

Curso 2012/13
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/7
I.S.B.N.: 978-84-15910-79-4

ANA BORGES RODRÍGUEZ

**El grupo chileno Mandrágora
y la «facción surrealista» de *Gaceta de Arte*:
un estudio comparativo**

Director
JOSÉ MIGUEL PÉREZ CORRALES



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS
Serie Tesis Doctorales

La elaboración de este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la financiación del Gobierno de Canarias, Dirección General de Universidades, dentro del programa de becas para la realización de tesis doctorales.

TOMO I

ÍNDICE

TOMO I

Introducción	1
I. El surrealismo	9
II. El surrealismo en Chile	65
1. Contexto histórico del Chile de los años 30	65
1.1. El ambiente en el Santiago del año 38	67
1.2. Contexto literario del Chile de 1930: las vanguardias	69
1.3. Ambiente literario en el Chile de 1938: antecedentes de Mandrágora	78
2. El grupo Mandrágora	92
2.1. Inicio del grupo y trayectoria histórica desde el 32 al 43	92
2.2. Apuntes biográficos y bibliográficos sobre los mandragóricos	120
2.2.1. Pinceladas biográficas	121
2.2.1.1. Enrique Gómez-Correa	121
2.2.1.2. Braulio Arenas	124
2.2.1.3. Teófilo Cid	126
2.2.1.4. Jorge Cáceres	128
2.2.2. Obra	131
2.2.2.1. Enrique Gómez-Correa	131
2.2.2.2. Braulio Arenas	134
2.2.2.3. Teófilo Cid	136
2.2.2.4. Jorge Cáceres	138
2.3. Actividad del grupo Mandrágora	140
2.3.1. La revista <i>Mandrágora</i>	141
2.3.1.1. Generalidades sobre <i>Mandrágora</i> y sus siete números	141
2.3.1.2. Análisis de la revista <i>Mandrágora</i>	146
2.3.1.3. Contextualización de la actividad del grupo Mandrágora y de su revista homónima respecto al desarrollo del surrealismo en Latinoamérica y a las revistas surrealistas allí publicadas	283

2.3.2. Exposiciones	294
2.3.3. Traducciones	308
2.3.4. Otras publicaciones colectivas	310
2.3.4.1. <i>Defensa de la poesía</i>	315
2.3.4.2. <i>Defensa de la Mandrágora</i>	330
2.3.4.3. La revista <i>Leitmotiv</i>	332
2.3.5. Colaboraciones en otras revistas	397
2.3.6. Evolución posterior a los años de publicación de la revista <i>Mandrágora</i> ..	407
3. Relación de Mandrágora con el surrealismo internacional	430
4. Los mandragóricos y Mandrágora. Testimonios de primera mano sobre la actividad del grupo	466
4.1. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo Mandrágora o sobre la de alguno de sus miembros publicados en Chile en libros, en la prensa o en revistas	466
4.1.1. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo publicados en revistas chilenas o en libros editados en Chile.....	466
4.1.2. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo publicados en la prensa chilena	494
4.2. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre Mandrágora o alguno de sus miembros publicados como prólogos de libros	498
4.3. Entrevistas realizadas a los mandragóricos	509
4.3.1. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa	509
4.3.2. Entrevistas a Braulio Arenas	530
4.3.3. Entrevista a Teófilo Cid	539
5. Recepción crítica	542
5.1. La crítica literaria y la actividad surrealista en Chile del grupo Mandrágora ...	543
5.1.1. La crítica literaria y Enrique Gómez-Correa	637
5.1.2. La crítica literaria y Braulio Arenas	659
5.1.3. La crítica literaria y Teófilo Cid	676
5.1.4. La crítica literaria y Jorge Cáceres	687
5.2. La crítica literaria sobre Mandrágora recogida en la prensa y en revistas chilenas ..	717
5.2.1. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Enrique Gómez-Correa ..	772
5.2.2. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Braulio Arenas	811
5.2.3. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Teófilo Cid	860

