

**POESÍA NEGRA: LA PROPAGANDA DEL TERROR. ESTUDIO DE LAS
REVISTAS *MANDRÁGORA* (1938) Y *LEITMOTIV* (1942)**

SALOMÉ CANTILLO HERRERA

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
FACULTAD DE TEOLOGÍA FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS MEDELLÍN**

2021

**POESÍA NEGRA: LA PROPAGANDA DEL TERROR. ESTUDIO DE LAS
REVISTAS *MANDRÁGORA* (1938) Y *LEITMOTIV* (1942)**

SALOMÉ CANTILLO HERRERA

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

Doctor en Literatura Hispánica

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
FACULTAD DE TEOLOGÍA FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS MEDELLÍN**

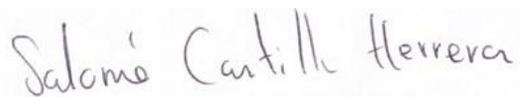
2021

11 de junio de 2021

Salomé Cantillo Herrera

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad”. Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink that reads "Salomé Cantillo Herrera".

A la memoria del abuelo que se marchó mientras yo escribía

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis papás por la lengua, a mi abuela por enseñarme a escribirla, a Óscar por la lectura siempre paciente y siempre honesta, y a Julieta por la vocación surrealista.

Resumen:

El estallido de las vanguardias latinoamericanas durante la década de 1920 significó la agrupación de numerosos intelectuales y artistas que se reunían bajo una serie de coincidencias estéticas e ideológicas. Los grupos vanguardistas encontraron en las revistas, por su carácter periódico, el formato predilecto para la difusión de sus ideas y manifiestos, en los que decretaban una serie de principios y pautas metodológicas para la creación artística. Estas contenían emprendimientos culturales que representaban los intereses de un grupo editorial en concreto, y que buscaban la formación de un público lector, así como el establecimiento de diálogos y discusiones con otras corrientes artísticas. En Chile, el grupo vanguardista la Mandrágora publicó dos revistas: *Mandrágora* (1938), con un total de siete números, y *Leitmotiv* (1942), con tres números. Ambas desarrollaron una línea ideológica y contuvieron unos proyectos creativos que comulgaron con los principios del movimiento surrealista, constituyéndose como importantes portavoces del movimiento francés en Latinoamérica. Su empresa cultural significó una aguda revisión del índice cultural y del canon literario chileno y latinoamericano, con el fin de incluir, justificar y privilegiar los postulados estéticos e ideológicos de su *Poesía Negra*.

Palabras clave: Revista literaria, Vanguardia, Mandrágora, Leitmotiv, Poesía Negra, Surrealismo, Chile.

Tabla de contenido

<u>INTRODUCCIÓN: MANDRÁGORA BAJO LA LUZ DEL SUEÑO</u>	<u>8</u>
<u>CAPÍTULO 1: LAS REVISTAS LITERARIAS Y LOS GRUPOS VANGUARDISTAS</u>	<u>13</u>
1.1 LA REVOLUCIÓN DE LA MANDRÁGORA	16
1.2 GEOGRAFÍA CULTURAL DE LAS REVISTAS.....	21
1.3 DESCRIPCIÓN DE LAS REVISTAS	27
1.3.1 MANDRÁGORA:	27
1.3.2 LEITMOTIV:	30
<u>CAPÍTULO 2: POESÍA NEGRA: PROPAGANDA DEL TERROR.....</u>	<u>34</u>
2.1 LA GRAN RUPTURA.....	34
2.2 LOS MANIFIESTOS MANDRÁGORA:	38
2.3 LA PATERNIDAD LITERARIA DE LA POESÍA NEGRA	47
2.4 LA POESÍA NEGRA EN CHILE: EL CASO DE PABLO NERUDA.....	50
<u>CAPÍTULO 3: DEL TERROR, LA LOCURA Y EL AMOR EN EL POEMA NEGRO.....</u>	<u>57</u>
3.1 LA LÍRICA DE VANGUARDIA	57
3.2 EL POEMA NEGRO.....	60
3.3 EL TERROR	62
3.4 LA LOCURA.....	70
3.5 EL AMOR.....	80
<u>CONCLUSIONES.....</u>	<u>88</u>
<u>OBRAS CITADAS:.....</u>	<u>96</u>

INTRODUCCIÓN: MANDRÁGORA BAJO LA LUZ DEL SUEÑO

“Se debe por ejemplo asombrarse que una asociación entre los soñadores, que residan ahí, no exista en toda gran ciudad para subvencionar un periódico que anote los acontecimientos bajo la luz propia al sueño”; esta frase que fuera escrita por Mallarmé sería reproducida años después en el manifiesto que inaugura el comprometido ciclo surrealista que sería Mandrágora para América Latina. Adornados con los vestidos bretonianos del amor, la poesía y la libertad, Mandrágora fue sobre todo *una asociación de soñadores* conformada por los chilenos Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Desde 1935 hasta 1943, los mandragóricos pensaron, difundieron e interpretaron, con el tono beligerante y radical de las creencias juveniles, las formulaciones estéticas e ideológicas del surrealismo. Tarea que llevaron a cabo desde múltiples frentes: realizaron exposiciones artísticas, dos de ellas internacionales; escribieron una considerable cantidad de poemarios y novelas¹; y publicaron dos revistas: *Mandrágora* y *Leitmotiv* que buscaron acaso ser la realización de la tarea anunciada por Mallarmé, cuando se sorprendió de que no existiese todavía un periódico que anotara los acontecimientos bajo la luz de los sueños.

En esta investigación buscaré estudiar, desde diferentes referentes teóricos, las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv* como espacios que se configuraron para la consolidación de un pensamiento y de unas búsquedas estéticas e ideológicas de los poetas del grupo vanguardista Mandrágora. Los manifiestos, artículos de opinión, reseñas y poemas allí publicados darán cuenta de estas inquietudes, que se discuten y pueden ser estudiadas a partir

¹ Véase el capítulo cuatro de *Mandrágora: la raíz de la propuesta o el refugio inconcluso* de Luis G. de Mussy.

de la relación de ambas revistas con otras publicaciones periódicas; del canon cultural que se propone –con la inclusión o exclusión de ciertos referentes literarios–; de los diálogos y debates que se entabla con otras propuestas estéticas vanguardistas y de manera predilecta con el surrealismo francés; y, por último, del reconocimiento de las características de la *Poesía Negra* como el principio creativo más importante difundido por el grupo. De esta última propongo mi hipótesis de lectura mediada por tres temas que nos permitirán mostrar la *Poesía Negra* como una propuesta estética amparada por el surrealismo, que se encausa en la misma confrontación de los estándares morales y racionales de la realidad objetiva: el terror, la locura y el amor.

Aunado al creciente interés que se ha gestado en torno al estudio de las publicaciones periódicas, el entendimiento de las geografías culturales y la historia de las ideas, creo que se hace necesario fomentar con mayor vehemencia el análisis de las revistas desde los primeros estadios de la formación investigativa –donde permanecieron hasta hace poco como tipologías textuales de segundo orden–, pues son fenómenos literarios y culturales sumamente amplios que requieren aún una profundización de carácter teórico y metodológico. En mi caso, privilegio el formato de la revista como una tipología textual que me permitirá acercarme, junto a un material de orden creativo e ideológico del grupo Mandrágora (poemas, ensayos y manifiestos), a otros recursos que involucran aspectos editoriales como la disposición de los escritos, la vinculación de elementos gráficos, y la traducción o la no-traducción de ciertos textos; todo esto me traerá unas posibilidades de análisis mucho más amplias y propositivos para la finalidad de mi investigación. Por la extensión de ambas revistas y la divergencia de textos que reúnen, estas merecerían un análisis mucho más extenso si quisiese abarcárselas en su totalidad, con lo cual aquí me

remito únicamente al estudio de los manifiestos en los que se conceptualiza la *Poesía Negra* y a una selección de doce poemas que se tratarán en el tercer capítulo del presente trabajo.

Los apartados de esta investigación estarán encaminados a responder las preocupaciones y rutas de análisis propuestas en la hipótesis de lectura. En primer lugar, se hace necesario mostrar las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv* como espacios de discusión intelectual y de crítica artística. Para ello sentaré las bases teóricas en artículos como “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” de Beatriz Sarlo y “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad” de Alexandra Pita González. Las investigaciones mencionadas articulan las publicaciones periódicas como espacios que presentan emprendimientos culturales y que, a su vez, se gestan como laboratorios de ideas; estas dinámicas se posibilitan gracias a unas coyunturas políticas, culturales y editoriales. En ese sentido, en este apartado ubicamos a las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv* en un espacio y en un tiempo en concreto; ocupándonos del acontecer político, pero sobre todo cultural e intelectual en el que aparecen. En el primer capítulo tendremos, entonces, una iniciación conceptual sobre lo que se ha dicho acerca de las publicaciones periódicas, una introducción a lo que fue el grupo Mandrágora y la geografía cultural en la que se desarrolló, y por último una descripción que detalle los números de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*.

En el segundo capítulo, y para ubicar mejor el panorama literario en el que se instala la *Poesía Negra*, tomaré el texto *Los hijos del limo* de Octavio Paz para mostrar cómo la disrupción en cuanto al concepto del *Tiempo* en la modernidad conlleva a un pensamiento en términos de futuro y constante cambio; de allí procederé a definir la vanguardia como “la tradición de la ruptura”, que se funda y es posible, precisamente, por esa nueva concepción del tiempo moderno. Como lo planteaba en el apartado anterior, aquí propondré un recorrido

investigativo de lo general a lo particular. En primer lugar, ocupándome, ya lo mencionaba, del concepto y el estudio de la vanguardia también desde otros autores como Hugo Verani y Jorge Schwartz. Después, me detendré en el movimiento surrealista para estudiar de qué manera sus propuestas estéticas y principios creativos e ideológicos se enlazan al proyecto cultural de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*. Y, por último, partiendo de los manifiestos publicados en ambas revistas, profundizaré en el concepto de *Poesía Negra*: sus acercamientos y transformaciones del surrealismo, las implicaciones del *terror* como principio poético, los temas y exploraciones poéticas sugeridas en los manifiestos, y también su discusión con otras teorías estéticas disímiles, en especial con la de Pablo Neruda; pues la crítica constante a este poeta será una línea transversal sobre todo en la revista *Mandrágora*. Para presentar ambas aristas del debate, junto a una selección de artículos de *Mandrágora*, estudiaré también la propuesta estética de Neruda presentada en la revista *Caballo verde para la poesía* (1935), esto con el fin de mostrar que los principios poéticos de *Mandrágora* son ideológicamente contradictorios a los de Pablo Neruda.

En el tercer capítulo abordaré una selección de doce poemas publicados en las revistas con el fin de ejemplificar, en algunas apuestas creativas, las ideas conceptualizadas sobre la *Poesía Negra* en el apartado anterior. Para este análisis, agruparé los poemas en tres temas: en primer lugar, *el terror* que se presenta desde una intervención del poeta en el inconsciente, que le permite la disolución del poderío de la razón y la normalidad, facultándolo para experimentar y enunciarse desde el territorio de lo desconocido. En segundo lugar, *la locura* como una forma de revelación que contradice la idea que se tiene de esta como una enfermedad mental, y que es, en cambio, abordada como un potenciador poético y creativo. Por último, *el amor* que estudiaré desde la propuesta mandragórica y surrealista entendido desde un ejercicio ardoroso de libertad; y me detendré en el concepto de “azar objetivo” que

se define y se poetiza como el encuentro de los amantes reunidos por una coincidencia que es voluntariamente elegida, deseada y proyectada.

CAPÍTULO 1: LAS REVISTAS LITERARIAS Y LOS GRUPOS VANGUARDISTAS

Las revistas literarias y culturales han sido importantes espacios para la formulación de ideas, debates y crítica artística, así como también contuvieron reflexiones y polémicas en torno al acontecer político y social de una época. El carácter periódico de estas publicaciones permitió desarrollar una discursividad que dialoga e intenta intervenir en las coyunturas artísticas, culturales y sociales en el tiempo y espacio de su aparición. Es por esto que las particularidades y virtudes de este medio fueron sobre todo aprovechadas durante la primera mitad del siglo XX, período en el que numerosos intelectuales y artistas, reunidos bajo una serie de coincidencias estéticas e ideológicas, adoptaron el espíritu revolucionario, el propósito de renovación y el cuestionamiento de las tradiciones artísticas y literarias anteriores. Esta serie de características que definió a los movimientos y agrupaciones vanguardistas, comulgó y pudo conjugarse con las posibilidades evolutivas y de recomposición que tiene una tipología textual como la revista.

El principio programático de las revistas no solamente permitió la presentación y difusión de una agenda cultural, sino también el robustecimiento, el desarrollo o la reformulación de los principios ideológicos presentados por un grupo editorial en concreto. Junto a esta podríamos ubicar otras cualidades, por ejemplo, de tipo económico, pues el tiraje de las revistas resultaba mucho más accesible que el de otras tipologías textuales como los libros. Por otra parte, se encuentran también sus posibilidades híbridas, que le permiten habitar el doble campo de lo literario y lo periodístico: incluyendo entre sus páginas poemas, cuentos, ensayos, así como notas de orden político o económico. Regina Crespo resume esta pendularidad como “una posición intermedia entre el rigor reflexivo de los libros y la inmediatez de los diarios” (14).

Difusoras de nuevos cánones y propuestas literarias y artísticas, las revistas culturales —en especial en el caso latinoamericano— al servicio de los grupos vanguardistas se convirtieron en empresas de modernización que buscaban traer al debate público nuevas apuestas estéticas e ideológicas, generalmente contrahegemónicas, que modificaran, renovaran o intervinieran sobre el entramado cultural dominante. Esta idea la propone Roxana Patiño, quien sugiere que a partir de los años veinte con la publicación de revistas de carácter vanguardista

se diseña una identidad del escritor que se coloca en la avanzada de la problemática de la Modernidad cultural y literaria en América Latina. El artista de vanguardia es, a través de las revistas, un agente modernizador —en su versión moderada— o un agente ruptor —en su versión más extrema—, pero siempre un intelectual colocado a contrapelo del “estado de las cosas” dentro del campo literario. (150)

Continuando con el estudio del papel de las publicaciones periódicas en un determinado contexto cultural, escribe Renato Poggioli en su *Teoría del arte de Vanguardia* que

A veces el objeto de las pequeñas revistas no es más que la publicación de proclamas y programas, o de una serie de manifiestos que anuncien la fundación y expongan o elaboren la doctrina, en forma categórica y polémica de un nuevo movimiento; o también la presentación antológica ante un público amigo u hostil, de la obra colectiva de una nueva tendencia o de un grupo de escritores y de artistas. (37)

Además de una función de registro y recopilación de la agenda programática de una nueva tendencia artística, Beatriz Sarlo encuentra en el seno de toda revista literaria la vocación al desarrollo de lo que ella denomina “una política cultural”. Esto implica la comprensión y revisión aguda del presente, en materia de cánones literarios, ideológicos y culturales, de manera que pueda sustituirlos o transformarlos. Es por esto que la política cultural a la que responde la aparición de una publicación periódica supone que su eje de acción e intervención

sea lo público, desarrollándose no como plataformas comunicativas que aspiran a figurar en el futuro –como sí sucede con los libros–, sino impactar en el presente y generar un tipo de respuesta inmediata (10).

Las revistas, en este sentido, se concebían como bancos de pruebas –la expresión también es de Sarlo– que buscaban consolidar unas operaciones de tipo intelectual que bien podían ser aceptadas o marginadas por el lector contemporáneo. Es así como la revista opera para transformar, a la vez que se hace posible, gracias a las condiciones culturales de una coyuntura; y en la mayoría de los casos estas implican una ruptura o renovación de la tradición literaria anterior, en favor de la asimilación de propuestas mucho más transgresoras y experimentales que reclamaban y buscaban legitimar una serie de libertades estéticas².

Aunque las revistas literarias permanecieron, hasta no hace mucho, como tipologías textuales marginadas, gracias a un creciente interés por parte de los investigadores han pasado a ser consideradas importantes objetos de estudios para diferentes campos como el de la historia intelectual y los estudios literarios, permitiendo la comprensión y el estudio de la formación de unas redes intelectuales, la evolución de un cierto movimiento artístico, o el impacto discursivo de una propuesta cultural. De cualquier forma, las revistas no solo nos posibilitan la comprensión de unas geografías culturales y del acontecer de una época, sino también una reflexión en torno a la misma creación y recepción literaria.

En esta investigación me ocuparé del estudio de la creación literaria, así como de los principios ideológicos y estéticos que se formularon en las revistas chilenas *Mandrágora* y

² Al respecto Alfredo Bosi escribe en “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” que “La libertad estética constituye el *a priori* de todas las vanguardias literarias. El sentido de la libertad propicia, por un lado, la disposición para actuar lúdicamente en el momento de crear formas o de combinarlas; y por otro lado, amplía el territorio subjetivo, tanto en su conquista de un alto grado de conciencia crítica, cuanto en la dirección, sólo aparentemente contraria, de abrir la escritura a las pulsiones afectivas que los patrones dominantes suelen censurar” (25).

Leitmotiv con relación al contexto social, pero sobre todo cultural en el que surgieron y circularon.

1.1 La revolución de la Mandrágora

En la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, publicada en 1974, el crítico literario chileno Stefan Baciu se refiere al surrealismo como un movimiento que trasciende las fronteras artísticas, y que, más que una apuesta creativa, se gestó como una filosofía que requería una vinculación estética, claro está, pero también una filiación ética, una actitud.

Escribe Octavio Paz recuperando las ideas de Baciu:

El surrealismo no fue, en el sentido estricto de esas palabras, ni una escuela ni una doctrina. Fue un *movimiento* marcado por el siglo y que, simultáneamente, marcó al siglo. Por lo primero, fue el resultado de la historia moderna de occidente, de Sade y el romanticismo alemán e inglés a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y de estos a la vanguardia: Jarry, Apollinaire, Reverdy y el estallido de Dadá en 1916. Por lo segundo, ha sido una de las influencias cardinales en el espíritu de nuestra época. Apenas si vale la pena recordar su influencia en la poesía y en las artes; en cambio, hay que subrayar algo que con frecuencia se olvida: muchas de las reivindicaciones contemporáneas en la esfera de la moral, el erotismo y la política, fueron formuladas inicialmente por los surrealistas. (11)

Baciu clasifica a los poetas de su antología en dos grupos. Por un lado, se encuentran los *surrealizantes*, aquellos que tienen entre su obra poética algunas soluciones, formas o imágenes surrealistas, pero que no estuvieron vinculados de manera ortodoxa al movimiento; Baciu sugiere pensar, por ejemplo, en Pablo Neruda o Vicente Huidobro como poetas surrealizantes. Por otro lado, se encuentran los *surrealistas*, aquellos que además de adoptar

las formas creativas del surrealismo, practicaron su “actitud vital”. Es decir, que en sus modos de vida permanecieron fieles al estandarte del amor, de la libertad, del sueño y de la poesía promulgado por André Breton. Entre estos últimos, ubica a los integrantes del grupo La Mandrágora, fundado por los chilenos Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid, y a quienes más tarde se uniría un joven Jorge Cáceres.