5.2.4. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Jorge Cáceres	882
6. La continuación de Mandrágora. El influjo del grupo en la actividad surrealista desarrollada con posterioridad en Chile	889
6.1. Ludwig Zeller y Susana Wald. La Casa de la Luna	889
6.2. El grupo Derrame	896
III. El surrealismo en Canarias. El estado de la cuestión: olvido y recuperación	911
7. Contexto histórico, político, cultural y social de los años de <i>Gaceta de Arte</i>	911
7.1. Antecedentes de <i>Gaceta de Arte</i>	912
8. La revista <i>Gaceta de Arte</i> y el surrealismo que en ella se despliega	926
9. Visita de André Breton y Benjamin Péret a Tenerife en mayo de 1935. Encuentro en la isla surrealista. Actividades diversas desarrolladas en conjunto	942
9.1. Segundo <i>Boletín Internacional del Surrealismo</i>	954
9.1.1. Contenido del <i>Boletín</i> redactado en Tenerife	958
9.2. La “Déclaration” firmada por Westerdahl, Pérez Minik, García Cabrera, López Torres y Espinosa	965
9.3. Entrevista a André Breton realizada por <i>Índice</i>	969
10. La “facción surrealista”	971
10.1. Relación con el surrealismo internacional	975
10.2. Autores de la “facción surrealista” de Tenerife	979
10.2.1. Agustín Espinosa	979
10.2.1.1. Obra surrealista	984
10.2.1.1.1. “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930”	984
10.2.1.1.2. <i>Media hora jugando a los dados</i> (1933)	987
10.2.1.1.3. <i>La casa de Tócame Roque</i> (1934)	989
10.2.1.1.4. <i>Crimen</i> (1934)	997
10.2.2. Domingo López Torres	1008
10.2.2.1. Los ensayos teóricos sobre surrealismo de Domingo López Torres ..	1011
10.2.2.2. Obra poética	1019
10.2.2.2.1. <i>Lo imprevisto</i> (1936)	1019
10.2.2.2.2. Otros poemas	1022
10.2.3. Emeterio Gutiérrez Albelo	1023

10.2.3.1. Obra surrealista	1026
10.2.3.1.1. <i>Romanticismo y cuenta nueva</i> (1933)	1026
10.2.3.1.2. <i>Enigma del invitado</i> (1936)	1033
10.2.4. Pedro García Cabrera	1040
10.2.4.1. Obra surrealista	1044
10.2.4.1.1. <i>Los senos de tinta</i> (1934)	1044
10.2.4.1.2. <i>Dársena con despertadores</i> (1936)	1053
10.2.4.1.3. <i>Entre la guerra y tú</i> (1936-39)	1061
10.2.5. José María de la Rosa	1074
11. La plástica surrealista en Canarias	1096
11.1. Óscar Domínguez	1097
11.2. Juan Ismael	1110
12. El surrealismo en Canarias. El estado de la cuestión: olvido y recuperación	1120
IV. El grupo surrealista Mandrágora y la “facción surrealista” de <i>Gaceta de Arte</i> ..	1131
13.1. Las revistas a nivel formal y de contenido	1131
13.2. Escritura: automatismo / onirismo. Motivos recurrentes y comunes	1134
13.3. Vínculo con el surrealismo internacional	1154
13.4. La plástica	1156
13.5. La cuestión política	1159
13.6. Recepción crítica	1162
V. Conclusiones	1165
VI. Bibliografía	1177
14.1. Bibliografía general utilizada	1177
14.2. Bibliografía activa de los miembros del grupo Mandrágora	1184
14.3. Bibliografía pasiva sobre los surrealistas chilenos de Mandrágora	1193
14.4. Bibliografía activa de los surrealistas canarios	1214
14.5. Bibliografía pasiva sobre los surrealistas canarios	1220

TOMO II

VII. Apéndice documental

CHILE

15.1. Textos del grupo Mandrágora	1227
15.1.1. <i>Defensa de la poesía</i>	1227
15.1.2. <i>Ximena</i>	1238
15.1.3. <i>Boletín Surrealista</i>	1245
15.1.4. Selección de poemas y textos en prosa	1247
15.1.4.1. Enrique Gómez-Correa	1247
15.1.4.2. Jorge Cáceres	1254
15.1.4.3. Braulio Arenas	1260
15.1.4.4. Teófilo Cid	1265
15.2. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa y a Braulio Arenas	1280
15.2.1. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Stefan Baciú	1280
15.2.2. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Floriano Martins	1284
15.2.3. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa por Enrique Lafourcade	1289
15.2.4. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Hernán Ortega Parada	1295
15.2.5. Entrevista a Braulio Arenas por Stefan Baciú	1303
15.2.6. Entrevista a Braulio Arenas por Jorge Teillier	1307
15.2.7. Entrevista a Braulio Arenas por Enrique Lafourcade	1314
15.3. Correspondencia	1317
15.4. Portadas de las revistas <i>Mandrágora</i> y <i>Leitmotiv</i> y portadas de algunas de las obras de los mandragóricos	1324
15.5. Fotografías del grupo y de sus actividades	1331
15.6. Otros documentos visuales de interés que reflejan el vínculo del grupo Mandrágora con surrealistas a nivel internacional	1338
15.7. Collages, fotomontajes y dibujos de Jorge Cáceres y Braulio Arenas	1358
15.8. Entrevista a Ludwig Zeller y Susana Wald	1368
15.9. Entrevista a Aldo Alcota	1376
15.10. Entrevista a Sergio Lima	1384