En el cuarto capítulo del libro *Mandrágora: la raíz de la propuesta o el refugio inconcluso*, bajo el título “Mandrágora, una constelación de poetas negros” el historiador Luis G. de Mussy nos relata la génesis del grupo chileno. La Mandrágora figura públicamente, por primera vez, en una lectura de poemas llevada a cabo en la Universidad de Chile, en 1938, allí los miembros fundadores del grupo compartieron impresiones sobre la creación artística y proclamaron su adhesión al movimiento surrealista. En diciembre de ese mismo año aparece la primera revista del grupo; en esta se publicaron no solamente los poemas de sus cuatro miembros, sino también los manifiestos donde sentaron los principios estéticos e ideológicos de lo que ellos llamaron *Poesía Negra* (57). Con el fin de evitar confusiones y aunque más adelante ofreceré respecto a esto una reflexión mucho más profunda, valdría la pena enmarcar el término de *Poesía Negra*, cuyo uso en las páginas de esta investigación se remite exclusivamente a la definición y aproximación teórica que se encuentra en los manifiestos reunidos tanto en la revista *Mandrágora* como en *Leitmotiv* –la segunda y última revista publicada también por el grupo–. La *Poesía Negra* suponía, partiendo de algunas premisas del surrealismo como el automatismo psíquico y la exploración onírica, el reconocimiento de las zonas oscuras del inconsciente, con el fin de encontrar el material necesario para la creación artística; siendo así su principio poético el terror, en palabras de Braulio Arenas:

El terror es el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente, y encontrar ahí valiéndose del hilo conductor de la poesía, la relación estrecha entre su vida y los fenómenos del sueño, de la videncia, de la locura, etc., que se escapan a un control diario, empleando para ello y como soluciones POÉTICAS todos los recursos que tenga a su alcance, como son el delirio, el automatismo, el amor, el azar, el crimen, y en general, todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión. (Mandrágora 1)

El nombre de la publicación *Mandrágora* no es, además, fortuito. La planta fue por siglos vinculada a las artes de la hechicería y de la magia: “La historia de la brujería y el satanismo está también íntimamente ligada a la mandrágora y en general a las solanáceas. Las mismas brujas admitían que con la planta arrancada al pie de los cadalsos (por el diente de un perro, decían ellas, que luego debía morir) podían pervertir la razón, transformar a los hombres en bestias, entregar a las mujeres enajenadas y locas” (Guerrino, 11). Por tal motivo, las supuestas propiedades afrodisíacas y alucinatorias de la planta mandrágora la dotan de la carga histórica y del carácter simbólico necesario para representar y comprender los intereses de la *Poesía Negra* y del terror como principio poético. La mandrágora también podría remitirnos a la esencia supersticiosa –desinhibida de la razón– y de experimentación sensorial que el surrealismo buscaba rescatar a fin de explorar nuevas realidades. Escribe André Breton en el primer manifiesto surrealista:

Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica: justamente a esto quería llegar. Pero los procedimientos lógicos actuales se aplican únicamente a la solución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto, que todavía está de moda, sólo permite tomar en cuenta los hechos que dependen, directamente de nuestra experiencia [...] Con el pretexto de civilización, con el pretexto de progreso, se ha logrado eliminar del espíritu todo lo que podría ser tildado, con razón o sin ella, de supersticioso, de

quimérico, y se ha proscrito todo método de investigación de la verdad que no estuviera de acuerdo con el uso corriente. (26)

También es interesante cómo el mito que precede esta planta queda ilustrado en un pequeño cuento de terror, “La queja de la mandrágora”, del dramaturgo francés Alfred Jarry, traducido por el grupo e incluido en el primer número de la revista *Mandrágora*. La atmósfera oscura de la historia, la reflexión en torno a la muerte en vida, la otra realidad, y la metamorfosis a medio camino entre la planta y el animal o el hombre —lo monstruoso—, resumen, a grandes rasgos, parte de la estética que buscaron difundir y proyectar los siguientes números de *Mandrágora*. Más tarde, en 1942, aparecerá la revista *Leitmotiv*, que también estará bajo la dirección de uno de los integrantes del grupo: Braulio Arenas, y que se ocupa en menor medida por la teorización y la escritura de la *Poesía Negra*, cuya posición respecto a la reactualización y confrontación de la tradición literaria chilena se había convertido en un tema recurrente de la primera publicación. En cambio, por su título —el leitmotiv como un tema central o que se repite— podríamos interpretar que el grupo regresa a una preocupación primera por el surrealismo puro y que por lo tanto tuvo su atención puesta en desarrollar una política cultural más dispuesta a la internacionalización³; recogiendo, a pesar de su corta duración con apenas dos publicaciones, importantes puntos de vista frente a la postura del

³ Sobre la política internacional de *Leitmotiv* respecto al localismo de *Mandrágora* escribe Eduardo Becerra en “Leitmotiv y la apuesta al día del surrealismo Chileno”: “ La aparición de *Leitmotiv*. *Boletín de hechos e ideas* en diciembre de 1942 supuso un cambio de orientación muy relevante respecto a la evolución seguida por *Mandrágora* en su última etapa [...] El primer número de *Leitmotiv* aparece en diciembre de 1942 y el segundo, que reúne en un solo volumen los números 2 y 3, justo un año después. Frente al sesgo localista en el que había derivado *Mandrágora*, sobre todo en sus últimos números, *Leitmotiv* supuso una decidida apuesta por la internacionalización del surrealismo chileno y un esfuerzo convencido por conectar con la actualidad surrealista del momento y participar en ella con propuestas propias” (Párr. 2).

surrealismo respecto a la situación actual del arte y su reflexión política sobre los eventos de la Segunda Guerra Mundial.

Por las razones anteriormente estudiadas es fácil deducir por qué los mandragóricos, como ellos mismos se hacían llamar, eligieron las revistas como la vía de impacto cultural más efectiva. Por una parte, les permitió publicar y difundir, junto a la fundamentación teórica de su *Poesía Negra*, sus primeras experimentaciones y composiciones de carácter creativo. Y por otra, reflexionar y plantear una postura frente a los eventos históricos y culturales mientras estos estaban sucediendo. Comenta durante una entrevista, el poeta Enrique Gómez-Correa, acerca de la creación del grupo y la publicación de las revistas:

[...] estudiábamos mucho, convirtiéndonos en devoradores de bibliotecas públicas y privadas y en donde también terminábamos por adoptar una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales y culturales que se desarrollaban en Chile y en el mundo entero. Eran los tiempos de la Guerra Civil española y los tiempos del frente popular, cuya fórmula había triunfado en Francia, España y Chile. (25)

Pensar en esas primeras décadas del XX, y en especial en 1938, es ubicarnos en un contexto fuertemente marcado por las consecuencias sociales y económicas de la Primera Guerra Mundial, el impacto ideológico de la revolución bolchevique y unas dinámicas mundiales sujetas al rápido avance del nazismo y el fascismo en Europa, donde ya se respiraba en el aire la proximidad de una Segunda Guerra Mundial, y, en un contexto más cercano, la subida de Franco al poder. En ese sentido, es significativo que una propuesta como la de Mandrágora haya aparecido durante este período⁴, pues en esos momentos oscuros y críticos para Europa

⁴ Más sobre cómo el contexto influye en la propuesta ideológica y creativa de Mandrágora puede leerse en el libro *Mandrágora la raíz de la propuesta o el refugio inconcluso*, publicada en 2001, por Luis G de Mutis; el historiador sostiene que es fundamental realizar un estudio del contexto en que surge el grupo para entender la radicalidad y el alcance simbólico de su filosofía. “Lo decisivo aquí es que la opción de vida y la alternativa de expresión artística e intelectual que tomaron Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas y Jorge Cáceres, como muchos otros de sus coetáneos, y que posteriormente se plasmó, en este caso preciso, en una

unos poetas chilenos, también desde su contexto convulso, se convierten y se reafirman como uno de los vasos comunicantes —para adaptar la expresión con la que André Breton se refiere a los puentes que se tienden entre la vigilia y el sueño— que se entablan, por estos años, entre Latinoamérica y el Viejo Continente, y adoptan, a la vez que difunden, la posición política del surrealismo: en contra del fascismo y de toda ideología política que coarte la libertad del hombre. Refiere Stefan Baciú en el libro antes citado que:

Se trata de un año crucial en la historia del mundo y, bajo este punto de vista, el acto de presencia de los chilenos no es sólo valiente, sino simbólico. Desde el grito dadaísta durante la guerra, en Zurich, 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo oír en un mundo tan crítico. Además, en el plano nacional, tanto los fascistas como los comunistas eran bastante poderosos en Chile; de modo que el acto surrealista constituye una salida de David en contra de Goliat. (88)

1.2 Geografía cultural de las revistas

Regresando a la propuesta metodológica de Beatriz Sarlo para el estudio de las publicaciones periódicas, las revistas presentan unas geografías culturales que son dobles: por una parte, se encuentra el espacio imaginario donde se ubican (12), el de la política cultural que proponen. En el caso de *Mandrágora* y *Leitmotiv* hablamos de unas publicaciones con una marcada tendencia surrealista, y que tenían por objetivo divulgar los principios creativos y libertarios del azar, la escritura automática y la exploración onírica, por mencionar solo algunos. Y por

fértil obra creativa, literaria en lo fundamental, fue realizada —y estuvo— bajo el todopoderoso signo de la época que nos interesa. El estigma de la generación que nació entre las dos guerras mundiales, que vivió la Guerra Civil española y que cayó con la crisis económica de 1929 [...] Poco se habla de la efervescencia general que condicionó el pathos existente en la capital chilena y que a su vez explica —en gran medida nuestra tesis— de por qué el grupo Mandrágora es un digno ejemplo de su tiempo; si se quiere, de esa sensibilidad particular que determinó a gran parte de los jóvenes de la época” (25).

otro, se encuentra el espacio intelectual concreto en que circulan, este incluye las demás publicaciones periódicas con emprendimientos culturales que bien pueden dialogar o contrariar la revista estudiada en cuestión. Por lo anterior, sería ingenuo pensar que las propuestas ideológicas y estéticas de la *Poesía Negra*, incluidas en las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, por más transgresoras y rupturistas que se presenten, surjan como propuestas totalmente originales o aisladas de un contexto cultural, y no en respuesta a un diálogo o confrontación con otras tendencias artísticas y publicaciones.

Entre esas otras referencias artísticas e intelectuales que impactaron transversalmente en la formulación de la política cultural presentada por el grupo Mandrágora en sus revistas, deberíamos hablar de Vicente Huidobro y su creacionismo. Para el historiador Bernardo Subercaseaux la publicación de un poeta como Vicente Huidobro, en el ámbito nacional chileno, y su rápida recepción de las vanguardias europeas, además de su vinculación cercana con las esferas literarias francesas, permitió que Chile se abriera durante las primeras décadas del XX a las tendencias artísticas extranjeras y abandonara paulatinamente aquellas que estaban entroncadas a un fuerte naturalismo y buscaban reforzar los imaginarios de nación (263).

Afines a esa revolución literaria iniciada por Vicente Huidobro, los poetas del grupo Mandrágora encausan el propósito ideológico de sus revistas a una renovación de las letras chilenas, y entablan con el poeta una relación que aunque no podríamos decir que tuvo carácter de discipulado, sí fue de admiración y colaboración: los primeros manifiestos de Mandrágora aparecieron publicados en la revista *Total* (1936) bajo la dirección de Huidobro, y, más tarde, este se presenta como la única cabeza visible de la tradición literaria chilena a la que el grupo defiende. De él dirán en el manifiesto publicado en el cuarto número de *Mandrágora*:

8. Creemos que la planta de la mandrágora no podría haber fructificado en estas tierras estériles y sin mayores preocupaciones por ninguna cuestión moral, si antes no se hubiera alzado, como el más hábil segador, en una empresa de limpieza revolucionaria nuestro amigo Vicente Huidobro. Él ha sido quien ha liberado a la poesía de nuestro idioma de la bajeza, de la retórica y de la prisión, y la ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de pureza activa. (7)

Sin embargo, parece evidente la diferencia que existe entre la teoría estética de Huidobro y la *Poesía Negra*; lejos de los principios del azar y el inconsciente sobre los que se irgue la propuesta creativa de los mandragóricos, el creacionismo Huidobriano requiere una profunda intervención racional⁵, en la que el poeta se aleja del arte mimético, negando a la “madre naturaleza”, pero sustituyendo su operación creadora. Mientras que el “poeta negro” conquista las zonas más recónditas y oscuras del inconsciente, el poeta creacionista es fundador de nuevos mundos: “hace poesía como la lluvia y la tierra hacen arboles” (Paz, 201).

Esta sustancial distancia entre ambas propuestas no pasó de largo al agudo ojo revisor que amparaba la línea editorial de la publicación *Mandrágora*; y aun cuando en el primer número aparece una favorable reseña de la novela *El Sátiro: o, el poder de las palabras* de Vicente Huidobro, y un poema suyo –“De cuando en cuando”–, este está publicado al lado de otro poema con tratamiento surrealista de Jorge Cáceres que ostenta el juguetón pero diciente título de “Mon cher ami que rechaza la poésie noire”. Con todo, Huidobro continuaría siendo colaborador de *Mandrágora* en los números 2 y 3, participando con los poemas “Bellas promesas” y “La mano del instante”, respectivamente.

⁵ Véanse, de Huidobro, el texto programático “Non serviam” (1914), “La creación pura” (1921), “Época de creación” (1921) y “El creacionismo” (1925).

Más empáticos a la creación literaria de Huidobro que a cualquiera de las otras tendencias que se presentan por estos años en el ámbito nacional chileno, los principios ideológicos y creativos difundidos por las revistas del grupo Mandrágora ven la luz en un contexto artístico y cultural al que la periodista e investigadora Faride Zerán denomina “La guerrilla literaria”, y podría decirse que comprende los años que van de 1914, con la publicación de *Non serviam* de Huidobro, hasta 1973, con la muerte de Pablo Neruda. La guerrilla literaria fue entonces, en palabras de Zerán, una “pelea literaria” que marcó la historia cultural nacional con la destacada participación de tres de los grandes de la literatura chilena, a saber: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Las discusiones, producto de tensiones y divergencias políticas y estéticas, que se dieron entre estos tres poetas fueron el centro de atención del panorama cultural y el foco de interés de muchas publicaciones periódicas como el diario *La Opinión*, donde aparecerían en repetidas ocasiones las columnas de Huidobro, Rokha y Neruda destinadas a desestimar la producción intelectual de sus congéneres. Zerán expone también cómo estos tres poetas buscaron hacerse al título de “maestros” de una generación de escritores más jóvenes “arrastrando tras ellos a buena parte de los escritores de su tiempo y obligándolos a definirse en cualquiera de las trincheras” (18); participando también de estas rencillas literarias escritores como Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Volodia Teitelboim.

Las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv* publicadas en este contexto, aun cuando su principal pretensión era reemplazar y abrir el canon cultural chileno a las tendencias y preocupaciones surrealistas, se involucran lateralmente en las dinámicas de la “guerrilla literaria”, sobre todo en el caso de *Mandrágora* que tendrá un tinte más localista. Por una parte, veíamos que el grupo se declara en deuda con el legado literario de Huidobro, tomando partido a su favor y convirtiéndolo en un colaborador recurrente de la publicación. De Pablo

de Rokha solo se hará mención en el ensayo “Testimonios de un poeta negro”, de Enrique Gómez-Correa, publicado en el número 7 de *Mandrágora*:

Pablo de Rokha, empeñado en identificarse con el alma del campesino chileno y que sólo ha conseguido una falsificación risoria [...] Sin embargo, yo lo constato, cuando él escribía "moriré cuando se me acabe la figura", para mí ya auguraba un canto, pero a renglón seguido, qué digo, a la palabra próxima todo estaba perdido, ahogado en el mar del resentimiento. Sí, en la ola misma del resentimiento, pateado y empujado por las bestias dominantes del partido comunista, y aún carente de la voluntad de amo para sentirse noble. Y he aquí por qué su obra, aparentando contener substancia ética, nunca ha tocado ni tocará lo trascendente: sus problemas todos se resuelven a pequeñas miserias a los cuales él trata de asignarle valores universales, inflando y exhibiendo su pobreza llevada sin ninguna dignidad. (10)

A pesar del duro juicio que se plantea de la obra de Pablo de Rokha y demás poetas de la tradición chilena como Humberto Díaz Casanueva y Eduardo Anguita, ninguna fue tan férrea y persistente como la que hicieron de Pablo Neruda. La crítica constante a Neruda fue una línea transversal en la revista *Mandrágora*, donde dedicaron ensayos, columnas de opinión, sátiras y burlas al desprestigio del poeta, de quien se declararon creativa y políticamente contradictorios. A fin de enmarcar mejor las diferencias estéticas e ideológicas que los separaron del escritor de *Residencia en la tierra* ofreceré una reflexión más amplia en el siguiente capítulo.

A pesar de que, en parte, las dinámicas culturales se hayan visto eclipsadas bajo las tensiones de la “guerrilla literaria”, esto no evitó que otros poetas con sus controversias y opiniones aparecieran en el panorama artístico chileno. En el tomo correspondiente a Chile y los países Del Plata de la compilación *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos* a cargo de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles, se destaca que si bien

hubo un protagonismo innegable, sobre todo, de los poetas Vicente Huidobro y Pablo Neruda, no puede desconocerse la pluralidad de tendencias literarias y artísticas –que más tarde se desarrollarían en la publicación de revistas de diversas inclinaciones vanguardistas– que se desplegaron durante esos años en Chile:

Si bien las voces de Huidobro y Neruda se adelantan en las búsquedas formales, o no tardan en incorporarlas a su obra, y han de dominar las letras chilenas de los años veinte, treinta y cuarenta, son únicamente las más poderosas de un gran coro donde se manifiestan otras tendencias análogas que se cristalizan alrededor de distintos núcleos de publicación periódica en Chile. (17)

En el contexto editorial chileno, y sus plurales y eclécticos intereses y filiaciones culturales e ideológicas:

El panorama poético literario abre con el fulgor rojizo, anárquico de la antorcha de *Claridad* (1920-1924), los faros ultraístas creacionistas de los jóvenes de Valparaíso en *Antena* y *Elipse* (1922) y los nacionalistas que siguen sus huellas *Nguillatum* (1924), donde conviven cubismo, creacionismo y nativismo. Los brillantes esfuerzos vanguardistas europeo-americanos de *Alfar. Revista de Casa de América-Galicia* (1922) o *Bolívar* (Madrid, 1927), *Favorables/París/Poema* (1928), *Imán* (1931), *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), revistas ideadas por autores españoles e hispanoamericanos, también recogen en sus páginas escritores chilenos y preparan el terreno para la *Mandrágora* (1928). (Müller-Bergh y Mendoza, 27)

El proyecto cultural del grupo Mandrágora, más que ningún otro entre esta variada oferta cultural, difundió e hizo propios los postulados del movimiento surrealista.⁶ *Mandrágora* es,

⁶ Sobre las diferentes publicaciones periódicas de carácter surrealista en Hispanoamérica puede revisarse *Hacia una caracterización del surrealismo hispánico: digitalización, análisis y edición de revistas surrealistas de Argentina, Chile y España* (2008). Donde se recogen estudios sobre las revistas argentinas *Qué*, *Ciclo*, *Cero* y *A Partir de Cero*; las chilenas: *Mandrágora* y *Leitmotiv* y de las españolas: *Gaceta de arte*, *Boletín internacional del surrealismo*, *La cerbatana* y *Postismo*.

según Baciú, “la revista de vida más larga en el surrealismo latinoamericano”; sus numerosas colaboraciones con poetas nacionales e internacionales, la inclusión de reseñas así como la traducción de ciertos textos la convirtieron, para el lector latinoamericano, en “una antología del surrealismo internacional” (89). En cuanto a *Leitmotiv*: “no es importante únicamente por su contenido sino también porque constituye un marco cronológico del año en el cual cesan en Chile las manifestaciones coordinadas del surrealismo, lo que no significa que el surrealismo dejó de existir en 1943, ya que su existencia se ve y se siente siempre en la poesía chilena” (Baciú, 91).

1.3 Descripción de las revistas

1.3.1 *Mandrágora*:

Mandrágora contó con un total de siete números publicados entre diciembre de 1938 y octubre de 1943, y estuvo bajo la dirección de un comité editorial conformado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, quienes se encargaron de que la línea discursiva presentada por la revista estuviese sometida a los intereses de la *Poesía Negra*, teniendo como resultado una publicación con una sólida propuesta programática y con una consistencia ideológica y estética. A pesar de la aparente disimilitud entre los números de *Mandrágora*, salta a la vista, en primera instancia, la ausencia de un contenido gráfico y de la reflexión en torno a manifestaciones artísticas ajenas al campo de la escritura a lo largo de toda la publicación –salvo una pequeña reseña de la película *Sueño de amor eterno*, en el primer número, y un ensayo sobre el jazz en el segundo número–. Por lo que podemos decir

que es una revista exclusivamente literaria, que tuvo en su eje temático la discusión por la creación literaria, y de manera especial por la poesía.

Por otra parte, en los primeros números evidenciamos un afán por teorizar y dar a conocer qué es la *Poesía Negra*; siendo estos los que más manifiestos y ensayos sobre el tema reúnen: “Mandrágora, poesía negra en Chile” e “intervención de la poesía”, en el número uno; “Yo hablo desde Mandrágora” y “continuadores del sueño” en el número dos; y “Notas sobre poesía negra en Chile” y “la transmisión del pensamiento” en el número tres. La propuesta cultural de la *Poesía Negra* es soportada también por la traducción e inclusión de autores estética e ideológicamente compatibles: Alfred Jarry, Holderlin, Rimbaud, Jonathan Swift, y los surrealistas: Benjamin Péret, Paul Eluard y André Breton. Además de la traducción de escritores cercanos a la *Poesía Negra*, estas entregas también presentan, en efecto, poemas negros de los integrantes del grupo Mandrágora, es decir, los miembros del comité editorial y Jorge Cáceres; y una sección titulada “La visibilidad de los objetos”, destinada a la reflexión en torno al acontecer académico, político y cultural, generalmente chileno, donde se incluyen reseñas, críticas y opiniones.