CANARIAS

15.11. Algunas portadas de las ediciones originales de las obras surrealistas	1384
15.12. Fotografías tomadas durante la visita de André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba a Tenerife en mayo de 1935	1389
15.13. Otros documentos de interés relacionados con la actividad surrealista desarrollada en Tenerife	1394
15.14. Pequeña muestra de la obra plástica de los surrealistas canarios Óscar Domínguez y Juan Ismael	1401

INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral pretende abordar la trayectoria y los frutos de los que consideramos que son los dos grupos surrealistas consolidados y cohesionados en el ámbito de la lengua castellana más sólidos surgidos a lo largo de los años treinta, la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* y el grupo Mandrágora. La iluminación mutua, el análisis de conexiones, de similitudes y diferencias ha sido nuestro objetivo.

El proyecto de tesis doctoral surge de la confluencia de una serie de inquietudes. Por un lado, el interés que reviste el estudio de un movimiento como el surrealismo, de carácter internacional y cuya vigencia hoy sigue siendo indudable, sobre el que pesan demasiados tópicos y prejuicios extendidos por estudiosos y críticos, un movimiento que reivindica la libertad, la imaginación, la rebeldía, el deseo, el amor, que es constante búsqueda, aventura. Por otro, el desconocimiento prácticamente total en nuestras latitudes de la existencia del grupo Mandrágora y de su intensa actividad, así como el conocimiento parcial poco riguroso y no exento de errores sonoros de que goza el grupo en Chile. Y, por último, la posibilidad de sumergirnos en la actividad surrealista desplegada en Tenerife por la denominada “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*, sin duda uno de los momentos más brillantes, interesantes y fructíferos de la cultura y las letras insulares.

El proyecto de investigación inicial se ceñía al estudio de la actividad del grupo surrealista chileno Mandrágora; sin embargo, por necesidades de adecuación a las bases de la convocatoria de la beca, el proyecto se ve reformulado y es entonces cuando se convierte en un estudio comparativo de los surrealistas chilenos y canarios. En cualquier caso, hemos considerado oportuno dedicar mayor atención a la cuestión chilena, en tanto que ha sido mucho menos estudiada y aún el rescate de figuras y obras está casi por hacer. Así pues, el mayor peso del presente trabajo de investigación recae en lo relativo al grupo Mandrágora, precisamente por dicho desconocimiento reinante apuntado.

La actividad surrealista desarrollada en nuestras islas, especialmente en Tenerife, ha sido objeto de numerosos y muy rigurosos estudios en las últimas cuatro décadas. A finales de los setenta y, sobre todo, a partir de la década de los ochenta comienzan a rescatarse las figuras y las obras de los autores que conforman la mencionada “facción surrealista”: Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y, hacia el final de la trayectoria, José María de la Rosa. Proliferan las publicaciones, los estudios diversos, las reediciones de sus obras, así como de *Gaceta de Arte*, la revista en torno a la que se articulan, revista abierta ampliamente a la modernidad. Se ha abierto la veda y, tras años de

silencio y de olvido, sus nombres y sus obras reciben el justo reconocimiento que merecían y del que habían sido privadas de cuajo tras la sublevación militar, el comienzo de la guerra civil y casi cuarenta años de dictadura franquista.

Sin embargo, lo mismo no puede afirmarse respecto al surrealismo desplegado por los mandragóricos en Chile, de ahí que hayamos optado por poner el acento en la actividad surrealista desarrollada por los chilenos Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Son pocos los estudios publicados hasta la fecha que profundizan con rigor y acierto en sus obras, que analizan el contenido de sus diversas publicaciones colectivas y prestan atención a la intensa actividad articulada en la capital chilena. Son pocos, pues, los estudiosos que han centrado su mirada en la adhesión manifiesta que profesaron los cuatro miembros fundamentales del grupo Mandrágora hacia los principios bretonianos y su participación plena en el movimiento surrealista internacional. Especialmente a partir del año 2000, cuando Pentagrama Editores publica los siete números de la revista Mandrágora, se inicia el rescate de material bibliográfico fundamental que hace posible hoy en día acceder a los textos programáticos de los mandragóricos, profundizar en los interesantes frutos que dio su sentimiento de pertenencia a un grupo, a una colectividad, y su incorporación a la aventura surrealista y penetrar en el universo poético de la Poesía Negra que proclaman y defienden.

Ya en 1974 Stefan Baciú, en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (Joaquín Mortiz, México), ponía la primera piedra a favor del rescate de la actividad surrealista desplegada en aquellas latitudes, señalando el escaso interés que se había puesto hasta entonces en estudiar la recepción del surrealismo en América Latina en general, además de llamando la atención sobre las frecuentes confusiones que suelen manejarse al enfocar dicho estudio. Ya entonces Baciú destacaba el desarrollo experimentado por el surrealismo en Chile, “hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas”¹, refiriéndose, claro está, a los miembros de Mandrágora. Para el crítico de origen rumano, “los chilenos se colocan en la delantera del movimiento latinoamericano, no solo por el número y la calidad de sus manifestaciones, sino que por una constancia que ultrapasa el tiempo, relativamente escaso, de dicha actividad”². Sin embargo, son muchos los estudios y antologías publicadas posteriormente dentro y fuera de Chile que siguen sin prestar la atención debida a los mandragóricos, a Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Teófilo Cid, excluyéndolos totalmente o dando tan solo una visión parcial e insuficiente sobre la actividad tanto grupal como individual que llevaron a cabo

¹ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 86.

² *Ibidem*.

movidos por su entusiasmo. Asimismo, muchas de las reseñas críticas publicadas en revistas o en la prensa chilena en torno a Mandrágora en general o a alguno de sus integrantes en particular carecen de seriedad, se quedan en la superficie, extienden prejuicios y tópicos que demasiado frecuentemente rondan al surrealismo y ofrecen una visión llena de claroscuros, de errores e imprecisiones que falsean la realidad de la trayectoria de estos cuatro poetas, dos de ellos además artistas plásticos, que se sumaron a conciencia al movimiento surrealista, hicieron suyos sus principios, exploraron varias de las diversas técnicas propuestas y explotaron sus grandes temas.

Ya años atrás el interés por la actividad surrealista desarrollada en Chile motivó la temática del trabajo de investigación inédito realizado durante la fase de investigación del Programa de Doctorado de Filología, centrado en la figura y la obra de Enrique Gómez-Correa, “el ruiseñor de las tinieblas”, miembro fundador de Mandrágora, sin duda el más fiel y coherente. Ya entonces, con el objetivo de burlar la mayor de las dificultades a la que sin duda tuvimos que enfrentarnos, la búsqueda del material bibliográfico necesario para proceder a su lectura y análisis (material que aun hoy sigue sin haber sido reeditado por completo), fue preciso contactar con el poeta chileno Mauricio Barrientos, editor junto con Mario Artigas y Eduardo Vassallo de los siete números de la revista *Mandrágora* en el 2000, y en aquellos entonces presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, con quien entablamos comunicación a través del correo electrónico. Tras comentarle el proyecto de trabajo de investigación en ciernes sobre el poeta surrealista talquino Gómez-Correa, se prestó a recopilar su obra y enviarla a Canarias. Gracias a su inestimable disposición y colaboración fue posible acceder, también, a las diversas referencias críticas sobre el poeta y su obra publicadas en la prensa y en revistas chilenas que se encuentran archivadas en la Biblioteca Nacional de Chile.

Tiempo después, tras la obtención de la beca del Gobierno de Canarias, Dirección General de Universidades, para la realización de la tesis doctoral, la dificultad de acceder al material bibliográfico se multiplicó, pues se hacía fundamental conseguir las obras del resto de integrantes del grupo Mandrágora, Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Teófilo Cid, así como el material publicado acerca de ellos y del grupo en general. Gracias a la beca de estancias en otros centros del Gobierno de Canarias, en el 2005 fue posible viajar a Santiago de Chile para proceder a la recopilación de la totalidad del material bibliográfico, especialmente en la Biblioteca Nacional de Chile, pero también en las librerías de viejo de la capital chilena. La mencionada beca y el traslado a Chile resultaron, sin lugar a dudas, imprescindibles para poder contar con el material necesario, aunque las dificultades no fueron pocas, a pesar del

gran apoyo recibido por parte del personal de la Sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile, la cálida acogida y el espacio de trabajo brindados. En dicha biblioteca fue posible acceder a buena parte de la obra surrealista de Arenas, Cáceres y Cid, y en su Sección de Referencias Críticas encontramos una ingente cantidad de artículos y reseñas aparecidos en la prensa y en revistas chilenas a lo largo de los años en torno a Mandrágora o a sus miembros.

El viaje a Chile hizo posible, además, localizar y conseguir los últimos estudios críticos sobre Mandrágora publicados entonces, como la edición de la obra completa encontrada hasta la fecha de Jorge Cáceres, publicada por el historiador chileno Luis G. de Mussy, y el primer tomo de la obra completa de Teófilo Cid, publicada por De Mussy y Santiago Aránguiz.