El número cuatro tiene un sutil cambio de foco de la revista, pues no es aquí la *Poesía Negra* su eje central, sino Pablo Neruda. Esto con motivo de la interrupción de un discurso del poeta por parte de los integrantes de Mandrágora. Ya mencioné antes cómo la distancia política e ideológica con el escritor era una línea transversal en la revista, sin embargo, es en este número donde se trata con mayor insistencia el tema y se logra percibir la distancia entre ambas propuestas –la nerudiana y la mandragórica–. Los números cinco y seis son, quizá, los más descuidados. Además, son considerablemente mucho más cortos: cada uno con un total de cuatro páginas, con referencia a las diecisiete páginas de la primera entrega de la revista. Estos no contienen textos en prosa ni traducciones, solo reúnen poemas de los

miembros del grupo Mandrágora y de otros poetas chilenos lateralmente vinculados al movimiento. Por último, el número siete es excepcional a los otros, y su edición y publicación estuvo a cargo del poeta Enrique Gómez-Correa. Aquí se incluye únicamente un ensayo suyo titulado “Testimonios de un poeta negro”, este constituye un balance de la actividad intelectual y cultural del grupo, sus alcances, sus conflictos internos, y una reflexión crítica del canon literario chileno y del estado de la *Poesía Negra* en relación al contexto artístico en el que fue difundida.

Antes de pasar a la descripción de la segunda publicación periódica del grupo: *Leitmotiv*, me parece importante resaltar que las revistas literarias no fueron únicamente soportes materiales que permitieron plantear y difundir propuestas estéticas, ideológicas o políticas, sino que también se gestaron como espacios de “socialización” que permitieron crear dinámicas de interacción y discusión entre intelectuales e ideas. Apunta Alexandra Pita González retomando las ideas de John King

Esto implica observar las revistas como espacios de solidaridad pero también de enfrentamiento. De algún modo esta idea lleva implícita la necesidad de observar las publicaciones periódicas como un microcosmos del campo intelectual, esto es, escenarios virtuales con fines interpretativos y consagradorios de alta densidad a través de los cuales se pretende alcanzar visibilidad y reconocimiento tanto dentro del grupo de origen como fuera de sus límites. (6)

En el caso de *Mandrágora* vemos que la política de traducción y la selección de los colaboradores estaba sometida a los intereses y preocupaciones de la *Poesía Negra* y sus principios creativos. Siendo invitados a participar en la publicación escritores como: Vicente Huidobro, Mario Urzúa, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray, Gustavo Ossorio y Eugenio Vidarrazaga, bien por su cercanía a Mandrágora o por su afinidad con las propuestas del

grupo. Por otra parte, los textos de Pablo Neruda, por ejemplo, son solo incluidos en la revista para ilustrar su inferioridad poética. Por lo que se podría decir que la propuesta cultural y el espacio de sociabilidad intelectual de *Mandrágora*, a diferencia de otras publicaciones que presentaron cánones culturales y agendas programáticas más eclécticas, plurales e inclusivas, es bastante cerrado y adolece de cierto sectarismo.

1.3.2 *Leitmotiv*:

Leitmotiv fue la segunda revista del grupo y estuvo bajo la dirección del poeta Braulio Arenas. Tuvo una corta duración, con tan solo dos entregas. El primer número fue publicado en diciembre de 1942; la segunda publicación se realiza un año después y tiene una extensión mayor –de cuarenta cuartillas– pues contuvo en un solo volumen los números dos y tres de la revista. A diferencia de *Mandrágora*, *Leitmotiv* presenta una cuidada línea gráfica, sobre todo en los números dos y tres que reúnen manifestaciones de diferentes artistas visuales, pertenecientes al ámbito nacional chileno, como: fotografías de Erich G. Schoof, dibujos de Roberto Matta y los collages de dos de los mandragóricos: Jorge Cáceres y Braulio Arenas; quienes alcanzarían la cumbre de su actividad plástica, iniciada en esta revista, con una importante exposición llevada a cabo en la Galería Dédalo, Santiago de Chile, en 1948; y donde participaron los miembros más importantes del surrealismo internacional. Con lo que quedó constituida, en palabras de Stefan Baciú, una de las más notables actividades del grupo:

Fuera de un buen número de actividades de carácter local, restringidas dentro de las fronteras geográficas del país, se organizó en Chile una de las exposiciones internacionales surrealistas con la participación de André Breton, Jacques Heron,

Víctor Breumar, Marcel Duchamp, Matta Echaurren, René Magritte, entre otros, y con la colaboración de Arenas y Cáceres [...] El catálogo de esta exposición, con textos de Arenas, Cid, Cáceres, Péret y Rosenblatt, es uno de los más notables documentos de la actividad chilena. (86)

La alianza con los miembros del surrealismo quedaría sellada en esta exposición y comienza desde las páginas de *Leitmotiv*, donde Braulio Arenas ya auguraba la necesidad de una “posición común e internacional” con el movimiento francés. Y son estas palabras, quizá, las que mejor resumen el emprendimiento cultural de esta publicación. Por una parte, vemos una clara necesidad de reflexionar en torno al papel de la poesía y el surrealismo en la sociedad: el arte al servicio de la libertad —atrás ha quedado el afán de teorizar la *Poesía Negra*, y el carácter de máxima de algunos manifiestos incluidos en *Mandrágora*—. Aquí, en cambio, leemos ensayos mucho menos preocupados por la renovación de la tradición literaria chilena, y más comprometidos con los eventos sociales y políticos con motivo de una Segunda Guerra Mundial, por ejemplo: “actividad crítica”, “la entrevista”, “el marqués de Sade o el amor considerado como un vicio espléndido”.

Deteniéndonos en los colaboradores de la revista, tenemos a los miembros del grupo, y los chilenos Enrique Ronseblatt y Fernando Onfray, también colaboradores recurrentes en *Mandrágora*. A su vez, encontramos una marcada participación de escritores internacionales como el venezolano Juan Sánchez Peláez, el martiniqués Aimé Césaire y los franceses Benjamin Péret y André Breton. En *Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica*, Alexandra Pita y María del Carmen Grillo señalan que el estudio de una publicación periódica además de permitir el análisis de unas políticas de representación y difusión de proyectos literarias o artísticas de un grupo editorial en concreto, también permiten observar y “establecer la organización interna de un grupo y sus relaciones

reales o propuestas con otros grupos” (179). Esta misma línea plantea Aimer Granados cuando afirma que las revistas, como soporte material, nos permite reflexionar en torno a

Los lazos de cultura, las redes y las comunidades académicas que las revistas generan, congregan, canalizan y revitalizan. Quienes escriben en las revistas generalmente se agrupan en redes intelectuales o grupos académicos o científicos que, de acuerdo con algunas categorías de la historia intelectual, se pueden agrupar o definir como humanistas, científicos sociales y científicos de las ciencias naturales, hombres de letras, académicos e intelectuales. (10)

Al acercarnos a los colaboradores de la publicación *Leitmotiv*, dilucidamos que esta estaba comprometida con la formulación de una empresa cultural que no buscaba más que la socialización y sobre todo la adopción de un proyecto ideológico y estético internacional: el del surrealismo. Esto último reforzaría la tesis de Selena Millares en la compilación *Prosas hispánicas de vanguardia*, que argumenta que los lazos entre las agrupaciones vanguardistas latinoamericanas y la cúpula francesa del movimiento surrealista se hicieron más fuertes durante los años treinta, cuando los miembros fundadores del grupo tuvieron que refugiarse en América a raíz del turbulento contexto social y político en la Europa de esos años (82). La alianza entre los chilenos y demás miembros del grupo surrealista residentes en diferentes países de América queda sellada en la segunda publicación de *Leitmotiv*, cuando incluyen en sus páginas la portada del segundo número de *VVV* –revista norteamericana editada por David Here en colaboración con Marcel Duchamp, André Bretón y Max Ernst– donde se ven como colaboradores los mandragóricos: Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa, y a otros artistas hispanoamericanos como Leonora Carrington, Wilfredo Lam y Joan Miró. Sobre esto escribe Eduardo Becerra en “*Leitmotiv* y la apuesta del surrealismo chileno”:

A pesar de la brevedad de esta aventura, *Leitmotiv* desmonta en parte algunos de los reproches más recurrentes que la crítica proyectó sobre el surrealismo chileno, preferentemente su carácter anacrónico y su excesivo sesgo localista. Constituyó una tentativa tan breve como prometedora de conectar el surrealismo chileno con el desarrollo del movimiento surrealista internacional, en un momento de revisiones y replanteamientos fundamentales para su trayectoria posterior. (Párr. 5)

A diferencia de *Mandrágora*, en *Leitmotiv* varios textos están ausentes de traducción. Los poemas de Péret y Césaire son publicados en el francés original, dando cuenta, nuevamente, de esta perspectiva más cosmopolita, internacional y en comunión con el surrealismo que es *Leitmotiv*. Coherentes a ese compromiso divulgativo de la estética y la ideología surrealista que definió a la revista, su publicación más importante y por la que destacó en el contexto cultural chileno fue la inclusión de una traducción autorizada del “Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no” de André Breton. Texto que da cuenta del espíritu de decadencia y desencanto de la época; Breton alude a la crisis de las grandes ideas del siglo XX: el bolcheviquismo, el marxismo, el psicoanálisis y el mismo surrealismo. También se hace énfasis en la necesidad de abandonar las ideas estériles y trabajar en favor de la libertad. Sobre esto y la corta duración de *Leitmotiv* escribe Baciú: “pero su breve existencia dejó una huella en el mundo poético chileno: la publicación del manifiesto de Breton iba a tener repercusiones entre los jóvenes poetas, para quienes aquel texto contenía muchos de los misterios de la poesía violada” (91).

CAPÍTULO 2: POESÍA NEGRA: PROPAGANDA DEL TERROR

2.1 La gran ruptura

En *Los hijos del limo* (1974) Octavio Paz define la vanguardia como el último momento de lo que él llama la “la tradición de la ruptura”. Al realizar una revisión del *tiempo* en la modernidad, el autor concluye que este se plantea desde una disrupción de las concepciones que se han formulado en torno a este en algunas de las culturas más influyentes. La modernidad rompe con el tiempo cíclico de los pueblos mesoamericanos, que se entendía como una *semilla primordial que germina crece, se agota y muere*, para luego regresar, de nuevo, a su estado inicial; la realidad inmóvil del Nirvana que está “más allá del tiempo y del lenguaje” (31); el carácter unívoco del tiempo cristiano –Jesús muere una sola vez– y el presente eterno que supone la idea de la vida después de la muerte (32). Guardando la diferencia histórica y geográfica entre estas ideas del tiempo y su impacto en la proyección de la vida humana, Paz sostiene que estas tienen algo en común: “son tentativas por anular o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí siempre” (36). La modernidad, aun cuando es hija de la linealidad del tiempo cristiano, “es la primera que exalta el cambio y lo mantiene en su fundamento”. Esta se funda como un acto de “autodestrucción creadora”, que se formula en clave del futuro: “Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el que todavía no es y que está a punto

de ser” (37). La modernidad experimenta su carácter rupturista entonces en todos los aspectos, incluyendo, por supuesto, el poético. El matiz de novedad y heterogeneidad de la poesía moderna está dado por una serie de rupturas que preceden nuevos comienzos:

Desde hace dos siglos la imaginación poética eleva su arquitectura sobre un terreno minado por la crítica. Y lo hace a sabiendas de que está minado... Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo. (20)

Paz apunta que “la estética del cambio” iniciada por el romanticismo, aparece de forma más intensa, violenta y radical en la vanguardia; es por tal razón que la vanguardia constituye “la gran ruptura” y es con esta, al decir del escritor, con la que se cierra la tradición moderna (139). Continuando con esta misma idea, el crítico literario Jorge Schwartz señala que uno de los puntos de convergencia de las distintas corrientes y tendencias vanguardistas fue que se gestaron desde la necesidad de erigir proyectos que se mostraran como la novedad absoluta y que subvirtieran los cánones estéticos e ideológicos precedentes; estas pretensiones desembocaron y tuvieron forma en las diferentes políticas de renovación cultural desarrolladas en las publicaciones periódicas, así como también avivaron el uso de un tipo de escritura manifiesta: que podía ser tanto teórica como revolucionaria, sobre la cual pudieron fundamentarse, y presentarse programáticamente, las empresas reformadoras y rupturistas de los grupos vanguardistas (12).

En Latinoamérica muchos de esos movimientos y agrupaciones vanguardistas estuvieron influenciados, en un primer momento, por los ismos artísticos europeos (cubismo, futurismo, dadaísmo...). Con todo, este influjo fue solamente parcial, pues las propuestas

latinoamericanas tomaron sendas diferenciadoras, como lo indica Hugo Verani, gracias al desarrollo y a las dinámicas sociales y culturales particulares de cada región:

La confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados —no un simple reflejo de corrientes ajenas trasplantadas— y debe estudiarse dentro del proceso literario latinoamericano, estableciéndose, como dice Nelson Osorio, las “particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución”. (13)

En el caso del surrealismo, este intervino en los modos creativos e ideológicos de muchas de las esferas y corrientes artísticas y culturales más importantes del siglo XX. Dado a conocer en Francia con la publicación del primer manifiesto de André Breton en 1924, el surrealismo no solamente buscó promoverse como una solución estética, pues además se proponía ser una filosofía de vida. De allí que Jacqueline Chénieux–Gendron ofrezca la siguiente definición:

El surrealismo pretende ser una filosofía, pero "de la vida", un modo de vivir y de pensar, una locura de vivir y de pensar que, al rechazar al mundo tal como es, pues la "realidad" no es, a menudo, más que lo habitual, se propone al mismo tiempo "transformar al mundo" (Marx) y "cambiar la vida" (Rimbaud), en una revuelta a la vez política y poética, que, al rechazar los *a priori* lógicos, predica la explotación de los recursos del desorden, tal como pueden surgir de la confianza puesta en todos los impulsos y de la emergencia del *eso* que invita a la explotación del "azar objetivo", por el examen de los signos que, objetivando nuestro deseo, orientan nuestro proyecto de vida. (24)

Walter Benjamin lo anuncia, además, en el ensayo “Surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos” (1929) como el “más cabal, concluyente y absoluto de los

movimientos” (33). Por su carácter ecléctico este pendula, al decir de Juan Larrea, entre dos series de términos:

Como metal fundido al crisol, se amolda formalmente a las circunstancias que prevaleces en París. Su posición exacta parece corresponder al agudo punto crítico que se sitúa entre dos series de términos: entre antítesis y síntesis, entre apariencia y esencia, entre inconsciencia y consciencia, entre sujeto y objeto, entre antimito y poesía, entre tinieblas y luz, entre sueño y despertar, entre infra realidad y realidad, entre poder y amor, etc. **Y también entre lo internacional y lo universal, entre 1918 y 1939, o sea entre Europa y América.** Goza por consiguiente de una vida anfibia plasmada material y conscientemente en el primer grupo de términos pero proyectando su carga significativa hacia el segundo. (Larrea 48. Los énfasis son míos)

Su influencia en Hispanoamérica fue “temprana y profunda” (Paz 205), introduciendo los modos del automatismo, la paranoia, el placer, el amor, la exploración onírica y todo aquello que cuestionara o pusiese en jaque las normas de la realidad objetiva, pero a su vez el surrealismo en el exilio adoptó de su encuentro con América: “Los temas del mito, la magia y el ocultismo, sobre todo en la obra de artistas como Jacques Herold, Wilfredo Lam y Roberto Matta” (Mahon 9). Numerosos artistas hispanoamericanos⁷ –Joan Miró, Pablo Picasso, Juan Gris, Juan Larrea, Luis Buñuel, Cesar Vallejo, Vicente Huidobro– encontraron en París un epicentro cultural y estuvieron en contacto con la cosmovisión y las posibilidades expresivas propuestas por este movimiento. Aunque, según la tesis antes referida de Selena Millares –en la que se sugiere que es después de los años treinta, período en que el grupo surrealista se refugia en Latinoamérica, cuando se acentúan los vínculos entre el movimiento francés y demás tendencias culturales y artísticas latinoamericanas (83)– no puede hablarse,

⁷ Sobre el papel transversal y el desarrollo artístico de los hispanoamericanos en París puede leerse “La interpretación Hispánica del surrealismo” incluido en la introducción crítica de *Prosas hispánicas de Vanguardia*, editorial Cátedra, a cargo de Selena Millares.

en todo el sentido del término, de un surrealismo latinoamericano, ya que, en la mayoría de los casos, su influjo en el continente fue laxo y heterodoxo. En palabras de Octavio Paz:

He dicho “influencia” porque, aunque hubo artistas y poetas que individualmente participaron en distintas épocas del surrealismo —Picabia, Buñuel, Dalí, Miró, Matta, Lam, César Moro y yo mismo—, ni en España ni en América hubo una actividad surrealista en sentido estricto. **(una excepción: el grupo chileno Mandrágora, fundado en 1936 por Braulio Arenas, Enrique Gómez, Gonzalo Rojas y otros.)** Muchos poetas de ese período adoptaron el onirismo y otros procedimientos surrealistas, pero no puede decirse que Neruda, Alberto o Alexandre hayan sido surrealistas, a pesar de que, en algunos momentos de su obra, sus búsquedas y hallazgos hayan coincidido con los de los surrealistas. (206, *Los hijos del limo*. Las negrillas son mías)

Aunque breve, esta mención que hace Octavio Paz del grupo Mandrágora: ubicándolos desde una adhesión más radical y comprometida con el movimiento de Breton, nos abre una importante línea de lectura, y es pensar en las propuestas estéticas e ideológicas trazadas por el grupo Mandrágora con relación a los postulados primarios del surrealismo. A continuación, nos centraremos en el estudio y análisis de los manifiestos, incluidos en las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, con el fin de evaluar la cercanía y los rasgos divergentes, si existen, entre la *Poesía Negra* y los principios del surrealismo.

2.2 Los manifiestos Mandrágora:

El manifiesto “Mandrágora” compiló en un total de nueve apartados la síntesis de las propuestas teóricas y estéticas del mandragorismo y su *Poesía Negra*. Este sólo apareció hasta 1940 en el cuarto número de la revista homónima; aun así, textos de diferente índole

preceden su publicación, y comparten el tono característico de la escritura manifiestaria de vanguardia:

Existen textos poéticos, carteles, murales; cartas abiertas, poemas, prefacios e introducciones que, aunque no se presenten bajo el rótulo específico de manifiesto, presentan una escritura manifiestaria inconfundible: un proyecto teórico que se postula como renovador una voz —autoritaria, reflexiva o paródica— que se alza contra el pasado "un intento por introducir una nueva sintaxis poética, en fin, un "grito revolucionario". (Schwartz 12)

Diferentes textos reunidos en *Mandrágora*⁸ presentan una reflexión y una intención dialéctica con la que se intenta definir y convencer al lector sobre lo que es la *Poesía Negra*. El primero de ellos: “Mandrágora, Poesía Negra”, incluido en la primera publicación de *Mandrágora*, de Braulio Arenas contiene varios elementos en el texto que nos remiten a pensar en una sintonía y una reflexión detenida, por parte de los mandragóricos, de los postulados surrealistas y su visión de mundo, que continuará desarrollándose y profundizándose a lo largo tanto de *Mandrágora* como de *Leitmotiv*. El primero de ellos y, quizá, el más evidente es el de la declarada vocación a la libertad: “La libertad siendo nuestro único dominante poético gravita con feroz censura por encima de nuestros actos” (1). Más que una apuesta estética o una manifestación artística, aunque se valga de las operaciones del arte para sus fines, los mandragóricos vincularon su actividad creadora a una empresa con

⁸ Me refiero a “Mandrágora, poesía negra en Chile” e “intervención de la poesía”, en el número uno; “Yo hablo desde Mandrágora” y “continuadores del sueño” en el número dos; y “Notas sobre poesía negra en Chile” y “la transmisión del pensamiento” en el número tres. .

finés sociales⁹: la de liberar al hombre cautivo por la razón y la conciencia¹⁰. Octavio Paz plantea que la vocación libertaria del surrealismo tiene un propósito subversivo, con el que se pretende “abolir una realidad” que se nos ha socializado como la única posible:

El carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus apariencias, para que muestre al fin su verdadero rostro. “el ser ama ocultarse”: la poesía se propone hacerlo reaparecer. De alguna manera, en algún momento privilegiado, la realidad escondida se levanta de su tumba de lugares comunes y coinciden con el hombre. En ese momento paradisiaco, por primera y única vez, un instante y para siempre, somos de verdad. (Paz 39, “el surrealismo”)

Esta otra realidad que hace aparecer el surrealismo no responde a las leyes de la moral y de la ley, mucho menos está bajo el yugo del “imperio de la lógica” que denunciaba Breton en las primeras páginas de su manifiesto. El explorador que guiado por el faro de la poesía conquista este mundo interior, goza de un “estado anárquico”, allí:

El hombre propone y dispone. Tan solo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. (Breton 27)

⁹ Aunque esta intención social, la del poder revolucionario de la poesía para liberar “las fuerzas del inconsciente” a través de las operaciones del sueño y el azar, comienza a esbozarse desde *Mandrágora*, es en *Leitmotiv* donde puede verificarse más patentemente. Sobre todo, por la inclusión de textos que comulgan con el tono crítico y reflexivo del “prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no” de André Breton. Específicamente los ensayos: “Actividad crítica” y “la entrevista”, ambos de Braulio Arenas.