Además, la estancia en Chile favoreció el conocimiento de poetas, artistas e intelectuales chilenos en general que aportaron algunas claves esenciales para comprender el contexto histórico, especialmente el literario, en el que se encuadra la actividad de Mandrágora. Y, por último, permitió el establecimiento de contacto personal, directo, con los jóvenes poetas chilenos pertenecientes al grupo surrealista Derrame, constituido en el año 2000, quienes editan una revista surrealista de igual nombre y se proclaman herederos de Mandrágora. Además, por esas fechas el grupo organizaba en Chile la exposición “Mouvement Phases-Grupo Derrame. Surrealismo y la emancipación poética”, lo que hizo posible que asistiese a una de las actividades de mayor envergadura promovida por Derrame y tuviese la oportunidad de observar en directo obras de numerosos representantes de relieve del movimiento surrealista a nivel internacional.

En cuanto a la ya comentada dificultad que supuso la consecución del material bibliográfico, esta se explica debido, sobre todo, al carácter limitado de las ediciones llevadas a cabo por los mandragóricos en su día, en general no más de trescientos ejemplares y en ocasiones incluso muchos menos, obras que prácticamente en su totalidad no han sido reeditadas posteriormente, salvo contadas excepciones. Otro de los motivos es, sin duda, el silencio al que durante mucho tiempo estos poetas fueron condenados por situarse al margen de los circuitos literarios y artísticos oficiales. Por supuesto, si el acceso a su obra resulta complejo, y en algunos casos imposible, en Chile, donde se encuentra desperdigada entre las bibliotecas públicas, privadas y las librerías de viejo, ni qué decir tiene lo absolutamente inaccesible que resulta desde nuestro territorio.

Así pues, metodológicamente, tras sortear la principal dificultad, acceder al material bibliográfico, de la forma más completa posible, nos centramos en la lectura y análisis de la

totalidad de dicho material recopilado, es decir, tanto de sus publicaciones colectivas, sus obras individuales y todo lo que se ha escrito y publicado en torno a ellos, también las críticas literarias aparecidas en la prensa y en las revistas chilenas, así como lo que al respecto se ha publicado fuera de su país. Se ha prestado atención, pues, tanto a la bibliografía activa como a la pasiva, procediendo exactamente igual en el caso de los surrealistas canarios. El comentario de texto ha sido una herramienta primordial en el desarrollo del presente trabajo de investigación que se propone abordar, en primer lugar, la trayectoria de cada grupo por separado para proceder, entonces, a tratar de iluminar aquellas cercanías, similitudes, que sus actividades colectivas y sus obras personales presentan.

Se ha pretendido, pues, ofrecer una visión global de la aventura surrealista colectiva vivida tanto en Chile como en Canarias, poniendo especial acento en la cuestión chilena. En este sentido, se ha pretendido, también, dar una visión de conjunto de cuál ha sido la recepción del surrealismo en Latinoamérica en general y en Chile en particular, así como profundizar en la recepción crítica suscitada por la actividad del grupo surrealista Mandrágora tanto en su tierra como en el extranjero, es decir, las reacciones despertadas tanto socialmente como dentro de los propios circuitos literarios o artísticos.

Tomamos, por tanto, en consideración ciertos planteamientos manejados por la Estética de la Recepción, poniendo también el foco de atención en la respuesta que las obras de nuestros autores generan en los lectores, en las reacciones suscitadas socialmente, es decir, en su repercusión. El lector cumple un rol activo en el proceso literario que es sin duda imprescindible, enriqueciendo los textos con su mirada. El consabido extrañamiento que persiguen y efectivamente provocan las obras surrealistas redundando en el *horizonte de expectativas* que todo texto genera en sus lectores. Todo lector se enfrenta a un texto condicionado por sus experiencias, sus intereses e inquietudes, sus anhelos y deseos, sus necesidades, etc. Sus circunstancias tanto vitales (biográficas) como sociales determinan su lectura. Es por eso que nos ocupamos de la respuesta que las publicaciones colectivas e individuales de tanto canarios como chilenos provocaron en el público lector y en el entorno sociocultural que las vio nacer en un concreto contexto histórico. Desde luego, dado el protagonismo que el misterio y lo insólito tienen en las obras adscritas al surrealismo, el esfuerzo hermenéutico de los lectores siempre será más exigente.

Tenemos también en cuenta ciertos planteamientos de la Literatura Comparada, en tanto que el presente trabajo se propone como objetivo el estudio y análisis de la actividad surrealista desarrollada en Chile y en Canarias, con un evidente fondo común, compartiendo

principios, intereses, preocupaciones, deseos, pasiones y obsesiones, que favorecen la búsqueda de conexiones, posibles interacciones, influencias comunes y efectos próximos.

Partimos de la base del reconocimiento del carácter internacional y atemporal del surrealismo, rechazando rotundamente el supuesto carácter tardío y periférico que se ha atribuido y se sigue atribuyendo con demasiada facilidad a la actividad surrealista desarrollada en América Latina en general y en Chile en particular.