¹⁰ Esta preocupación y compromiso social es para Jorge Schwartz una característica del movimiento francés, citando a José Carlos Mariategui quien sostiene que al surrealismo “nada le es más extraño que la fórmula del arte por el arte”, Schwartz expone que la empresa libertaria surrealista se traduce en “la utopía de la transformación del hombre a través de las fuerzas del inconsciente” (42).

El poeta es, entonces, el hombre liberado. Y el hombre liberado es aquel que se posee así mismo, reconociéndose libre para actuar lejos de las limitaciones de la moral y de la ley: “Yo afirmo la libertad absoluta de todos los instintos del género humano. Yo exijo, a los propugnadores de sanciones, que se demuestre, ¿cuáles son en último término los fundamentos del crimen; con relación a qué la sociedad declara su repudio; qué es lo que se antepone una vez desterrado definitivamente de la tierra?” (Gómez-Correa, *Notas sobre la Poesía Negra* 4). Y una vez alcanzada esta negación de los principios morales y racionales, se conquista la “naturaleza interior del hombre” y la libertad creativa, la inspiración poética: “El hombre con desesperación planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos, deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir, de la poesía. Donde se ve solamente el desborde de la naturaleza interior del hombre” (Arenas, *Mandrágora Poesía Negra* 1).

Advertir la naturaleza de la creación artística y de la inspiración poética como fruto del inconsciente, de esa naturaleza interior: de los sueños, el azar, el automatismo y el amor, es para Octavio Paz, en *La estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, producto de la “disgración” del yo en virtud de esa búsqueda del otro, de lo Otro: “Mientras el mundo se torna maleable al deseo, escapa de las nociones utilitarias y se entrega la subjetividad, ¿qué ocurre con el sujeto? Aquí la subversión adquiere una tonalidad más peligrosa y radical. Si el objeto se subjetiviza. El yo se disgrega” (20). Que el arte no sea hijo de un proceso intelectual o consciente, y sí producto de “las distracciones, las casualidades y los descuidos” (39), también sugiere la disolución de la figura del genio que escribe; la poesía no es una creación individual:

No hay yo, no hay creador, sino una suerte de fuerza poética que sopla donde quiere y produce imágenes gratuitas e inexplicables.

La poesía la podemos hacer entre todos porque el acto poético es, por naturaleza, involuntario y se produce siempre como la negación del sujeto. La misión del poeta consiste en atraer esa fuerza poética y convertirse en un cable de alta tensión que permita la descarga de imágenes. (37)

La *renuncia a la identidad personal*¹¹ implica para el poeta surrealista que en el conocimiento de las realidades interiores y ocultas del hombre –“Si las profundidades de nuestro espíritu cobijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar las que existen en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay un justificado interés en captarlas” (Breton 27)–, en la exploración de sí mismo, y en sí mismo, no se encuentra más que a otro, a un doble. El poeta es “el otro” que crea.¹² Y así también aparece planteado en los manifiestos de *Mandrágora* cuando escriben acerca de la creación poética:

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 pertenecen al género de los traspasos obligatorios; al cambio de una vida por otra. El hombre entonces, o el poeta, se ve en la necesidad de ser dirigido, de ser absorbido, de ser inspirado por un representante suyo que actúa desde su propio interior.

Y es, sin embargo, por intermedio de semejante servidumbre poética que se trata de adivinar, de soñar o de escribir lo que se ha soñado, lo que se ha adivinado. (Arenas, *Mandrágora Poesía Negra* 1)

Una vez propuesta la posibilidad de la existencia de esa realidad “otra”: la de lo censurado, lo escondido o lo inconsciente en la condición humana, ajena pero simultánea a la realidad

¹¹ Esta renuncia no supone para Paz “una pérdida del ser”, sino en cambio una reconquista, una ganancia: “La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo” (41)

¹² “Desde Arnim —dice Breton—, toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del yo soy. Y así es: al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud. Nerval escribió: “Yo soy el otro”; y Rimbaud: “Yo es otro”. Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes. Todos los poetas han repetido incansablemente.” (Paz, *La estrella de tres puntas* 20)

factual de los hechos y las comprobaciones, nos ubicamos ante el enigma de cómo acceder a esas “profundidades del ser”. El mismo Breton anuncia en su manifiesto la imposibilidad de definir un método único y comprobable para conseguirlo:

Pero es preciso destacar que no existe ningún procedimiento que aparezca *a priori* como el más adecuado para la prosecución de tal empresa, que debe considerarse, hasta nueva orden, tanto del resorte de los poetas como de los sabios, no dependiendo sus posibilidades de éxito de los caminos más o menos caprichosos que se utilicen.
(27)

Y, aun así, se aventura a proponer “rutas de acceso” a lo inconsciente que descansan en las teorías del psicoanálisis de Freud. El sueño y el aprovechamiento del material onírico para la creación es una de ellas; tanto así que Breton define el surrealismo como la creencia en la validez y el dominio de las realidades conquistadas en el sueño¹³. Otra ruta que se intenta conceptualizar en el manifiesto es la de la escritura automática. El poeta menciona que “estando totalmente absorbido por Freud” tuvo la oportunidad de practicar sus métodos en algunos enfermos durante la guerra, y luego intentó producir en sí mismo ese “pensamiento parlante”, que le fue posible llevar a la escritura pues “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra” (40). Breton presenta esta forma de escritura que es dependiente de la elección azarosa y rápida de las palabras, y extraña de los criterios y de la voluntad estética, para la consecución de imágenes poéticas que brotan de esa naturaleza escondida que el surrealismo se esfuerza por liberar.

Sabemos que los mandragóricos comulgaron con las prácticas artísticas y las formas creativas del surrealismo, y así lo dejan declarado cuando ubican al movimiento francés como predecesor de la *Poesía Negra*: “Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía

¹³ “El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento.” (44 Breton)

Negra, si miramos hacia los fenómenos del surrealismo, el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador” (Arenas, *Mandrágora Poesía Negra* 4). Dentro del proyecto cultural de *Mandrágora* los poetas hicieron propios y aplicaron al contexto literario chileno los modos expresivos del surrealismo¹⁴; retomando los principios de la escritura automática, el material onírico, los collages y demás técnicas postuladas por Breton en el manifiesto surrealista, pero también explorando nuevas vías de acceso al inconsciente que permitieran alcanzar la inspiración artística. De ahí surge entonces la idea del terror como principio creativo de la *Poesía Negra*.

El terror y todo lo que los mandragóricos ubicaron en la categoría de lo “negro”, se formula como algo que va mucho más allá de los conceptos y el estudio de la violencia, la venganza, el crimen o el suicidio. Aún cuando a veces se valga de ellos y sean continuamente referidos en los manifiestos, precisamente en aras de conseguir su verdadero objetivo que no es, por tanto, un terror “físico”, sino el terror que se plantea desde la experiencia de lo inesperado; desde la construcción de unas realidades interiores que contradicen el discurso normativo, inaugurando para el poeta esa nueva patria de lo inconsciente, de lo onírico, de lo desconocido; desde donde se propone alcanzar la inspiración artística. De allí que entonces Braulio Arenas defina el terror como “el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente” (*Mandrágora Poesía Negra* 4), y que esta disposición al terror como principio poético responda a la necesidad del surrealismo para superar los límites

¹⁴ “6.La mandragora hace suyas todas Las manifestaciones del humor negro, en cualquiera de sus formas, ya sea el dandysmo (Jacques Vachd, Jacques Rigaut), la crueldad (Swift), la moral (Sade), el terror (Lautrdamont), la descripción (Roussel), etc...y en general hace suyas todas Las manifestaciones del surrealismo.” (*Mandrágora*, Núm. 4 pág. 7)

razonables, señalada por el crítico literario Saúl Yurkievich, en virtud de preservar “las zonas dejadas de lado por el entendimiento científico: la mentalidad mítica, la visión onírica, lo arcaico, lo esotérico, lo oracular, lo chamánico, la psicología preconscious o lo parapsicológico” (356).

El terror se propone, desde una lectura mediada por los postulados de Freud, vinculado al sentimiento de la angustia y la exposición del sujeto a las situaciones de peligro: “Es justamente con el auxilio del psicoanálisis que es posible desentrañar el sentido de la angustia. Es ella como lo afirma Freud una reacción del yo frente al peligro” (Gómez-Correa, *Notas sobre Poesía Negra* 2). Este entonces se entiende en los manifiestos de *Mandrágora* como producto del encuentro con lo otro, lo peligroso, lo sobrenatural, lo inconsciente¹⁵. Es por eso que se pide del “poeta negro” un estado constante de pánico¹⁶, resultado de una continua exposición a la violencia, al crimen, a la desobediencia, a lo desconocido, que busca el desdibujamiento de los límites de la moral y la liberación del “instinto poético”:

La moral concluye en la debilidad del cerebro (Rimbaud). Al poeta negro le estará permitido la consumación de toda clase de actos —aun los más abominables para las leyes y la moral establecida: desde luego, empezando con la realización de “misas negras” hasta el parricidio y pasando por el incesto— **con la única condición de que ellos sirvan de estimulante a su instinto poético.** (Gómez-Correa, *Yo hablo desde Mandrágora I*; los énfasis son míos)

¹⁵ Escribe Fátima Zanchettin sobre la relación de los conceptos de horror, peligro y angustia en la obra de Freud: “la angustia señal figura como lo que anuncia, indica los momentos claves de la estructuración psíquica, previniendo al sujeto del encuentro con el exceso y lo absoluto. Freud plantea que la angustia señal cumple una función de alerta ante la inminencia del deseo inconsciente, lo incestuoso y la intrusión del orden pulsional (Freud, 1932).” (709)

¹⁶ “Si yo definiendo la validez del terror como sentido poético es porque él nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alertas, vivir despiertos, vivir acechando lo desconocido a cada segundo” (Arenas, *Mandrágora Poesía Negra* 3)

Cuando Gómez-Correa repara en que la realización de los actos moralmente incorrectos está justificada siempre y cuando estos sean estimulantes poéticos, nos deja ver que el papel del terror en la escritura de la *Poesía Negra* es un medio, no un fin. La experiencia del terror, la violencia, el peligro o cualquier estado que altere la lógica de la razón deviene en la escritura. O en palabras de Gómez-Correa: “este caudal poético obtenido a costa de una violenta beligerancia, deberá expresarlo mediante la palabra. Como vehículo ella, hasta el momento el más seguro y aproximado de una revelación del mundo” (2). Con todo, la elección del sentido del terror, la violencia y lo “negro” para la escritura de la poesía y la liberación de su “lenguaje frío y substancialmente diabólico” (2) no es gratuita, y se aduce en la idea de que si los principios de la sociedad moderna y sus leyes se fundamentan en las prácticas del “bien” y lo “correcto”, *Mandrágora* opera en contravía de esta lógica y asume las prácticas del terror desde un ejercicio de libertad¹⁷. Walter Benjamin, haciendo una revisión del influjo de la obra de Lautreamont, Rimbaud y Dostoievski en el surrealismo, expone que este último era un “surrealista de avanzada” en el sentido en que su obra nos muestra de manera ejemplar esa justificación y predisposición natural al mal propia del movimiento francés, que parte de razones similares a las planteadas por los mandragóricos: “nadie como él ha captado la vacuidad de la convicción pequeño burguesa de que el bien proviene de Dios, sea cual sea la virtud de quien lo practica, mientras el mal nace de nuestra propia espontaneidad, su ejercicio es libre y autónomo” (46). El terror es también asumido como una experiencia elevada del placer:

¹⁷ “3. El hecho de poner en contradicción Los principios duales del bien y el mal, al admitir que las fuerzas más reaccionarias de la actual sociedad se han refugiado en el bien, nos obliga a atacar este principio, aun a riesgo de recibir censuras más enconadas y aún a riesgo de ampliar indefinidamente nuestro campo de batalla antinómico. Por esa razón, todos los componentes del grupo de La mandrágora, se sienten y actúan siempre bajo el imperativo de La ilegalidad.” (*Mandrágora*, Núm. 4 pág. 7).

Vuelvo a insistir: si es el terror cósmico, el espectáculo ofrecido a los ojos del hombre, por la caída abismal del objeto, con los consiguientes relámpagos, el suicidio es la coronación de este placer. Yo no lo admito, bajo ninguna otra forma, que no sea la de una afirmación de la vida, como yo la entiendo, es decir, como una sucesión ininterrumpida y ascendente de grandes actos que tengan por característica la extralimitación del principio del placer. (Gómez-Correa, *Notas sobre la poesía Negra*)

Si el terror representa para el poeta la introducción a un mundo que exalta los sentidos, las pulsiones, los deseos ocultos; los actos de violencia, sean el crimen o el suicidio, se justifican no solamente desde la vocación beligerante y libertaria del mandragórisimo, sino también porque estos significan para el poeta la *extralimitación del principio del placer*. Al renegar de las normas que sostienen al mundo exterior, el poeta negro no busca redimirse sino afirmar su naturaleza “abominable”, no controla sus instintos, en cambio, los libera, no purga sus deseos pues los lleva a cabo: “los surrealistas no se sumen en sí mismos para luchar contra sus instintos y deseos, sino, por el contrario, para dejarles libre curso. ‘un poema debe ser un desastre del intelecto’. No penetran en un mundo trascendente, sino en el reino de los instintos” (Duplessis 61).

2.3 La paternidad literaria de la Poesía Negra

Los mandragóricos buscaron acreditar en sus revistas, especialmente en *Mandrágora*, un proyecto que ideológicamente era convencionalmente inverso y afinó su objetivo en subvertir las bases de la moral y el derrumbamiento del imperio de la razón, y que desde el aspecto de los principios creativos y estéticos defendió la *Poesía Negra*, producto de

la inspiración suscitada, precisamente, por la práctica de lo “negro”: la desobediencia civil, la experiencia del terror, la validez de la violencia y la conquista de lo desconocido. Para ello no solo buscaron en el surrealismo los soportes de su empresa cultural, sino que, haciendo una lectura de la tradición literaria predominantemente europea, propusieron una suerte de canon de autores que evidenciara los intereses y las fórmulas estéticas de la *Poesía Negra*. Habría que advertir, también, cómo de estos autores no se celebra toda su obra, sino que se destacan solo ciertos aspectos que les son útiles y comunes a la línea estética de *Mandrágora*:

¿cómo explicarse que los ejemplos de la crueldad del crimen, del mal congénito o de la violencia, producen mayores efectos que los de la virtud? Las mejores páginas de Dante, las más intensas, las vividas, son (en) las que él habla de las torturas del hombre en el infierno; Swift, lleva el refinamiento de la maldad hasta en los actos cotidianos, los más insignificantes; Lewis, se regocija desflorando a una doncella, dentro de un sepulcro, rodeado de cadáveres; Young, es sublime cuando habla de las tinieblas y del placer; Sade, es profundamente lúcido, cuando deja hablar a sus héroes, al marqués de Bressac, a la Dubois en la tortura de Justina; Baudelaire, es el “rey de los poetas” cuando escupe sobre la moral; Swinburne, es exquisito, cuando deja arrastrar su sensualidad, por instintos crueles; Lautrémont es ángel cuando sueña un mundo poblado por piojos, como granos de arena tiene una playa, torturando al género humano y en muchas otras ocasiones, etc. (Gómez-Correa, *Notas sobre Poesía Negra* 3)

En “La mandrágora en Chile: profecías poéticas y revelaciones del género negro” el crítico literario Julio E. Noriega señala que el germen y la apología del crimen, el terror y la violencia tan característico del proyecto cultural mandragórico, que buscó ser justificado y ejemplificado desde diferentes autores de la tradición literaria europea, no puede leerse únicamente como hijo de la ideología surrealista, aun con su vocación anarquista y el impulso

por la exploración del inconsciente; pues este se quedaría corto para explicar y justificar las altas dosis de “agresividad y violencia que los manifiestos inyectaron contra ese momento cultural en Santiago” (755). Noriega alude, en cambio, a que, para entender la propuesta poética de los mandragóricos, es necesario revisar los manifiestos de Breton, sí, pero también la tradición de la novela policíaca y la teoría del género negro:

El crimen es la razón de ser de lo negro y también, su recurso para producir, mediante el "suspense", ansiedad y pánico en el lector. Por eso, si los poetas negros proclaman que "El crimen precisamente termina donde empieza la poesía" (Gomez-Correa 1938: [8]), los novelistas negros retoman la muerte y el crimen, debilitados por la primacía del misterio frente al "suspense" en la narrativa policial, y los revitalizan hasta convertirlos en "sujetos literarios" (Giardinelli 1984: 144). Y si éstos persiguen provocar con el miedo la ansiedad en el lector, aquéllos defienden "la validez del terror como sentido poético" porque "permite vivir en pánico, es decir vivir alertas, vivir despiertos" (Arenas 1938: [3]). Así, el principio constitutivo y el fin supremo del arte negro, tanto en novela como en poesía, abren un solo cauce de punta a punta. (755)

El crítico también denuncia en su artículo el proyecto de *Mandrágora* como una empresa cultural muy poco innovadora. Retomando las ideas de Enrique Linh, Noriega apunta a que la ideología de la revista y su militancia estética emula las formas de un surrealismo tardío, anticuado y sofisticado (753).

Enrique Gómez-Correa en “Testimonios de un poeta negro”, publicado en el séptimo número de *Mandrágora*, evidencia la búsqueda por proponer el destino estético e ideológico de la *Poesía Negra*, lejos del rumbo del surrealismo –sin dejar de reconocer sus triunfos como movimiento artístico–: “El surrealismo, hoy dedicado a una tarea de recopilación, aun siendo la mejor estrategia para abordar la realidad, no puede ser para mí la meta de la trayectoria de nuestro pensamiento” (12). Este impulso enfático y adoctrinante en el ensayo de Gómez-

Correa, que no busca más que justificar a la *Poesía Negra* como dueña de un “lenguaje nuevo y universal”, y presentarla como la única alternativa estética y la plataforma comunicativa más totalizante: “Hay, sin embargo, algo de lo que yo no he dudado ni siquiera un solo instante, y es el porvenir que le espera a lo *negro*. [...]Lo negro invadirá la política, la historia, la ciencia, la filosofía, la sociología, el derecho, la moda, etc., produciéndose los más bellos *collages* del pensamiento.” (15).

Esta necesidad de Enrique Gómez-Correa por dejar ver a la *Poesía Negra* como una propuesta con una autonomía e independencia estética e ideológica del surrealismo, es hasta cierto punto caduca y estéril, pues vemos cómo el ciclo teorizador de lo *Negro* se da por finalizado con esa última publicación de *Mandrágora*, y en cambio en *Leitmotiv* lo que se busca es una comunión y adhesión total al movimiento francés. Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres, no hablan allí como poetas negros sino como surrealistas, con unas preocupaciones comunes de orden artístico y social.

2.4 La poesía Negra en Chile: el caso de Pablo Neruda

Dentro de las dinámicas y las genealogías literarias latinoamericanas, en *Mandrágora* la *Poesía Negra* se argumenta como una empresa cultural sin precedentes. Si se proponen algunas referencias literarias e ideológicas estas se ubican bien lejos del continente americano. Sobre esta discusión escribe Enrique Gómez-Correa en “Notas sobre la Poesía Negra en Chile”: “De esta revisión debía resultar, que nosotros constataríamos, que estábamos totalmente desvinculados de la poesía de nuestro país, y en general de la poesía de las naciones americanas, para encontrar, al contrario, un nexo de continuidad con otras

literaturas, especialmente europeas” (2). Habría que aclarar que además de esa distancia confesada con la tradición poética americana, reconocen, desde esta orilla del mundo, el magisterio de Edgar Allan Poe para la formulación de su poética de lo negro, y, bajo ciertas reservas, el influjo de Walt Whitman (1). Y en Latinoamérica el caso, que ya hemos comentado antes, de Vicente Huidobro. Con todo, valdría la pena referir que más adelante en “Testimonios de un Poeta Negro”, número siete de *Mandrágora*, Gómez-Correa señala la distancia entre el fuerte racionalismo en la teoría estética de Huidobro y el proyecto del mandragorismo y su *Poesía Negra*. Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles apuntan también que tanto en un plano estético como ideológico los experimentos poéticos huidobrianos eran inconjugables con los del movimiento surrealista: “un poeta tan imaginativo como racionalista y cerebral que tampoco comparte el desprecio de la lógica a la razón y el arte, o la fe en la inspiración automática e instintiva del hombre, o la exaltación de la poesía de los locos y el azar predicado por los surrealistas” (24).

Por lo demás, los mandragóricos calificaron las expresiones literarias de sus congéneres como una “ilusoria gritería de americanistas de segundo orden” o “falso clasicismo, falso romanticismo, academicismo sin remedio” (Enrique-Gómez, 1). A pesar de difundir una posición, en general, muy crítica respecto a los fenómenos culturales y literarios que se estaban desarrollando en la capital chilena, llama la atención el particular énfasis que los mandragóricos pusieron en la detracción de la obra de Pablo Neruda.

Los duros juicios que se difunden de Neruda van desde el cuestionamiento de su compromiso político hasta la burla frente a su criterio y desempeño poético. Y será exclusivamente en *Mandrágora* –porque en *Leitmotiv* no vuelve a mencionarse esta polémica– una línea transversal en la revista. Como ejemplos de las diatribas formuladas contra el poeta, encontramos en el primer número, bajo el nombre de “Retrato”, el anuncio

de lo que será el paso desafortunado de Neruda en esta publicación. Allí se lo describe como “cabeza de bacalao”, “rata” y “Quijote de algodón”. Se critica también cómo vende una imagen de “poeta de trascendencia americana y hasta de comunista”. Obviando su mención en otros momentos de la revista, en el número cuatro, dedicado casi exclusivamente a Pablo Neruda, se comenta jocosamente la intrusión y el sabotaje, por parte de Braulio Arenas y otros miembros de Mandrágora, de una ceremonia celebrada en honor al poeta que partía en calidad de cónsul para México. Sobre este episodio que los mandragóricos narran con el título: “única versión exacta de los sucesos del miércoles 11 de julio de 1940 en el salón de honor de la universidad de Chile”, profundizaré más adelante.

En el número tres, en la selección que lleva el nombre de “La visibilidad de los objetos”, y que, recordemos, reunía notas acerca del acontecer político y cultural de la época, se comenta violentamente un artículo del escritor español Ramón Gómez de la Serna, incluido en la *Revista nacional de cultura* de Venezuela, que llevó el título de: “Ensayo explicativo del surrealismo”. Sobre este mencionan la falta de acierto del español para acercarse al pensamiento surrealista: “este pobre imbécil confunde todo y, con su estilo de cocinera, trata de explicar el surrealismo, no consiguiendo otra cosa que explicar sus viejas taras de demente” (16). Y el “delirio confusionista” que lo lleva a calificar a Pablo Neruda como un gran poeta dentro del espectro estético del movimiento: “al decir esto hablo en realidad de los surrealistas, es decir de personas decentes. No de ese Neruda ‘que es uno de los más preclaros hijos del siglo surrealista’ como tú lo dices en tu delirio confusionista, ni de nadie que, como él, tenga más de bacinica que de persona” (16).

La crítica literaria ha leído la relación de Neruda con el surrealismo desde dos posturas: Stefan Baciú ve como un error vincular la obra poética de Neruda con el surrealismo, aún cuando algunas de sus soluciones poéticas sean surrealizantes: “El nombre

de Neruda cuya poesía a veces se acerca a lo surrealizante, pero cuya vida y cuya acción política siempre se colocará en contra de las posiciones y de las actividades surrealistas” (18). Participando de esta misma opinión, Selena Millares en el artículo “Pablo Neruda y las poéticas de vanguardia” expone que no solo André Breton desconoció la participación de Neruda en el surrealismo¹⁸, sino que además el mismo Neruda se aleja del movimiento francés, sin dejar de reconocer, claro, el impacto estético que tuvo en su poesía (561). Desde el otro lado de la balanza, Hugo Verani sostiene que el chileno introdujo con *Tentativa del hombre infinito* y *El habitante y su esperanza*, ambos de 1926, los modos creativos del surrealismo a la poesía hispanoamericana: “Neruda encuentra en el surrealismo la forma adecuada para representar su caótica percepción de la realidad, una cosmovisión identificada con lo informe, lo indeterminado, lo onírico, lo irracional y lo sensual, con el vitalismo desbordante y espontáneo” (40). De allí que podamos aducir que la distancia de los postulados de *Mandrágora* con el quehacer poético de Pablo Neruda adquiriera matices distintos a la discusión que sostuvieron, por ejemplo, con el creacionismo, que rechazaba el azar, la escritura automática y demás formas creativas del surrealismo. El combate con el autor de *Residencia en la tierra*, en cambio, es de un carácter más “personal” y directo. Se quiere contrariar, en las publicaciones dirigidas a este autor dentro de la revista, esa idea de que a Pablo Neruda se le reconozca como surrealista sin serlo; y mantener de alguna manera salvaguardado el carácter de legitimidad y exclusividad de los modos estéticos e ideológicos del surrealismo que, como expusimos antes, hizo suyos la *Poesía Negra*.

¹⁸ Estas son las palabras de André Breton, referidas en el artículo de Millares, sobre Pablo Neruda: “No conozco *Residencia en la tierra*, pero sea como fuere, no podría juzgarla bajo sus vinculaciones y afinidades con el surrealismo, sino de una manera retrospectiva: la agitación que su autor mantuvo recientemente, provocando a los labradores profesionales sobre las persecuciones que sufrió, sumamente exageradas para el uso de cierta propaganda, basta para descalificarlo totalmente desde el punto de vista surrealista” (ctd en Millares 563).

Aunque Selena Millares sugiere en su artículo que la obra poética de Pablo Neruda es ajena a cualquier etiqueta o escuela y que por lo tanto no milita en ningún movimiento vanguardista (561); podríamos leer en la revista *Caballo verde para la poesía*, a cargo del mismo Neruda, muchas de sus preocupaciones ideológicas y estéticas. Publicada en Madrid entre octubre de 1935 y enero de 1936, *Caballo verde para la poesía* contó con un total de cuatro números, donde aparecieron una gran cantidad de poetas de diferentes tendencias artísticas e ideológicas, por lo que mantuvo un carácter mucho más ecléctico¹⁹ y caleidoscópico que el que caracterizó a *Mandrágora*. Esta publicación, además, reunió tres editoriales de Neruda: “Sobre una poesía sin pureza” en el primer número, “Los temas” en el segundo número, y “Conducta y poesía” en el tercer número. Y a pesar de que el catedrático español José Manuel López de Abiada comenta que esos manifiestos “carecen de una teoría poética coherente y determinada” (149), bien podrían ayudarnos a entender una última y más profunda divergencia entre las formulaciones estéticas de la *poesía Negra* y las de Pablo Neruda.

Para López de Abiada, a grandes rasgos, lo que los manifiestos nerudianos encierran es una preocupación por celebrar una creación artística que ponga su mirada en lo humano; es decir, lo “impuro”, que va directamente en disputa de la doctrina estética de Juan Ramón Jiménez (158), y que tomó mucha más fuerza y sentido a raíz de “los múltiples y trágicos elementos políticos, históricos, económicos e ideológico-estéticos que habían surgido de la

¹⁹ “No hay, por tanto, un grupo limitado de colaboradores, pues entre ellos se hallan representantes de varias generaciones, tendencias literarias y nacionalidades. Entre los españoles se encuentran, por orden alfabético, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Rosa Chacel, García Lorca, Jorge Guillen, Miguel Hernández, Eugenio Mediano Flores, Concha Méndez, Moreno Villa, Leopoldo Panero, Preados, Serrano Plaja y José María Souvirón. Entre los no españoles hay cuatro argentinos (Miguel Ángel Gómez, José González Carbalho, González Tuñón y Ricardo E. Molinari), tres chilenos (Ángel cruchaga, Luis Enrique Délano y Neruda) y dos franceses (André Bernard Delons y Robert Desnos) y el ya nombrado hispanista alemán Hans Gebser.” (de Abiada 142).

guerra civil ” (161). Este interés de la poesía impura de Neruda por regresar a la realidad del mundo y los objetos: “de ellos se desprenden el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo” (*Sobre una poesía sin pureza* 1); se fundamenta como una antítesis de la empresa cultural y estética mandragórica, que no reclama el carácter poético y trágico de las cosas, el hombre y la tierra, sino que parte de una creación poética que afirma lo contrario: la búsqueda de una supra-realidad –en lo inconsciente– y una supra-racionalidad –con la subversión de los principios morales y el cuestionamiento de la razón–. Además, como afirma Orlando Jimeno-Grendi en “Mandrágora mántica”, el mandragórico es un “moralista con signo inverso al convencional” (364); por lo que el proyecto de la *Poesía Negra* no busca, como en el manifiesto de Neruda, una exaltación de la “impureza”. En cambio, pretende legitimar la pureza del mal, el crimen y el terror.

Para terminar, creo que el programa combativo contra Pablo Neruda, les sirvió a los mandragóricos para llevar a cabo y poner en práctica más “perfectamente” el proyecto beligerante y de contravía cívica de la *Poesía Negra*. Sobre todo en el episodio del 11 de julio de 1940, con la interrupción del discurso del poeta, que los mandragóricos relatan en términos tanto legendarios como cómicos:

Don Neftalí Reyes Cordero (alias Pablo Neruda) le había contado a todo el mundo que él hablaba en nombre de la juventud chilena [...] Toda esta comedia, largamente preparada y pagada, tuvo su término en el momento que un joven poeta, autorizado por la juventud entera para hablar en su nombre, rompió la conferencia con la que Neruda pensaba mistificar y convencer a unas cuantas viejas mugrientas.

De la parte trasera de los pantalones del autor de los "Los veinte poemas de Tagore y un Sabat Ercasty desesperado" salía un fetidísimo olor a gato encerrado.

Las viejas se desmayaban, los matones atacaban y nosotros nos reíamos. (2)

Este gesto supone una puesta en acción de esa actitud "vital" más que estética del surrealismo. Que aparece también formulada en el manifiesto "Mandrágora", incluido, junto a la narración del suceso con Neruda, en el cuarto número: "Creado bajo el concepto de la lucha minoritaria, nosotros atacamos siempre frente a frente a nuestros enemigos, ya sea por medio de la palabra o de la acción. Nuestras últimas experiencias tienen por objeto demostrar prácticamente que es posible conciliar ambas energías en un solo resultado poético." (7). Lo anterior nos permite ver que además de desarrollar un proyecto cultural en sus revistas, partiendo de la revisión de la tradición literaria chilena para difundir un nuevo canon y formas literarias, los mandragóricos llevaron a cabo un plan de acción que diera cuenta de la *Poesía Negra* como una radical filosofía de vida. La creencia en una sociedad ausente de las dicotomías entre el bien y el mal, la moral o el crimen les sirve para sustentar el proyecto del terror no solo como una solución estética sino como un modo de vida que opera sobre las premisas de la libertad y el placer.

CAPÍTULO 3: DEL TERROR, LA LOCURA Y EL AMOR EN EL POEMA NEGRO

3. 1 La lírica de vanguardia

Hugo Verani expone que al “destruir y escindir” el arte burgués, el arte de vanguardia busca y sugiere una nueva forma de hacer las cosas; partiendo de allí, Verani pone como características de esta lírica vanguardista la renovación del lenguaje que se aleja de las exigencias estéticas y armónicas de la poesía tradicional. Desde los efectos formales esta renovación poética de la vanguardia:

desecha el uso racional del lenguajes, la sintaxis lógica, la forma declamatoria, y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial. (Verani 12)

En la *Introducción a la poesía* Cesar Fernández Moreno señala que la lírica de vanguardia trae consigo tres grandes rebeliones: en primer lugar, desecha la tradicional concepción de belleza; no en el sentido de que esta categoría sea sustituida por unas nuevas, sino que simplemente se las pasa por alto: “Su revolución resulta, pues, más perceptiva que estética. Así como no para mientes en la posible belleza de las cosas reconocidamente bellas, tampoco se detiene a admirar con un sentido estético, aunque fuera negativo, las fealdades que ahora la ocupan”(64). En segundo lugar, el desprendimiento de la rima y demás métodos constructivos del verso. Una vez abandonadas las exigencias de la rima tradicional, el verso es libre para formularse bajo la voluntad del poeta, pero aunque la poesía vanguardista deja

de lado las reglas musicales y la métrica, “asume de todos modos una forma, que llamaríamos escultórica, pues trata al lenguaje como un bloque de mármol tan amplio como sea necesario para satisfacer las necesidades expresivas del poeta y asegurar al poema la mayor fidelidad hacia su contenido” (69). Una tercera y última rebelión es la que se hace contra el lenguaje: “La poesía se desjuglariza y se enfrenta consigo misma: debe resolver sus problemas con sus propios medios, reducirse a expresar sin más prefabricación que la palabra, llegar al lector sin el auxilio nemotécnico de la rima” (72). Siendo esta la primera posición de la poesía de vanguardia, la rebelión se acrecienta y termina por “destruir la palabra de su significado y usarlas como material para la creación de una realidad poética completamente autónoma” (73). De este planteamiento se desprende la comprobación de que la poesía de vanguardia no corresponda a la representación y al nombramiento de una imagen clásica del mundo. Saúl Yurkievich lo enuncia de la siguiente manera:

La vanguardia busca mediante intervenciones contraventoras o catastróficas invalidar, mas que las preceptivas vigentes, los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad. Su acción se asienta sobre todo en códigos negativos. Antiarte (*underground, off off*), en literatura se propone describir lo escrito, descodificar, desestabilizar, desautomatizar, desgramaticalizar, desestructurar, descompagnar los dispositivos textuales instaurados para sacar la escritura de sus fijaciones conceptivas, perceptivas y preceptivas para propiciar otro sistema simbólico que permita disponer lo real restableciendo una nueva concertación entre visión y representación del mundo. (357)

La formulación y la construcción del poema moderno no nace de una lectura y una representación fiel de la realidad, sino que en cambio, según Octavio Paz, este surge de la unión de palabras inconexas atraídas por “la ley de atracción de la imagen” (176, *Los hijos del limo*). Esa misma línea sigue Hugo Friedrich, en su *Estructura de la lírica moderna*,

cuando señala que esta habita el espacio de “lo apenas expresable” constituyéndose como “un prodigio y una fuerza”,

Pero esta fuerza se estudia como una explosión, desencadenada experimentalmente, *de algo así como la energía atómica de la palabra, y se considera su misterioso lenguaje como el sorprendente resultado de unas combinaciones químicas intentadas por primera vez.* El poeta es el aventurero que se lanza a territorios del lenguaje todavía no hollados. Va armado con los aparatos de medición de sus conceptos, que en cada momento le permiten controlarse a sí mismo y le aseguran contra la fuerza arrolladora del sentimiento trivial. (241, los énfasis son nuestros)

Es por esta característica de presentar un lenguaje que resulta de *combinaciones intentadas por primera vez*, que Friedrich también señala de esta poesía la dificultad e incluso imposibilidad comprensión como un rasgo común y principal de su *voluntad estilística* (20)²⁰. De manera que nos ubicamos ante el paradigma de un poema que no presenta una significación clara o, mejor dicho, una significación unívoca²¹, y que no parte, como mencionábamos, de una representación o nombramiento del “mundo natural”, sino que en cambio, como dice Alberto Julián Pérez, este es “desordenado y caótico” (179) y destruye, sustituye o cambia la realidad. Idea que a su vez afirma Friedrich, quien sostiene a raíz del análisis de la obra de Rimbaud, en términos muy generalizantes, que en la poesía moderna la

²⁰ Con todo, se hace necesario prevenir al lector, puesto que ofrezco las formulaciones teóricas de Friedrich solo para el caso específico de la *Poesía Negra* y los poemas analizados. La poesía moderna como un fenómeno supremamente amplio no puede aprehenderse ni abarcarse bajo categorías fijas, como se plante en la idea recién expuesta de “la incomunicación”. Por lo que se entiende que acudo a este texto considerando su cercanía a las propuestas estéticas estudiadas, sin reproducir su intención axiológica.

²¹ “El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas pre-racionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual.” (Friedrich 15)

realidad se nos presenta como “objeto de descomposición, de afeamiento, de tensiones, de contraste hasta tal punto que siempre viene a construir una forma de paso a lo irreal” (117).

3. 2 El poema Negro

En la *Poesía Negra* se privilegia esta idea de que el poema es el resultante de un encuentro con lo desconocido, su atmósfera da cuenta de ese “paso a lo irreal”; y precisamente de allí surge entonces el concepto de que este brota por la experiencia del “sentido del terror”, no solamente en asociación a las atmósferas del crimen, la muerte o el suicidio... sino principalmente como “la búsqueda en las fuentes del subconsciente”, y la participación del poeta de esos estados alterados y alucinatorios del placer y lo sobrenatural.

Yvess Duplessis, hablando sobre los modos expresivos del surrealismo, enmarca que las insólitas imágenes logradas por el poema surrealista son hijas y producto de la *aproximación inesperada a realidades distantes*: “La incursión en esa zona prohibida conduce a un nuevo mundo, dotado de tan gran seducción, que el aventurero que se ha atrevido a entrar en ella no aspira más que a repetir su hazaña”; justo después Duplessis afirma que el surrealismo constituye un *vicio nuevo*: “Toda la vida parece refugiarse en una especie de embriaguez movediza que hace vacilar la razón y le abre la puerta a los Desconocido” (68). En “La transmisión del pensamiento”, número tres de *Mandrágora*, Braulio Arenas también participa de esta visión y nos presenta la figura del poeta como una suerte de explorador que regresa, una y otra vez, a estas realidades que están a la espera de ser conquistadas y que se abren para ser documentadas por el poema:

Las posibilidades de la poesía en ese terreno son numerosas. Ella debe obrar con el mismo poder subversivo, echando mano de todos los recursos para conseguir poner

orden y vida sobre el mundo — sobre lo que nosotros creemos que es el mundo. Por esa razón, es con necesidad que debemos entrar a este presente, tomando para nosotros la tarea de descubrimiento, de las maneras de vencerle y de las consecuencias que comporta el abrir las puertas a esos elementos del terror y la poesía. (9)

De manera que al presentársenos el poema negro como una evidencia y una “puerta abierta” a un mundo distinto del conocido, construido a partir de una realidad ajena a la factual, tratar de comprenderlo o traducirlo a un lenguaje racional sería totalmente absurdo e iría en contra del proyecto desestabilizador de la normalidad y de la lógica que el mandragorismo nos propone. Al acercarnos e intentar estudiar estos poemas nos limitamos a una labor descriptiva —pues podemos evidenciar cómo estos nos evocan una serie de experiencias asociadas a la inconsciencia—, y explicativa desde el sentido en que lo propone Hugo Friedrich:

Finalmente, por “explicar” estos textos entendemos ir recorriéndolos en todas sus valencias, y entre ellas el conocimiento mismo, en tanto que se articula en el proceso que se aspira a suscitar en el lector, es decir, en el proceso de los intentos de interpretación de sus sucesivas e inagotables posibilidades poéticas hasta desembocar en campo abierto. (21)

No para comprenderlos o resolverlos, sino para mostrar cómo estos nos orientan hacia esa percepción de la realidad-otra, de la “puerta abierta hacia lo desconocido” que mencionaba Yvess Duplessis. Para ello seleccioné algunos poemas, entre los que están publicados en las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, los cuales participan e ilustran ejemplarmente tres de los conceptos que me parecen cardinales dentro de lo que fue el proyecto estético e ideológico de la *Poesía Negra* y del surrealismo en sí: el terror, la locura y el amor.

3.3 El terror

Ya hemos hablado del terror como el principio poético de la *Poesía Negra* conceptualizado en los manifiestos *Mandrágora* desde un acercamiento a lo desconocido, lo inconsciente, lo irracional, al sueño, la locura y todo aquello que *escapa al control diario*; más cercano a lo “ominoso” que a lo que comúnmente podríamos asociar con el terror, por ejemplo: la muerte, el crimen, el suicidio. Este, tal como lo refiere Freud en su ensayo, está directamente relacionado con la experimentación de lo ajeno o de lo extranjero: “Lo ominoso sería siempre, en verdad, algo dentro de lo cual uno, en su desconocimiento, no se orienta y se halla, por así decir, desconcertado, perdido, sin referencias que lo sitúen” (3). Pero, a su vez, también se oculta y se evidencia más vehementemente cuando identificamos esa *extrañeza* en algo que nos es familiar; así, por ejemplo, Freud menciona que es frecuente que las personas experimenten el sentimiento de lo ominoso frente a objetos inanimados como muñecas o autómatas que podrían parecer que están vivas; y al reconocer las manifestaciones de la locura en un paciente sospecharíamos, por el contrario, que tras lo animado conocido, el hombre, se ocultan procesos automáticos (7).