Dedicamos, por supuesto, atención a la participación tanto de los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* como de los chilenos de Mandrágora en el movimiento internacional, su vinculación a importantes exponentes del surrealismo de diversas nacionalidades, la relación directa mantenida, primero a través de correspondencia y, más tarde, de forma personal, entre unos y otros con Breton y Péret y otros miembros esenciales del movimiento a nivel internacional y los interesantes frutos que trajo consigo dicha relación.

Cierta cercanía cronológica puede señalarse entre la actividad surrealista desarrollada en Canarias y la que impulsan y llevan a cabo los mandragóricos en Chile. Cuando en 1935 comienzan los futuros fundadores del grupo chileno a tramar el proyecto poético de Mandrágora, en Canarias la actividad surrealista se encuentra en pleno apogeo. Ya ha visto la luz *Crimen* de Agustín Espinosa, obra cumbre de la narración surrealista en el ámbito español e incluso hispánico, y justo en mayo de ese año tiene lugar la visita de André Breton y Benjamin Péret a Tenerife y las múltiples actividades organizadas a propósito de la estancia de ambos en la isla canaria. En 1938, cuando los mandragóricos celebran la lectura de poemas que sirve para presentar en sociedad al grupo y dar a conocer los fundamentos de su Poesía Negra y comienza la andadura de su primera publicación colectiva, la revista *Mandrágora*, cuya vida se prolongará hasta octubre de 1943, ya en Tenerife la “facción surrealista” se ha visto necesariamente disuelta por la imposición de las insoslayables circunstancias históricas. El levantamiento militar y sus atroces consecuencias, primero la guerra civil y luego la dictadura, cercenan de cuajo la actividad surrealista que se desplegaba con intensidad en la isla, interrumpiendo sin remisión la trayectoria de *Gaceta de Arte*, revista en la que progresivamente, de manera especial a partir de la visita de Breton y Péret, el surrealismo adquiere un protagonismo significativo. Así pues, es posible, en cierto sentido, considerar a los chilenos de Mandrágora como los continuadores en el ámbito hispánico de la aventura surrealista iniciada por los canarios Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y, hacia el final, José María de la Rosa.

Dada la extensión de la obra individual de los mandragóricos, sobre todo de Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, hemos considerado oportuno acotar el presente estudio a los años de especial cohesión del grupo, es decir, a la actividad desarrollada conjuntamente, de manera colectiva, especialmente entre 1938, año de fundación y presentación pública del grupo y de la Poesía Negra, y 1948, año en que organizan la última actividad surrealista de carácter colectivo, nada menos que una exposición de carácter internacional, la 8ª exposición internacional del surrealismo, celebrada en la Galería Dédalo de la capital chilena. En cualquier caso, a pesar de centrarnos especialmente en los años de cohesión grupal de Mandrágora y poner el foco de nuestra atención en la actividad grupal desplegada, nos fijamos también en la evolución posterior de la trayectoria por separado de cada uno de sus miembros.

Iniciamos nuestro estudio con una aproximación al surrealismo a modo de introducción para ocuparnos, a continuación, de la actividad surrealista desplegada en Chile por el grupo Mandrágora, deteniéndonos también, aunque someramente, en la actividad surrealista posterior que se articula en el país una vez dicho grupo es historia. Tras este primer bloque centrado en los mandragóricos, dedicamos un segundo a la actividad desarrollada en Canarias por los miembros de la denominada por Pérez Minik “facción española surrealista de Tenerife”. Comienza, entonces, un tercer bloque o apartado en el que analizamos y comentamos las diferencias y, sobre todo, las cercanías o similitudes existentes entre la actividad y la obra de canarios y chilenos. Por último, tras las correspondientes conclusiones y la bibliografía, agregamos un apéndice documental que pretende enriquecer y complementar el trabajo. La primera parte de dicho apéndice, centrada en la actividad surrealista desarrollada en Chile, ofrece un interesante corpus de textos colectivos mandragóricos, así como una sucinta selección de textos de cada uno de sus miembros fundamentales. Se han incluido, también, las entrevistas publicadas hasta la fecha realizadas a los mandragóricos, así como la correspondencia que mantuvieron con destacados exponentes del surrealismo internacional. Completa esta primera parte una selección de documentos visuales entre los que se pueden encontrar fotografías del grupo, una interesante y significativa muestra de la obra plástica desarrollada por Jorge Cáceres y Braulio Arenas, portadas de sus publicaciones colectivas y algún que otro aporte más que hemos considerado de interés y enriquecedor. La segunda parte del apéndice, centrada en la actividad surrealista desplegada en Canarias, incluye fotografías realizadas durante la visita de Breton, Péret y Jacqueline Lamba a Tenerife, algunas portadas de las ediciones originales de las obras surrealistas de los autores canarios, así como otros documentos de interés relativos a las diversas actividades

organizadas en la isla en torno al movimiento y una pequeña muestra de la obra plástica de Óscar Domínguez y Juan Ismael.