En el poema “los degolladores” de Braulio Arenas, incluido en el primer número de *Mandrágora*, se nos comunica mucho de este sentido poético del terror que aparece en los manifiestos. Por una parte, el título nos ubica de entrada en este proyecto amoral y de subversión de las normas de *Mandrágora*: el degollador como el oficio del asesino. Pero más allá de eso, aunque en el poema podríamos acudir a unas temáticas de lo negro: la muerte o el crimen, más importante me parece señalar que otros campos semánticos comunicables al del “degollador” –pesadillas, cárceles, cráneos, fantasmas, cadáver...–, nos van llevando

como lectores a la construcción de un mundo interior. Tal vez un mundo que parte de lo inconsciente y que no tiene ninguna correspondencia al de la realidad de la vigilia.

Para reforzar esta idea, las imágenes se nos presentan sin un orden lógico; son tan insólitas que nos suscita una cierta perturbación:

El **descenso** de los cráneos

La llave y los enigmas de la mano

El beso que **cae** a causa de la gravedad

El cadáver y su espuma (10, los énfasis son míos)

Aún así podríamos aludir a que se sugiere un descenso dentro del poema; una inmersión o sumergimiento, quizá, hacia el interior del sueño o mejor dicho de la pesadilla, que es también fruto de esas “fuentes secretas del subconsciente”. Más adelante esta alusión al descenso se complementa con la del enterramiento: estar como un cadáver fragmentado bajo tierra.

Los **arrecifes** alrededor de la garganta

Los finos dedos que pasan

Los cabellos convertidos en **gusanos**

Los **heliotropos** y las **raíces** de sus cuerpos (10, los énfasis son míos)

El cuerpo no solamente está consumido, sino que también se nos presenta reclamado por la naturaleza. Pero esta es una naturaleza terrible y grotesca, totalmente escindida del concepto de naturaleza armónica relacionada con lo bello y lo sublime. Más alejada está aún de la idea del paraíso después de la muerte. Es decir, de la conquista del cielo cristiano. Recordemos que el poema nos propone lo inverso: un descenso. Y el cielo aparece aquí también calificado como todo lo contrario, un cielo-infierno *con sus excrementos amortajados*:

Sentir el peso de una mujer huida del cementerio

Con las mismas arrugas de la muerte
 Con los mismos fuegos fatuos
 Y el cielo con sus excrementos amortajados. (10, los énfasis son míos)

El terror en este poema también se muestra desde una cierta relación con lo ominoso. La extrañeza de este cuerpo, que debería ser familiar, no se describe como un todo, sino desde partes independientes: la garganta, los dedos, los cabellos. Además el poema se cierra bajo el enigma de si la mujer realmente está muerta, pues se siente “el peso de una mujer huida del cementerio”. El cadáver ha escapado de su lugar de reposo que es el cementerio, y no solo eso, sino que aún conserva “las mismas arrugas de la muerte”. Es decir, no ha resucitado, sigue muerta en vida, Lo que nos deja una sensación similar a la idea de “lo siniestro” planteada por Ernst Jentsch, y citada por Freud en su ensayo: “[la] duda sobre si un ser aparentemente animado o vivo, en verdad lo está, y, a la inversa, que un objeto sin vida esté de algún modo vivo” (7).

En el segundo número de *Mandrágora*, “La muerte Natural” de Gonzalo Rojas continúa por esta misma línea y nos lleva a suponer que el terror va encaminado a la construcción de unas realidades interiores dentro del poema. En el capítulo “arte y surrealidad” Ives Duplessis comenta: “A diferencia del escritor clásico (no surrealista) que describe la realidad común a todos, el escritor surrealista transmite vibraciones del mundo interior, y de este modo sus expresiones llevarán la impronta del misterio” (63); sugiriendo también que la extrañeza del arte surrealista le viene dada de las mismas realidades del sueño y el inconsciente de las que se nutre, pues estas no podrían traducirse a un lenguaje habitual o totalmente comunicable.

En el poema de Rojas se descolocan los conceptos de habitualidad y normalidad pues el título que anuncia una “muerte natural” es inmediatamente contrariado con las imágenes y las realidades que se construyen:

El sol podrido merced al cáncer

A la serpiente luce espejo

Yo me saludo con tres ojos (5, los énfasis son míos)

La mención de “los tres ojos” no solamente remite a pensar en la anormalidad: lo innombrable, lo no conocido, pues no es ni el humano ni el cíclope, sino también en el tratamiento místico y esotérico del “tercer ojo”. Ese que no es receptor del mundo “normal”, pues, en cambio, percibe otras realidades: las interiores. Esta revisión de lo místico y lo espiritual en el poema se acentúa justo con el verso siguiente: “la trinidad perversa o el delirio”. Aquí podríamos pensar en la autoridad cristiana de la Trinidad –Padre, Hijo y Espíritu Santo– revestida con el atributo inverso al que usualmente se la asocia. La trinidad pervertida y además relacionada al delirio nos recuerda “al cielo con sus excrementos amortajados”, de Enrique Gómez-Correa, por la recomposición de los valores –en este caso religiosos– tradicionalmente aprendidos.

El poema además parece estar construido desde una conciliación de contrarios que alimenta esta atmósfera de lo extraño, lo no-natural:

Mujer envenenada

Soy el héroe cautivo

Al mar de mármol

Al cadáver respirable

Al bosque lúcido (5)

El nuevo orden revelado por el poema supone una mujer, comúnmente asociada dentro de la tradición poética con la amada, envenenada; un héroe cautivo, es decir, un no-héroe porque

no puede ser libertador de ninguna empresa; un mar de mármol: un mar de piedra y no de agua, inmóvil y rígido contrario al mar cambiante e impredecible; un cadáver que no es fétido sino respirable; un bosque que no es lúgubre, misterioso o encantado, pues es lúcido. Y la cúspide de este extrañamiento se alcanza con el verso: “al niño que se comía a su madre”. Aquí leemos una reescritura de la imagen misma del horror y de lo abominable que comúnmente identificamos con la figura del padre que consume a sus hijos, recordemos el tema clásico de Saturno devorando a sus hijos famosamente representado por Francisco de Goya. Lo que lleva de vuelta al concepto de lo “Ominoso”; el extrañamiento de las cosas que son familiares se da cuando el niño –antes significado como el inocente o el puro– es quien come a su madre –el símbolo de la vida–. Traduciéndose en una muerte totalmente amoral y contra natural.

El terror, tal como lo comenta Braulio Arenas en el primer número de *Mandrágora*, y como he querido mostrarlo en los poemas antes analizados, se vale de la creación de unas atmósferas interiores cuya fuente primaria es el inconsciente. Así, este va aunado a otra serie de fenómenos que le permiten al poeta el descubrimiento de las “zonas oscuras”, como lo son: el sueño, la videncia, la locura... En el poema “Evasión y retorno” de Gustavo Ossorio, publicado en el quinto número de *Mandrágora*, aparece mucha de esa labor “descubridora” de las realidades interiores. Por una parte, el título nos sitúa en el lugar de la contradicción: aquello que se evita pero a lo que una y otra vez se retorna, pues ya antes citaba a Duplessis para quien esta suerte de exploraciones en el inconsciente se formulaban como un “vicio nuevo”, el retorno a la *puerta abierta hacia lo desconocido*. A continuación el poema propone una suerte de bloques narrativos, que son a mi modo de ver la descripción de una situación particular: la de la experiencia onírica.

En un glorioso fuego de nocturno cuerpo purifico los ojos, su humedad fatigada
Empuño la espada de vidrio para retener el sueño que quiere levantarse y volar. Pero
todo, el vaso, mi lámpara y la ruina helada, queda en la breve vigilia que arde. La
sangre golpea su espanto ciego y los lugares se cubren de redes invisibles. (2)

En el mundo no objetivo del poema, en la realidad de la ensoñación las cosas parecen presentarse, de repente, mediadas por el olvido o la memoria. El poeta se halla ante la pregunta de qué es lo que se recuerda del sueño o de su experiencia interior. De forma que sostiene: “El aire es simple y limpio su manto, porque no lo alcanza la memoria del hombre ni la entraña lo calienta cuando va” (2). Allí donde la razón y la consciencia no imperan permanecen “los recuerdos no recuperados” (2). Ante esta ausencia de certezas, el poema se formula desde una serie de preguntas cuya respuesta es desconocida tanto para el mismo poeta como para nosotros.

¿Cómo saber dónde estabas antes que la centella rodeara tú hombro? ¿Cómo saber si tus cabellos llevaban escondido en la noche un mensaje al desengañado, al triste? [...] Yo creo todavía que cada grano de sal aumenta el olvido, cada puerta que se abre echa una raíz al sueño. ¿Dónde estabas cuando un signo marchito pesaba entre mis brazos a punto de ceder? (2)

Más adelante el poema continuará proyectándose a mostrar esta misma problemática de lo incierto: la encrucijada entre la vivencia de la experiencia y el cómo se cuenta, qué se dice. Si el poema nos promete un “ingreso al enigma”, un enigma que se evita y al que se retorna, ¿se puede asir con palabras esta experiencia de lo desconocido?

Cada espejo señala el daño negro que cae de la tarde, cuando la memoria va demoliendo sus muros, socavando sus lágrimas [...] Qué decir de la luz que florece al predestinado cuando ama. Qué decir de ti, de la soledad, de los animales agobiados que nacen y mueren sin gemir. Qué decir, si no se puede resistir el yugo de salvación sobre la llaga. (3)

El poema reflexiona continuamente sobre este paradigma de lo incomunicable, ya sea porque no se recuerda o porque no se sabe cómo expresarlo. Contradictoriamente para el final del escrito, después de que, como hemos visto, el poeta se pregunta por el “Qué decir”, se afirma que “puede hablar” del enigma: “una vez en el desierto sin rostro ni orilla, abandonan sus eco roto sobre mi pecho. Puedo hablar del ingreso al enigma” (3). Acaso porque este reconocimiento de lo desconocido, la experiencia del terror y el adentramiento en las realidades oníricas se decanta en una crisis del lenguaje, donde lo revelado no puede traducirse a las fórmulas expresivas y racionales de la vigilia, o al menos estas aparecen en un nuevo orden no correspondiente al de la realidad objetiva. El poeta debe aprender a nombrar esta recién alcanzada realidad, que no es permanente sino escurridiza, preguntándose por el “Cómo” y por el “Qué”. Para Albert Beguin en “El alma romántica y el sueño” el poeta aprende del sueño este “nuevo orden aparente de las cosas”, tan desconcertante como novedoso.

La verdadera enseñanza del sueño está en otra cosa: en el mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las recuperan por un instante su novedad primera. (487)

En este mismo número de *Mandrágora* encontramos un poema de Mariano Medina titulado “Del símbolo de la Belleza”. Al igual que el anterior texto de Ossorio se desarrollaba desde una serie de interrogantes sin respuesta, aquí Medina nos propone una única pregunta “¿Dónde no podría estar la belleza?” (4). A partir de allí podría decirse que se intenta dar

respuesta a esa cuestión, pero no en términos, claro está, de los cánones estéticos de belleza clásicos, sino desde la intención subversiva del surrealismo.

¿Dónde no podría estar la belleza?
¿Acaso en un joyal al cuello de una araña
o en el ala de un búho que muere de espanto?
¿es de lo incierto donde nacen las garras del
(cuervo) ? (4)

De tal forma el poema sigue por esta misma línea nombrando posibles “símbolos” de la belleza, tan inesperados que llevan a pensar que esta, quizá, es imprevista y podría estar en cualquier parte :

Es para la mujer la sangre del día que fallece,
es para el hombre la pupila amarga del día
(que nace
es para la rosa el suspiro imprevisto. (4)

Vemos además que el poema está dotado de una gran cantidad de elementos naturales: “el águila”, “la abeja”, “la piedra”, “la nieve”... Acudimos entonces a un reconocimiento del mundo; un mundo reconfigurado por el poeta y por la belleza “casual” que aquí se propone: “La casualidad nos lleva a la casualidad” (4). La belleza es el encuentro fortuito entre cosas que no tienen su correspondencia en el mundo real. Este nuevo orden revelado responde, a su vez, a una nueva belleza.

el ciervo de la montaña, la tempestad,
la magnificencia del arte
con el universo del alma
y la profundidad de la tierra, con sus fuerzas,
su temperamento embrujado, la cámara
(ígnea),
su cofradía de metales

la bella Venus. (4)

Al nombrar la mayor cantidad de cosas posibles, sin que exista entre unas y otras una relación aparente, el poema va dejando la impresión de que todo puede ser susceptible de ser bello; de aparecer en el poema. La belleza es azarosa, fortuita y casual. Tal concepción nos permite aducir la equivalencia y la relación entre todos los “símbolos” de la belleza que acá se ofrecen. Sólo bajo este concepto de extrañeza y del terror, como aquello que escapa al control racional, podríamos asociar “el ciervo”, “la tempestad”, “la cámara ígnea”... con el objeto por excelencia de deseo y de lo estéticamente admirable en la cultura occidental: la bella Venus.

3.4 La locura

Para Duplessis, la locura es en el surrealismo una fuente de conocimiento, pues rescatando las ideas de Freud estos enfermos que niegan la realidad exterior pueden descubrirnos muchas más cosas sobre la realidad interior. Al igual que el terror, la locura se ubica como una de las formas de acceder a los procesos automáticos ocultos en el inconsciente, que en la poesía se revelan. Duplessis, además, nos aclara que el acercamiento del surrealista a la locura no se hace únicamente desde un ejercicio de observación del delirante, pues también se lo imita:

Así, uno de los objetivos del surrealismo puede muy bien ser: “la recreación de un estado de espíritu que nada tenga que envidiar a las enfermedades mentales”... Era preciso que el pensamiento “sucumbiera por fin ante lo pensable”, es decir, que el espíritu se libere de todo prejuicio para hablar en él al automatismo psíquico, vehículo de la revelación. (41)

El simulacro de la locura o del delirio para el surrealista lo conduce a la experiencia de una manifestación del inconsciente, momentáneamente liberado, que se revela por medio de la escritura automática. En “Notas sobre la poesía Negra en Chile”, tercer número de *Mandrágora*, se ubica a la locura, junto al sueño, como un fenómeno entre lo real y lo irreal. Esta tensión que entraña lo imaginario y lo fáctico es lo que *pone de manifiesto* la lucha entre el instinto y la razón. Y en la exploración de esta “zona”, donde tienen cuna los procesos automáticos, se libera paulatinamente a “los problemas alucinatorios, el amor, la locura, el sueño, el mundo sobrenatural...” y se los pone en el centro de la vida del poeta negro:

Por lo que respecta a la locura, la fría lógica que rige todas sus expresiones, debe ser ubicada igual que la del sueño, en el plano de las delimitaciones entre lo real y lo irreal. Ella entraña siempre un grado superlativo de grandeza y majestuosidad. ¡Por qué he visto yo esta noche a una mujer hermosísima lanzar injurias sobre el mar! No, precisamente no, no es el estado de " cordura " el que pone de manifiesto la lucha formidable entre el instinto y la razón. Por el contrario, es esta zona circundada por espantosos peligros, en ella, donde los problemas alucinatorios, el amor, la locura, el sueño, el mundo sobrenatural, sigue un torbellino horrendo, y en último término van a constituir la médula misma de la vida. (3)

La locura entendida no como una enfermedad, sino como “la manifestación de un inconsciente en libertad” (Duplessis 37) y unida a la idea de que imitando estos procesos de liberación del inconsciente se puede acceder a la escritura automática, fue un aspecto importante en la formulación de los principios ideológicos de *Mandrágora*. Tanto así que la ruptura de la relación con Vicente Huidobro, que como hemos visto fue en un principio colaborador del grupo, se da precisamente por una divergencia de pensamiento en cuanto al valor de la escritura automática y los fenómenos alucinatorios y de locura. En el número siete de la revista, Enrique Gómez-Correa critica de Huidobro su distancia con el automatismo y

su confusión entre “la actividad poética, la *poesía pura* y las concreciones o cristalizaciones poéticas (poema)”. Gómez-Correa complementa su comentario con un verso del libro *Ciudadano del olvido*: “Amapola, amapola -Libértanos de la demencia humana”, que da pie a que se cuente la anécdota en que los miembros de Mandrágora visitan un hospital mental junto a Huidobro. Mientras que los miembros del grupo encuentran en esta visita un motivo de creación poética, Huidobro lo juzga como un espectáculo sucio:

no podía gritar otra cosa quien, en los días calurosos del mes de Noviembre del año 1939, mientras yo seguía mis cursos de Medicina Legal, me acompañara al Manicomio, junto a dos miembros del grupo Mandrágora, Braulio Arenas y Teófilo Cid, el señor Huidobro se escapaba temeroso de ese "espectáculo sucio" para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbecil. ¡Puerco! En tanto, Braulio Arenas y yo, tocados por el mismo rayo de luz, especialmente seducidos por los encantos de la alienada Yolanda Fraga, salíamos mudos, para escribir simultáneamente días después. (5)

A continuación nos acercaremos a los poemas “A las bellas alucinadas” de Braulio Arenas y “Las perezosas” de Enrique Gómez-Correa escritos con motivo de esa visita al “manicomio”, y que se encuentran también en el séptimo número de *Mandrágora*.

Al igual que los otros poemas que hemos analizado en esta investigación, tanto el de Braulio Arenas como el de Enrique Gómez-Correa nos dirigen a la evocación de unas atmósferas interiores, un ingreso a lo desconocido y en este caso, más específicamente, a la percepción de unos procesos automáticos propios de la condición humana, que escapan al dominio de la razón y la voluntad, y que se alojan en el inconsciente. En una primera lectura de “A las bellas alucinadas” podríamos decir que lo que el poema nos presenta es una suerte de descripción de las pacientes:

Elas piden **sonrientes el olvido** y reclaman

A veces con **furia la piedad** para sus actos

Solicitan la **muerte a voluntad** a cuerpo de rey. (6 los énfasis son míos)

Vemos cómo comienza a nombrarse esta condición de *las alucinadas* como la de unas mujeres que actúan de forma “irracional”. Por ejemplo, en el caso de los versos seleccionados, podemos apuntar que las lógicas de la trascendencia y la perdurabilidad de la memoria, a las que comúnmente va encaminada la existencia humana, aquí aparecen desdibujadas, pues las alucinadas piden “sonrientes el olvido”. Así mismo, en el verso siguiente, cuanto reclaman la piedad para sus actos no con remordimiento o en súplicas, que es como pensaríamos que debería reclamarse la compasión, sino que en cambio lo hacen con furia. Y por último, no piden la prolongación de la vida sino que solicitan, voluntariamente, la muerte.

Las alucinadas dan cuenta de la manifestación de ese inconsciente en libertad: “Exhiben sus sueños los copian con sus uñas / Y caminan llevando una copa de agua a sus orejas.”. Como en la formulación que proponía Gómez-Correa de la locura como un fenómeno que habita la frontera entre lo real y lo irreal, en las alucinadas confluyen las realidades del sueño y la vigilia. Exteriorizan el sueño: un sueño tangible y corporalizado, cuando este es *exhibido* y *copiado* con las uñas. Pero la aprehensión de los comportamientos inconscientes en ellas no solamente nos llega como un acto meramente descriptivo de unas pacientes, sino que también nos lo suscita la extrañeza de las imágenes:

Un haz de luz pregonas su sueño Yolanda mientras otras

Luces les encadenan les reducen les rebanan

Los ojos asociados bajan para beber

Mientras el manicomio de sus senos de nutria (6)

En la narración de la anécdota a la visita del hospital mental, Enrique-Gómez relata que los miembros del grupo quedaron especialmente seducidos por los encantos de una de las pacientes: Yolanda Fraga. “La loca” se nos presenta como una suerte de musa para el Poeta Negro. El encuentro con ellas le sugiere el poema, allí la exalta como si se tratara de una nueva amada cuyos atributos son precisamente esa existencia contraria a las lógicas de la normalidad y la razón.

Se sientan frente a un auditor de sombras
Destilan la belleza hablan con gran poder
Reducen el sueño al sol la sed de las esfinges (6)

Su belleza, a su vez, es deforme e inversa a lo estéticamente aceptable: “sus cabellos seducen un suave blancor de liendres”; el suave blancor que podríamos asociar a las nubes, la nieve, el algodón, le viene a la alucinada de las liendres en el cabello. Su cuerpo es desproporcionado:

Unos ojos abstractos miran crecer el mar.
Ellas tienen cincuenta millas de altura
Y sus pies de trigo en zapatos de llamas
Arden en genuinos lechos giratorios
En las islas vellosas calzadas de crueldad. (7)

Los ojos abstractos, los pies de trigo, las islas vellosas nos llevan como lectores a pensar en ese cuerpo fragmentado de “los degolladores” de Enrique Gómez-Correa, en el que podríamos encontrar mucho del concepto de “Lo grotesco” que Friedrich retoma de Victor Hugo:

Ya no se trata únicamente del término antagónico de lo bello, sino de un valor en sí. Lo feo aparece en la obra de arte como grotesco, como imagen de lo incompleto y de lo desarmónico. Pero ser incompleto “es la mejor manera de ser armónico”. Y vemos

como bajo el concepto ya muy adulterado de “armonía” aparece el concepto de “desarmonía”: desarmonía de los fragmentos. Lo grotesco nos permitirá descansar de la belleza con su voz “chillona”, habrá de alejar la monotonía. (44)

Esta reformulación estética en la que por medio de la incompletud podemos ser armónicos –pues es así como se nos advierte “que el “gran todo” sólo nos es perceptible fragmentariamente, por que el “todo” no concuerda con el hombre”(44)– nos permite entender que el afeamiento, la fragmentación, la desproporción y la disociación de la “alucinada” la hace también deseable a los ojos del poeta.

La configuración de “la loca” como el nuevo objeto de deseo en el poema, continúa construyéndose en “Las perezosas” de Enrique Gómez-Correa. Además de seguir exaltando esa existencia irracional y amoral de las enfermas: “son tibias, turbias y viciosas”. Encontramos acá una persistencia del yo poético, a lo largo del poema, que no solamente es el observador de “las perezosas”, pues también se esfuerza por declarar su deseo: “En fin como un cisne que mira su propia caída/Y que **yo adoro**” (8, los énfasis son míos).

El cisne que mira su propia caída no es adorable a los ojos del poeta por su valor estético; sino por su decadencia. La loca encarna la razón derrotada, la prevalencia del instinto y la amoralidad:

Sus deseos bajan suben a la frente
 Una araña sacudida en el aire
 Que es su instinto
 Renacen puras, olvidadas y bruscas (8)

En la segunda y tercera parte del poema el “yo” continúa apareciendo en imágenes mucho más extrañas, pero aun así nos sugieren una suerte de interacción entre la primera persona, del poeta que observa y manifiesta su “amor”, y el “ellas”, de las pacientes miradas. Creo

que desde allí el poema se encamina hacia la construcción de unas dinámicas del deseo; nos evocan un encuentro:

Yo tenía aún pasables luces abridme los labios
 Estaba muro
 Puente deseable
 Pasaban sin embargo a la luz sueltos los miembros
 Reían hostiles hastiadas
 Amándose directamente
 El ojo al alga
 El alga por brazo
 Mucho más deseables que el estupor. (8)

Para el final del poema leemos un “yo” que absorbo por los fenómenos de la locura, ha logrado ingresar al enigma. Recordemos las ideas de Duplessis: el surrealista no se conforma con el estudio de las enfermedades mentales, pues realmente lo que le interesa es la experiencia del inconsciente liberado. En estos versos ya no es el observador del comienzo del poema que adora *al cisne que mira su propia caída*; pues aquí es él quien cae. No necesita mirar a otro más que así mismo:

Yo os amo **yo caigo yo miro caedme**
 Yo puente yo muero yo soledad
 Yo en este castillo adorable
 Salvadme. (9)

La locura en la poesía negra aparece bajo las formas del lenguaje liberado. Nos muestra un inconsciente eximido de las ataduras de la razón y la moral. En el poema “El espectro del amor”, número seis de *Mandrágora*, Enrique Gómez presenta al delirio como una forma de “despertar” a la revelación.

Los delirios me han despertado los sentidos

Y he visto a una mujer lujosamente fea
Que se defendía
Del hombre con una pluma de gavián. (1, los énfasis son míos)

Sobre estos versos se aduce que el delirio, contrario a un desvarío mental, es una forma de conocimiento, que lo han despertado a los sentidos y le han permitido “ver”. Pero sabemos que esta visión, como sucedía con el “tercer ojo” en el poema de Gonzalo Rojas antes analizado, se plantea hacia la recepción de una realidad interior que apenas se puede reconocer:

Y el hombre era alto por dentro
Con un cráneo desprovisto de carne
Y sus bellos dientes denunciaban la víctima. (1)

Según esto, puede decirse que el “delirante” es el que se despierta hacia adentro. Ciego a la realidad exterior, es capaz de ver y aprehender de las imágenes que le ofrece su “interior”. En la *Breve historia de la locura*, Roy Porter expone que el paisaje mental de los personajes en la literatura comienza a gestarse más vehementemente desde las tragedias, pues además de la fatalidad externa, se sufre una fatalidad interna. Porter comenta sobre la ceguera de Edipo y la concepción del teatro bajo una cierta finalidad terapéutica:

El drama también sugería caminos hacia la resolución o, como ahora diríamos, el teatro servía de “terapia”. Por supuesto que la transgresión podía ser castigada simplemente con la muerte; no obstante como ocurre con Edipo, la agonía se mostraba como un camino hacia un conocimiento superior, la ceguera podía conducir al discernimiento y la representación pública del drama mismo podía conducir a una catarsis o purificación colectiva. Shakespeare habría de exponer lo mismo en *El rey Lear*, cuya enajenación llevó en última instancia, por vía de la locura, al autoconocimiento. (25)

de víctimas tales como los enfermos cuya debilidad los hace particularmente susceptibles. (29)

Resultaría fácil hacer una vinculación entre esta concepción de la locura y el proyecto mandragórico. Por una parte, la locura les permitió acercarse a una experiencia de lo irracional, pues la divorciaron de su relación con la “enfermedad” y en cambio la entendieron como una oportunidad de exploración del inconsciente. Por otra, de lo amoral, pues esta puede ser leída como un síntoma de “lo maldito”. En el poema “De una lámpara”, número seis de *Mandrágora*, se puede ver mucho de esto. El poeta se proyecta escindido de todas las normas racionales y morales, y plantea, así, una forma contraria de entender el mundo. Un mundo donde “el cansancio es fuente de libertad”; “la noche no es para descansar ni para trabajar” y “la bondad es debilidad”.

Más adelante el poeta se declara a sí mismo como una lámpara: “Yo soy una lámpara, o puridad no tengo sexo, pero me gustaría tenerlo para penetrar en alguien o ser violado. En esto nada tiene que “ver” Dios. Dios se hizo para los cobardes, los ignorantes y los insatisfechos sexuales. Si se destruye la “moral” Dios se va a la guanera de donde salió” (4). Aquí, el delirio –de ser una lámpara– nos deja ante una suerte de revelación alcanzada por cuenta propia. La luz del poeta es autónoma, y esta se afirma cuando se declara con obsesión su lejanía de Dios, de su luz; como si se tratara de una epifanía lograda desde el “yo” y no desde ese gran Otro que es Dios.

La negación de Dios culmina con la afirmación del hombre creador: “El embrión de Dios se formó en el cerebro del ser más inepto de la creación” (4). Si Dios es la creación del ser más inepto, ¿cuánto más podrá el poeta crear nuevos mundos y acceder a nuevas revelaciones? “Yo soy una lámpara. Dios nada tiene que hacer con mi luz” (4). Esa existencia “autónoma” se manifiesta con la autoconsciencia de la mortalidad –ajena al proyecto

salvífico y eternizador de la religión judeocristiana– y de la libertad; el poeta firma con su nombre propio: “Esta noche es larga, soy lámpara y para estar de acuerdo, momentáneamente, con que todo termina, me apago. Me apago. Firmo por la lámpara: Eugenio”.

3.5 El amor

En la tesis doctoral *El grupo chileno Mandrágora y la facción surrealista de Gaceta de Arte: un estudio comparativo*, Ana Borges Rodríguez hace una revisión de los conceptos fundamentales dentro de la estética y la ideología surrealista; el amor es uno de ellos. Señala que existen tantos tratamientos del amor como escritores surrealistas (44), pero, partiendo de las ideas de Sarane Alexandrian, advertimos que –así como reconocemos un amor cortesano, un amor preciosista, un amor romántico (45)– podemos englobar esta multiplicidad de tratamientos en un gran concepto de “amor surrealista”. Así como hablamos de la locura como un fenómeno que se encuentra entre lo real y lo irreal, la factualidad y la imaginación, al pensar en el amor surrealista nos encontramos con “una combinación del amor espiritual y el amor carnal” (43); el deseo y el instinto erótico se emancipan por la acción del encuentro con el objeto amado. Comenta sobre esto Aldo Pellegrini en su *Antología de la poesía surrealista*

El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella en que la función de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. De este modo se establece una fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo. (19)

En “el marqués de Sade o el amor como un vicio considerado espléndido”, segundo número de *Leitmotiv*, Enrique Gómez-Correa nos convoca a pensar en el amor “como un elemento imprescindible para el estudio de cualquier forma de expresión de la vida humana” (31); partiendo de la revisión del concepto del amor y lo erótico en Sade, Gómez-Correa participa de una idea del amor cercana al amor-deseo definida por Sarane Alexandrian

Lo que caracteriza al romanticismo es el amor-pasión; el surrealismo específicamente queda definido por el amor-deseo, “ese amor en el que el deseo es llevado a su extremo, no parece que haya que explayarse más que para recorrer con una luz de faro los claros siempre nuevos del bosque de la vida”. El placer de los sentidos es en este contexto el camino para un conocimiento profundo del Otro, y para una conciliación del universo interior y exterior. (ctd en Borges 45)

Al conjugar la idea de amor y la de placer, este último se presenta como una potencia creadora. Recuperando las ideas de Freud, el instinto sexual no le viene al hombre de un interés reproductivo sino con el fin de alcanzar *determinadas formas del placer*, “es, por consiguiente, por el placer que existe la potencia creadora. Por él la vida se abre con horizontes ilimitados y el mundo se nos presenta en mil formas siempre cambiantes, que el hombre conserva o destruye, según sus caprichos y la fuerza que le impulsa” (33). Movido por el deseo, el placer se convierte en un juego de “fuerzas”²² donde, a veces, el sujeto amante las deposita en el objeto amado, y, otras, por el contrario, busca recuperarlas. De suerte que se gestan una serie de dinámicas entre la satisfacción y la necesidad.

²² “El deseo es siempre consciente o inconscientemente, determinado. Existe cuando el sujeto amante aspira a depositar todo el potencial de sus energías sobre el objeto amado, o cuando, ya depositadas, trata de recuperarlas. El deseo se satisface, al cumplirse cualquiera de las dos hipótesis” (Gómez-Correa 33, “El marqués de Sade o el amor como un vicio considerado espléndido”).

En “transfiguración del amor” de Juan Sánchez Peláez, segundo número de *Leitmotiv*, leemos esa potencia creadora del deseo y el poder transformador del amor. En este poema el objeto de deseo transfigura la realidad; es por la acción de un estímulo externo –el encuentro con la amada– que se libera “el universo interior”. El hombre bajo los influjos del amor obnubila sus sentidos, de manera que es mucho más instintivo que racional.

Ella la heroína de los infiernos,
 Desenvuelve en el hombre
 Virajes de la cabeza
 Como los reyes en una postal (12)

En el *Diccionario del surrealismo* a cargo de André Breton y Paul Eluard, Salvador Dalí define el amor como una “encarnación onírica” donde la mujer representa el sueño hecho carne (13). Esto lo podríamos ver en el poema cuando la realidad objetiva queda subordinada a la aparición de la amada, que es el sueño, el paraíso. Su presencia “desenvuelve en el hombre virajes de la cabeza”, con lo que queda expuesto a lo “maravilloso”, en palabras de Pellegrini: “Lo maravilloso no constituye una negación de la realidad sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible (aquel que tiene acceso a nuestros sentidos) y el mundo invisible” (19).

Como un mensaje de los paraísos
 En las túnicas dormidas con libertad
 Transforma **el bosque en guantes de ruiseñor,**
En uvas de nieve
 En la conspiración
 Que mencionan sus manos (12, los énfasis son míos)

La transfiguración que anuncia Sánchez Peláez por la potencia del amor, queda aquí descubierta cuando la naturaleza trasciende su objetualidad a raíz del descubrimiento de la

amada, para plantearnos esta otra realidad “maravillosa” donde los bosques se transforman en guantes de ruiseñor, y las uvas son de nieve. El surrealismo reunió todas estas lógicas del encuentro y desencuentro de los amantes bajo el concepto del “azar objetivo”; la reunión anhelada por los amantes tiene ocasión en sitios y momentos inesperados. Estos lugares “se metamorfosean por el efecto que provoca la proyección del deseo en ellos” (Rodríguez-Borges 58).

En el poema “Momento poético”, número tres de *Mandrágora*, Fernando Onfray escribe: “De todos los motivos que tengo frente a mis manos te he elegido al azar” (15). El amor yuxtapone entonces la coincidencia con la necesidad. Los amantes no logran reunirse por ninguna “fuerza” externa salvo el azar, pero este a su vez es elegido y buscado. La reunión es única y se prefiere de entre todas las otras posibilidades infinitas; así, aunque el encuentro con el amado es fortuito, también es exclusivo e irremplazable. El amor es la coincidencia deseada. Como sucede en la creación de la imagen poética, por el azar, los amantes –antes disímiles– se reúnen y se completan. Podría participarse a esta idea del encuentro la reflexión de Agustín Sánchez Lara sobre el concepto de collage dentro de la creación poética surrealista:

En efecto el encuentro en una tierra de nadie de dos elementos pertenecientes a distintos estratos de la realidad y la necesidad de asumir ese extraño suceso genera una realidad nueva, una superrealidad englobadora [...] En un mundo fragmentado, que no alcanza a ser integrado en una perspectiva adecuada debido a la debilitación del sujeto, pueden producirse encuentros más inesperados, ya que nada tiene por qué estar “en su sitio” y todo aparece en estado flotante y magmático. (65)

Un ejemplo de esa unión de dos realidades divorciadas, en un mismo plano, se encuentra en el siguiente fragmento de “Momento poético”: “Porque he llamado sobre mi mesa **la fórmula**

paraguas_máquina de coser desde el camino en el debate de materias que describen” (15 Onfray, los énfasis son míos). Esta imagen –paraguas_máquina de coser– goza de una cierta tradición dentro del surrealismo. En el mismo artículo citado de Sánchez Lara, este puntualiza que Max Ernst escribe que el collage “consiste en la exploración del encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distintas” (ctd en Sánchez 63). La idea, a su vez, se plantea como una paráfrasis de una cita de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” (ctd en Sánchez 63). El azar no sólo suscita el encuentro, también armoniza la diferencia irreconciliable entre el paraguas y la máquina de coser.

Regresando sobre esta percepción única del amado y el encuentro insustituible, podría decirse que desde allí se plantea la diferencia tangencial entre el erotismo y el amor. Aun cuando sobre ambos obran las lógicas del deseo, el amor es a la comprobación de que el otro es: el imprescindible; “la transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único”(Paz, 34. *La llama doble*). En el número seis de *Mandrágora*, el poema “la novia infame”, de Gonzalo Rojas, vuelve a reflexionar en torno a la idea del azar y la decisión.

Amada vende tu cuerpo al azar
 Al fastidio y al frenesí
 [...]
 El infierno es tu cuerpo para mí
 La podredumbre en traje de sortija
 La novia espiritual
 Quién va a librarte de mi esclavitud (3)

Varios elementos llevan a pensar en torno al tema del matrimonio. Este es la decisión por excelencia: el “sí” que se procura ante un altar de forma libre y voluntaria, y opera sobre la

certeza de que, junto a ese otro, estamos en plenitud. Octavio Paz pone como una característica imprescindible del amor esta decisión por el otro. De esta forma comenta la frase de Molly –personaje del *Ulises* de Joyce–: “Me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro”, para afirmar que esta no correspondía al pensamiento de una mujer enamorada, pues:

No es lo mismo con éste o con aquel. Y esta es la línea que señala la frontera entre el amor y el erotismo. El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una alma. **El amor es elección; el erotismo aceptación.** Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona entera. (33, los énfasis son míos)

Con todo, el poema de Rojas parece desviarse de la idea del amor como una decisión por la persona entera, para ponernos en tela de juicio la institución del matrimonio –históricamente simbolizada desde la tradición católica–. Varias imágenes en el poema llevan a plantearse esta posible confusión entre la completud y la posesión: “la podredumbre en traje de sortija”; “quién va a librarte de mi esclavitud”; “Reina mía desnuda encadenada”. La sortija, la esclavitud y las cadenas nos conducen a una amada deshinibida de su agencia y de su voluntad. El otro aparece como el objeto que se desea y se posee, no el sujeto a quien se ama.

Contrario a esto, Octavio Paz define al amor como la “la libertad en persona”. Pues aun cuando la reunión de los amantes es posible por una serie de coincidencias –azar–, ésta solamente llega a consumarse por un acto voluntario.

El amor, cualquier amor, implica un sacrificio; no obstante a sabiendas escogemos sin pestañear ese sacrificio. Este es el misterio de la libertad, como lo vieron admirablemente los clásicos griegos, los teólogos cristianos y Shakespeare. También

Dante y Calvanti pensaban que el amor era un accidente que, gracias a nuestra libertad, se transforma en elección. Cavalcanti decía: el amor no es la virtud pero, nacido de la perfección (de la persona amada), es lo que la hace posible. Debo añadir que la virtud, cualquiera que sea el sentido que demos a esa palabra, es ante todo y sobre todo un *acto libre*. (147, “El lucero del alba”)

Esta conjugación de los eventos externos que permiten el encuentro de los amantes, y la subjetividad de su inconsciente que los hace desear y elegir el encuentro, es el azar objetivo. En palabras de Paz: “El azar objetivo crea un espacio literalmente imantado: los amantes, como sonámbulos dotados de una segunda vista, caminan, se cruzan, se separan y vuelven a juntarse. No se buscan: se encuentran” (147). El amor surrealista y la interpretación del “azar objetivo” es para Paz una teoría “de la libertad y la necesidad”.

El poema “El azar negro” de Jorge Cáceres, tercer número de *Mandrágora*, guarda relación con las ideas que recién acabamos de exponer sobre el azar objetivo. Cáceres nos presenta lo que parece ser un encuentro “repentino” con una mujer:

Yo llenaba mis cabellos con plumas invisibles
 Cuando la mujer del tercer día cruzó la calle 62
 Fue repentinamente. (7)

Lo que leemos como una coincidencia fortuita con una transeúnte que vio pasar, genera en el poeta gran impacto. Es a raíz de esa breve visión como se despierta el deseo y se lamenta la aparente imposibilidad de un segundo encuentro

El sol que me habla ya no la conocía después
 Ese sol de sales cenicientas ya no hila
 El sol que tu llevas es lo que yo ignoro (7)

Si en el azar objetivo las coincidencias que dieron pie al encuentro de los amantes se unen con el deseo y la voluntad de reunión, en el “azar negro” de Cáceres encontramos un encuentro ofrecido por el azar pero que no fue aprovechado. Los últimos versos nos dejan como espectadores del deseo infructuoso y la sospecha del desamor:

Mendiga de sonrisas
Esas manos de granito
que acarician demasiado tarde
que dejé al pasar. (7)

La reflexión en torno al amor junto con otros conceptos, como “el terror” y “la locura” –y aún podríamos añadir otros más: el sueño o el automatismo–, le permiten al poeta negro acceder a unos mundos interiores y pensar en la posibilidad de una condición humana que contemple una realidad mucho más amplia y compleja. Las imágenes de los poemas nos evocan un inconsciente no explorado, una zona no reconocida, dejándonos la impresión de un “más allá”: la visión fugaz de lo escondido. En los poemas leemos ese “más allá” de la norma, de la moral, de lo canónico, de lo comprobable, y quedamos bajo el dominio de lo maravilloso y lo terrible, de lo deseado pero también de lo ajeno a la voluntad.

CONCLUSIONES

Esta tesina se configuró, por una parte, como el fin de un proceso educativo donde pude enfrentarme y demostrar mis habilidades en el planteamiento de una hipótesis de lectura, el seguimiento de una ruta de investigación, la elección de un aparato teórico que dialogara y me permitiese abordar mi objeto de estudio, y la exploración de un devenir como escritora académica e investigadora de la literatura. Por otra parte, la elección del objeto de estudio significó sobre todo un reto y un aprendizaje en cuanto al abordaje de una tipología textual que se presentaba totalmente nueva para mí. A diferencia de los libros, que es el material sobre el cual propuse anteriores proyectos de investigación, las revistas literarias y culturales no se erigen sobre el objetivo de alcanzar una perdurabilidad en el tiempo, no son pensadas para el futuro, sino que, para utilizar la expresión de Sarlo, estas se conforman desde una *inmediata actualidad*. El estudioso de las publicaciones periódicas realiza, en ese sentido, una labor arqueológica, nostálgica, diría yo, pues debe acceder y entender un pasado que desde las revistas se plantea como un presente, un emprendimiento estético o ideológico que bien fue asimilado por el capital cultural de una región determinada, o cayó en desuso: “triste evidencia de un fracaso que fue, en su momento, una apuesta perdida” (Sarlo 10).