Por último, vaya nuestro más sincero agradecimiento al poeta Mauricio Barrientos, cuya disposición y colaboración ha resultado imprescindible. Agradecemos también la colaboración y el estímulo recibido por parte, especialmente, de Aldo Alcota, miembro del grupo Derrame, así como de Rodrigo Hernández Píceros y del resto de sus integrantes, entre otros Rodrigo Verdugo y Enrique de Santiago. Agradecemos también la fundamental implicación de Naín Nómez, favoreciendo que la estancia en Santiago de Chile se materializase, así como el apoyo de Nelson Osorio, siendo ambos esenciales en mi paso por la Universidad de Santiago de Chile. Agradecemos también la colaboración recibida por parte de Susana Wald y Ludwig Zeller. Agradecemos, además, la ya mencionada acogida y la colaboración del personal de la Sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile, en especial de Juan Camilo. Vaya, también, nuestro agradecimiento al servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna, y en especial a Teresa. Y, para terminar, gracias, por supuesto, a José Miguel Pérez Corrales por su orientación y su estímulo.

I. EL SURREALISMO

El surrealismo surge como movimiento a principios del siglo XX, más concretamente en los inicios de la década de los años 20, en París, aunque, sin lugar a dudas, su proyección ha sido internacional y su vitalidad se extiende hasta hoy. Es 1924 la fecha establecida por la crítica, de manera general, para su nacimiento como movimiento, en estrecha relación con la publicación, dicho año, del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton, el primero de una serie de trascendentales textos programáticos que marcarán la evolución del movimiento y que nos darán las claves para interpretar la honda dimensión de este como actitud ante la vida. Es, también, 1924 el año en que se funda la revista *La Révolution Surréaliste*. Pero ya unos años antes, a partir de 1919, comenzaba a desarrollarse la actividad de algunos de los que serán sus futuros miembros. Ese año tiene lugar la publicación de la primera obra en conjunto de André Breton y Philippe Soupault marcada por la escritura automática, *Los campos magnéticos*. Pero antes de ofrecer un acercamiento a la que fue la trayectoria del movimiento, nos detendremos a señalar los que fueron los antecedentes que prepararon el camino para la posterior eclosión del surrealismo.

Son los tiempos del surgimiento de la vanguardia. A finales del siglo XIX se desencadena una aguda crisis de valores motivada por los grandes cambios sociales, políticos y económicos que habían tenido lugar a lo largo del siglo (industrialización y consolidación del capitalismo; avances técnicos; desarrollo de las grandes urbes y abandono progresivo del campo; desarrollo de la sociedad burguesa y surgimiento de los movimientos obreros al calor de las corrientes de pensamiento político: el marxismo, el socialismo y el anarquismo, etc.). Esta crisis general del espíritu, denominada por los historiadores “crisis de fin de siglo”, afecta a toda Europa y se pone de manifiesto en todos los aspectos de la vida, y cómo no, del arte, haciéndose extensiva una actitud de rebeldía y de protesta contra la ortodoxia, contra lo establecido tanto en lo social, lo político, lo cultural, lo religioso y lo moral. Esta crisis general del espíritu conlleva el rechazo ardiente de lo decimonónico y el anhelo de profunda renovación que, en lo cultural, va aparejado a la apertura de nuevas vías para el pensamiento y el desarrollo artístico del ser humano. Así, en arte la principal consecuencia de esta crisis de valores es el rechazo del racionalismo y el cientificismo que marcaban el siglo anterior. Las ansias de transformación del artista moderno le impulsan a dinamitar la concepción realista aristotélica, basada en la *mímesis* de la realidad exterior.

El panorama artístico y literario de la segunda mitad del siglo XIX había estado marcado, fundamentalmente, por el positivismo de Auguste Comte, corriente o escuela

filosófica que afirmaba que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico. Comte defendía el método científico, el único al que concedía validez, basado en el análisis de los hechos reales verificados por la experiencia. Así, surgía y se consolidaba, entonces, una literatura marcada por un hondo racionalismo, desarrollándose corrientes como el realismo, el naturalismo y el costumbrismo, este último de raíces románticas, en las que cobra gran importancia la observación de la realidad. Sin embargo, la honda insatisfacción que anida en los espíritus modernos y sus anhelos de transformación traen consigo el desarrollo del arte del nuevo siglo, el arte del siglo XX, caracterizado por ser, a grandes rasgos, la reacción, muchas veces incluso violenta y provocadora, frente al panorama literario y artístico decimonónico. Ya no interesan las explicaciones lógicas y racionales. Se pone en entredicho a la razón; los artistas se rebelan contra su tiranía, inaugurando nuevas sendas para el arte y la literatura. Así, durante las primeras décadas del XX se desarrollan numerosos movimientos vanguardistas que se suceden a ritmo frenético, pasando algunos de ellos sin dejar huella, mientras que otros calaron tan hondo que quedaron impregnados en las conciencias y siguen marcando el arte contemporáneo.