Durante las primeras décadas del XX las revistas fueron la tipología textual más oportuna y conveniente para intelectuales y artistas que pretendieran insertarse e intervenir en un entramado cultural, social o político en un tiempo y un espacio definidos. Como *soporte material* estas permitieron el desarrollo de una agenda, la proposición de un nuevo canon artístico, la difusión de una teoría estética o ideológica, la publicación de la producción literaria o artística de autores jóvenes; la introducción, en fin, de agentes de modernización

y modificación cultural. Como *espacios* de socialización y confrontación²³, las revistas propiciaron el encuentro intelectual, la formulación de debates, la migración de las ideas, y la creación de un pensamiento en conjunto; dando a pie para que se gestaran unas geografías culturales y una cartografía intelectual rastreable.

Con las consecuencias de la primera guerra, el impacto del franquismo y la sospecha de una segunda guerra mundial, las dos revistas con las que Mandrágora interviene el discurso cultural chileno ven la luz en un momento histórico álgido. Desde el punto de vista artístico y literario es el periodo de la guerrilla literaria, el paisaje cultural es obnubilado por las rencillas entre los tres grandes de la literatura chilena: Huidobro, Neruda y Rokha. Aún así una amplia oferta en materia de publicaciones periódicas de diferentes posturas y emprendimientos estéticos los trasciende. Al estudiar el proyecto cultural tanto de *Mandrágora* como de *Leitmotiv* vemos que estas no se enlistan a militar ni bajo el auxilio del creacionismo Huidobriano, ni en la estética insular de Neruda y Rokha; tampoco siguen la línea trazada por algunas de las revistas coetáneas más importantes, como el proyecto marxista de *Claridad*; las pretensiones ultraístas de *Antena*, o el propósito por presentar un canon cultural enraizado y nacionalista de *Nguillatum*. Lejos de la formulación de una poesía autóctona, *Mandrágora* y *Leitmotiv* presentan por primera vez para Chile un emprendimiento cultural con una marcada y férrea tendencia surrealista, de donde podríamos aducir si no el carácter exclusivo, sí particular de las publicaciones.

Constatando que una revista surge en virtud de una ausencia o una necesidad detectada en el entramado cultural que necesita ser resuelta, *Mandrágora* y *Leitmotiv* entran

²³ Véase “Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad” de Alexandra Pita González y “Revistas en América Latina: proyectos culturales, políticos y literarios” de Regina Crespo.

a subvencionar ese espacio vacío que debía ser ocupado por un proyecto primariamente surrealista, ambas publicaciones dan voz y posibilitan un espacio editorial que no había sido abierto ni en Chile, ni aún en Latinoamérica, al menos con la misma vigencia y compromiso para con los postulados surrealistas como lo fue *Mandrágora*, pues recordemos que además esta se convirtió en la publicación surrealista de más larga duración en Latinoamérica. No existía, pues, ni la asociación de soñadores ni el periódico bajo la luz propia de los sueños que reclama Mallarmé y que cita luego Braulio Arenas en el primer editorial de *Mandrágora*. Aún cuando *Mandrágora* y *Leitmotiv* nos presentan en conjunto una sólida propuesta ideológica, y podrían ser estudiadas con una linealidad orgánica que da cuenta de un pensamiento de grupo, ambas publicaciones tienen algunas diferencias. La vocación teórica de la primera es contrastada con el afán compilador de la segunda: *Mandrágora* diseña un emprendimiento estético e ideológico con el que expone conceptualmente qué es y desde dónde se enuncia la *Poesía Negra*; *Leitmotiv* reúne un caleidoscópico manojó de voces surrealistas de diferentes lugares del mundo. *Mandrágora* es una revista literaria, orbitan en sus páginas temas primordialmente relacionados con el fenómeno poético, la inspiración artística y el canon literario. *Leitmotiv* podría proponerse como una publicación cultural, pues reúne, además de la poesía, diferentes expresiones artísticas –collage, fotografías y pinturas–; se trasciende la tentativa por configurar el concepto de *Poesía Negra* y se centra en el estado actual del surrealismo. Esto último se propone desde la construcción de una interesante red intelectual –con la colaboración directa de los chilenos Enrique Ronseblatt, Fernando Onfray, Erich G. Shoof y Roberto Matta, el venezolano Juan Sánchez Peláez, el martiniqués Aimé Césaire y los franceses Benjamin Péret y André Breton– que termina por formularse como un repertorio artístico del movimiento surrealista disperso a lo largo de América.

Por otra parte, al acercarme a las propuestas teóricas de Octavio Paz, veía que para sustentar su idea de la Vanguardia como la tradición de la ruptura, aborda primero la concepción del tiempo en la sociedad moderna. El autor mexicano sostiene que el tiempo moderno deviene y se formula constantemente en términos de lo futuro, con eso quiere decir que no se minimizan los cambios, pues se desboca hacia una continua transformación. El tiempo en la modernidad es la apología de la novedad, que se construye en oposición a la cosmovisión de las culturas ancestrales e incluso del mismo cristianismo –su pasado más cercano–, pues estas últimas privilegian unas primicias del tiempo que se construyen en virtud de una preservación del pasado: la continuidad de la tradición. Si el carácter diverso, heterogéneo y novedoso de los proyectos vanguardistas y de la poesía moderna descansa precisamente en esta idea del tiempo, creo que este también podría ser comunicado a la configuración y la popularización de una tipología textual como la revista. Pensamos las publicaciones periódicas como plataformas que permitieron la migración y difusión de las ideas, y que, además, operaron para difundir emprendimientos culturales y artísticos ruptores que modificaran, reactualizaran y, en los casos más radicales, suprimieran y excluyeran los agentes, las referencias y los cánones dominantes en la actualidad cultural, social y política: es decir, una revisión juiciosa del índice cultural vigente –la tradición– en virtud de la inclusión de contenidos, proyectos e ideas que aspiraban a ser novedosos y originales. A mi modo de ver, todas estas características coinciden, también, con los calificativos con los que Paz define la episteme moderna: “Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia” (37, *Los hijos del limo*).

Aunado a esto, las condiciones tipológicas de la revista cultural además de ampliar las geografías intelectuales y artísticas, también facilitaron, no sólo por las redes intelectuales sino también por las políticas de traducción y la agenda para modificar el canon, la

interacción y circulación de influjos e influencias entre los movimientos artísticos europeos y los latinoamericanos. En este punto, y aunque las revistas posibilitan este tipo de estudios, aún queda una amplia puerta abierta y un camino por recorrer para el investigador cultural que se pregunte por el impacto y la llegada del movimiento surrealista al continente americano, sus transformaciones, su frente de acción y su agenda cultural. Sobre todo creo que debe regresarse a la pregunta, parcialmente contestada por críticos como Stephan Baciú, Octavio Paz y Hugo Verani, de si existió o no un surrealismo latinoamericano, tanto en su trasfondo estético como ético e ideológico.

Mandrágora se encuentra y dialoga con el movimiento de Breton desde ambos aspectos. Es decir, adopta y hace suyo el surrealismo como solución poética, pero también como filosofía de vida. *La Poesía Negra*, en ese sentido, no es solamente un emprendimiento estético pues también se formula desde una ética y un objetivo social que pretendía desde la experiencia del terror, al igual que el surrealismo, desenmascarar la realidad objetiva y decollarla del pedestal donde se coronaba como la única posible. *La Poesía Negra* aspira a libertar, entonces, esa condición escondida del hombre: defiende e inaugura para las letras chilenas ese territorio de lo inconsciente, que si no es nuevo, por lo menos no había sido tan evidentemente explorado. El poeta negro se anuncia conquistador de lo desconocido y desde allí se enuncia en su nueva condición de hombre dueño de la subjetividad. En la atmosfera interior sobre la que trabaja y en donde vivencia el terror como el encuentro con lo desconocido, el poeta modela y se deja modelar por lo otro, por el otro, siempre cambiante y peligroso. *La Poesía Negra* en su estricto proyecto ideológico, no es un arte inocente sino comprometido. De ahí, pues, la celosa disputa contra Pablo Neruda, no solo por la defensa y de alguna forma un reclamo por la exclusividad de las formas estéticas del surrealismo, sino por el carácter dispar de ambas propuestas en cuanto al proyecto que lideran para libertar al

hombre. Pues si la poesía sin pureza nerudiana celebra la tierra, los objetos, lo orgánico, lo susceptible al paso del tiempo y el hombre de a pie, la *Poesía Negra*, amparada por los antecedentes del surrealismo y el psicoanálisis, trabaja para alcanzar un reconocimiento y una expansión de lo humano, pero desde su carácter psíquico.

Continuando con esa línea argumentativa, propuse mi lectura de la *Poesía Negra* a partir de tres temas que me permitieron abordar y entender desde diferentes perspectivas el cuestionamiento por la representación clásica del mundo y la búsqueda por la exploración de un universo interior subjetivo y misterioso. En primera instancia el terror se define como aquello que escapa al control racional; se orienta, en todos los casos, hacia el desconcierto. En ese sentido, es cercano al concepto de lo ominoso, pues por medio del terror coinciden el poeta y lo extraño. En los poemas tratados observaba que el terror se formulaba como una suerte de territorio imantado que retiene al poeta y lo sostiene en un estado de continua sorpresa y asombro ante lo incierto, lo incomodo, lo oscuro, lo desagradable, lo que supera y cuestiona los valores y los conceptos regulares. En los poemas se reformulaban las nociones de la naturaleza como lo sublime y excelso, la amada como el objeto de deseo clásico, la religiosidad y la tradición cristiana aparecen desdibujadas y disolutas. La experiencia del terror para el poeta deviene en una crisis del lenguaje y un encuentro con referentes intraducibles a la lengua y las formulas expresivas de la vigilia, de la objetividad, con lo cual los poemas están dispuestos para producir este tipo de extrañamiento y de turbación en el lector; están contruidos con imágenes que no son transparentes o clarificadoras, sino cifradas e insólitas, y cuya lectura e interpretación puede ser múltiple. Por otra parte, con el tratamiento de la locura, la *Poesía Negra* se encarga de verla y configurarla, lejos de la idea tradicional de la enfermedad mental, como una revelación, una ruta de acceso a la región donde descansa el material poético. La locura, en consecuencia, tiene fines estéticos y por

tanto se considera, no una tara o un desequilibrio clínico, sino una herramienta para la creación artística. Por consiguiente, el poeta negro busca constantemente entrar en un estado de locura; pues el loco se entiende como un ciego que ha cerrado sus *ojos* al mundo racional y aprehensible por la conciencia, para abrirlos a la realidad otra, la onírica, la inconsciente: el territorio del terror. Los desvaríos del loco son, entonces, destellos, importantes descubrimientos de esa naturaleza escondida que la *Poesía Negra* aspira a poner en libertad. Por último, al acercarme al tema del amor lo hice también al concepto de azar objetivo y estudié las lógicas y las dinámicas del encuentro de los amantes. Con el azar objetivo veíamos la conjunción, por una parte, de la elección. En este punto, el amor se mostraba como un ejercicio de la libertad; pues amante y amada deciden estar juntos por una decisión voluntaria. Por otra, es también una coincidencia. Aún cuando los amantes experimenten una búsqueda por el otro, estos sólo logran encontrarse azarosamente. Por la proyección y la búsqueda erótica del amado, la realidad objetiva se transfigura, es interrumpida e intervenida por el efecto que el deseo ejerce sobre ella. El amor en ese sentido es, por decirlo así, la invasión de lo onírico y lo maravilloso en el mundo de lo “real”.

Si bien a lo largo de los tres capítulos que conforman esta investigación me acerqué desde diferentes referentes y perspectivas a la empresa ideológica y estética de *Mandrágora* y *Leitmotiv*, intuyo que queda mucho por decirse no solo sobre las revistas, que aquí fueron tratadas parcialmente en sus manifiestos y algunos poemas, sino también sobre el grupo Mandrágora y su obra que ha quedado un poco al margen de la historia y del canon literario. Me parece de primera importancia volver sobre este tipo de proyectos y dar cabida en los espacios académicos a los estudios sobre tipologías textuales disidentes; pues aún cuando Sarlo propone que “nada es más viejo que una revista vieja” (9), creo que a los investigadores literarios que nos acerquemos a este tipo de emprendimientos culturales algo debe decirnos

y traducirse en nuestros estudios –en virtud de las coyunturas artísticas, políticas y sociales que en la actualidad afrontamos– esa vocación rupturista y transformadora de la sociedad, la fe en el cambio y la creencia en el hombre de los movimientos vanguardistas, su agenda de acción y sus publicaciones periódicas.

OBRAS CITADAS:

- Arenas, Braulio. "Mandrágora, Poesía Negra". *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Diciembre de 1938. Págs 1-4.
- . "A las bellas alucinadas". *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Octubre de 1943. Pág. 6.
- . "Actividad critica". *Leitmotiv*. Edición facsimilar. Diciembre de 1942. Pág. 3.
- Baciu, Stefan. *Surrealismo latinoamericano preguntas y respuestas*. Ediciones universitarias de Valparaíso, 1979.
- . *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Ed. Joaquín Mortiz, 1974.
- Bataille, George. *La religión surrealista: conferencias 1947 – 1948*. Traducido por Lucía Ana Belloro y Julián Manuel Fava, Las Cuarenta, 2008.
- Becerra, Eduardo. "Leitmotiv y la apuesta al día del surrealismo chileno". *El surrealismo y sus derivas*, 2013.
- Beguín, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Traducido por Mario Monteforte Toledo, fondo de cultura económica, 1954.
- Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Traducido por Paul Laindon, Casimiro, 2013.
- Bosi, Alfredo. Prólogo. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". *Las vanguardias latinoamericanas textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz, fondo de cultura económica, 2002, págs 19-31.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Traducido por Andrés Bosch, Visor Libros, 2002.
- Breton, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*, traducido por Rafael Jackson, ediciones siruela, 2003.
- Cáceres, Jorge. "El azar negro" *Mandrágora* Edición Facsimilar. junio de 1940. Pág. 9.
- Crespo, Regina. Introducción. *Revistas en América Latina: proyectos culturales, políticos y literarios*. Universidad Nacional autónoma de México, 2010, pp. 9-35.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *El surrealismo*. Traducido por Juan José Utrilla, Fondo de cultura económica, 1989.
- De Mussy, Luis. *Mandrágora la raíz de la propuesta o el refugio inconcluso*. Tesis, universidad Finis Terrae, 2001.
- "Donde se cuenta un suceso verdaderamente antinerudiano". Edición Facsimilar. Julio de 1940. Pág 2.

- Duplessis, Yves. *El surrealismo*, traducido por J-E Cirlot, Salvat editores, 1953.
- Fernández, Cesar. *Introducción a la poesía*. Fondo de cultura económica, 1962.
- Freud, Sigmund. “la inquietante extrañeza. Lo ominoso; lo siniestro”, traducido por Juan Bauza, 1919.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*, traducido por Juan Petit, seix barral, 1959.
- Guerrino, Antonio. *Historia de la mandrágora*. Editorial Rocas, 1969.
- Gómez-Correa, Enrique. “yo hablo desde Mandrágora”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Diciembre de 1939. Págs 1-2.
- . “Notas sobre Poesía Negra en Chile”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Junio de 1940. Págs 1-7.
- . “Testimonios de un poeta Negro”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Octubre de 1943. Págs 1-15.
- . “Las perezosas”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Octubre de 1943. Págs 1-15.
- . “Los degolladores”. *Mandrágora* Edición Facsimilar. Diciembre de 1938. Pág. 7.
- . “El espectro del amor”. *Mandrágora* Edición Facsimilar. septiembre de 1941. Pág. 7.
- . “El marques de sade o el amor considerado como un vicio esplendido”. *Leitmotiv*. Edición facsimilar. Diciembre de 1943. Pág. 31.
- Granados, Aimer. Introducción. *Las revistas en la historia intelectual de America Latina: redes, política, sociedad y cultura*, Juan Pablo editor, 2012.
- Jimeno-Grendí, Orlando. “Mandrágora mántica”. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias: Chile*, dirigido por Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, Iberoamericana, 2009, págs. 357-366.
- “La visibilidad de los objetos”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Junio de 1940. Pág 16.
- Larrea, Juan. “El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo”. *El surrealismo* editado por Víctor García de la Concha. Taurus, 1982.
- López de Abiada, José Manuel. “Notas sobre Caballo verde para la poesía”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 430, abril 1986. Págs. 141-163.
- <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk1x5>
- Mahon, Alice. *Surrealismo eros y política 1938-1968*, traducido por Alejandro Pradera. Alianza, 2009
- “Mandrágora”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Julio de 1940. Pág 7.

- Medina, Mario. "Del símbolo de la belleza". *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Junio de 1941. Pág. 4.
- Millares, Selena. *Prosas hispánicas de vanguardia*. Catedra, 2013.
- . "Pablo Neruda y las poéticas de vanguardia" *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias: Chile*, dirigido por Müller-Berg, Klaus y Mendoza Gilberto. Introducción. *Vanguardia Latinoamericana: historia, crítica y documentos: Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay*. Iberoamericana, 2009.
- Noriega, Julio. "La Mandrágora en Chile: profecías poéticas y revelaciones del género negro". *Revista iberoamericana*, vol. LX, núm. 168-169, 1994, págs. 751-760.
- Onfray, Fernando. "Momento Poético". *Mandrágora* Edición Facsimilar. junio de 1940. Pág. 15.
- Ossorio, Gustavo. "Evasión y retorno". *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Junio de 1941. Pág. 2.
- Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, Iberoamericana, 2009, págs. 561-569.
- Patiño, Roxana. "revistas literarias y culturales". *La teoría literaria hoy: conceptos, enfoques, debates*, dirigido por José Amícola y José Luis de Diego, Al Margen, 2008.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1990.
- . *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. Editorial Vuelta, 1994.
- . "El Surrealismo". *El surrealismo* editado por Víctor García de la Concha. Taurus, 1982.
- . *La llama doble*. Seix barral, 1994.
- Pérez, Alberto Julián. "Cómo leer las vanguardias", *biblioteca Cervantes virtual*, 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw39t0>
- Pita González, Alexandra. "Las revistas culturales como soportes materiales, prácticas sociales y espacios de sociabilidad". *Revistas culturales*, Universitat Tubingen, <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/alexandra-pita-gonzález-las-revistas-culturales-como-soportes-materiales-prácticas>.
- Pita González, Alejandra y María del Carmen Grillo. "revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica". *Temas de nuestra America*, Núm 54, págs 177-193.

- Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Traducido por Rosa Chacel, revista de occidente, 1964.
- Porter, Roy. *Breve historia de la locura*. Traducido por Juan Carlos Rodríguez, Fondo de cultura económica, 2002.
- “Retrato”. *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Diciembre de 1938. Pág 13.
- Rodríguez-Borges, Ana. “El grupo chileno Mandrágora y la «facción surrealista» de Gaceta de Arte: un estudio comparativo”. Tesis, Universidad de la Laguna, 2012.
- Rojas, Gonzálo. “la muerte natural” *Mandrágora*. Edición Facsimilar. Diciembre de 1939. Págs 3-4.
- . “La novia infame”. *Mandrágora* Edición Facsimilar. septiembre de 1941. Pág. 2.
- Sánchez, Juan. “La transfiguración del amor”. *Leitmotiv*. Edición facsimilar. Diciembre de 1943. Pág. 12.
- Sarlo, Beatriz. “Intelectuales y revistas: razones de una practica”. *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1990. Págs. 9-16.
- Schwartz, Jorge. Introducción. *Las vanguardias latinoamericanas textos programáticos y críticos*. Fondo de cultura económica, 2002, págs 33-78.
- . “La vanguardia en América Latina: una estética comparada”. Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Universidad de Nueva York, 23 de agosto de 1982.
- Subercaseaux, Bernardo. “Vanguardia heroica y trama nacionalista”. *Las vanguardias literarias en Chile*, dirigido por Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, Ed. Iberoamericana, 2009, pp. 257-278.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. Fondo de cultura económica, 1986.
- Vidarrauzaga, Eugenio. “De una lámpara”. *Mandrágora* Edición Facsimilar. septiembre de 1941. Pág. 4.
- Yurkievich, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*; Vol. XLVIII, Núm. 118-119, págs. 351-366.
- Zanchettin, Joceline Fatima. “El horror en Freud”. V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XX Jornadas de Investigación

Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Zerán, Faride. *La guerrilla literaria y otras escaramuzas: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda*. Fondo de cultura económica, 2018.