El antecedente directo del surrealismo es, sin lugar a dudas, el dadaísmo. Ya en 1916 había nacido en Zurich el movimiento Dadá, encabezado por Tristan Tzara, quien publica dos años más tarde el primer manifiesto dadaísta. En este movimiento participan algunos de los que luego pasarán a integrar el grupo surrealista de París. Por primera vez se hacía explícita la agresiva ruptura de los cánones estéticos, morales y culturales de una sociedad que se desmoronaba por los efectos y consecuencias de la Primera Guerra Mundial. El panorama europeo estaba marcado por la muerte. Miles de heridos y de fallecidos y las ciudades convertidas en ruinas son el reflejo de la conmoción que experimentaba la Europa del momento. Es en ese contexto que surge el Dadá como una respuesta violenta a la violencia y el absurdo de una sociedad que los llevó a una cruenta guerra. El dadaísmo fue un movimiento provocador que alzó su voz de protesta contra el sistema de valores establecido y contra la cultura oficial, planteándose como único principio el ejercicio de la libertad absoluta. Así pues, surrealismo y dadaísmo no solo comparten algunas de sus figuras, de los poetas y artistas que participaron en ambos movimientos, sino que también tienen en común la actitud de rebeldía contra la tiranía de la razón y el anhelo de búsqueda de una creación libre marcada por la imaginación sin amarras.

Es en 1919 cuando comienza la relación epistolar entre Breton y Tzara. Poco tiempo después Tzara llega a París, cobrando entonces un especial auge la actividad dadaísta con la publicación de revistas y con diversos actos públicos. En un primer momento, los futuros

surrealistas participaron con convicción en las actividades y publicaciones dadaístas, conscientes de las inquietudes comunes que compartían; pero pronto chocaron con el exceso de indiferencia de Dadá y su rechazo de todo arte anterior, y se fueron alejando.

Ya en 1919 André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault habían fundado la revista *Littérature*. A ellos se une enseguida Paul Éluard. En el segundo número de esta revista publica Breton el artículo titulado “Lâchez tout” (“Soltadlo todo”), en el que afirma “soltad a dadá” y acaba con las ambigüedades en lo que al vínculo con el dadaísmo y su superación se refiere. En este sentido, encontramos un párrafo esclarecedor en *El surrealismo* de G. Durozoi y B. Lecherbonnier:

Lo que los futuros surrealistas reprocharán a dadá será finalmente su voluntad de mantener siempre una postura fija y de limitarse a una contestación juzgada como insuperable. La adhesión de los surrealistas habrá correspondido a la necesidad de romper definitivamente con la sociedad de la época; pero para ellos esa ruptura no debe ser más que una etapa preparatoria del descubrimiento de un mundo nuevo, que ya a principios de los años 20 presenta algunos elementos identificables: el automatismo, la actividad onírica y los juegos colectivos confieren al porvenir ese tinte de esperanza. La determinación y la búsqueda de ese porvenir son los factores que solicitan a Breton y a su grupo, mientras que Tzara y los dadaístas puros parecen querer crispase definitivamente en un presente sin significado y repetido hasta el infinito³.

Es por esos entonces, como ya mencionamos, que comienzan los primeros intentos de escritura automática y se publican obras colectivas como *Les champs magnétiques*, de Breton y Soupault. En 1920 Benjamin Péret se suma al grupo *Littérature*. Estos artistas que comienzan a agruparse en torno a un nuevo movimiento al que más adelante darán el nombre de surrealismo tienen, por esos entonces, como órgano de expresión, la citada revista de igual nombre.

Para Aldo Pellegrini, poeta y crítico argentino, figura clave en el desarrollo del surrealismo en Latinoamérica, con la publicación de “Lâchez tout” comienza su andadura el surrealismo. Desde entonces hasta 1924 se desarrolla, en palabras del argentino, el “período preliminar de experiencias y de agrupamiento de las fuerzas”⁴, en que la actividad se centra en el desarrollo del automatismo y en las experiencias de creación verbal en trance hipnótico o mediúmnico de Crevel o Desnos.

Guillaume Apollinaire, poeta francés conocido por sus caligramas (poesía visual), que aplicó el cubismo al lenguaje verbal, fue el primero en emplear el término “surrealismo”,

³ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 30-31.

⁴ Aldo Pellegrini, “La poesía surrealista”, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 28.

aunque no con el significado que luego le daría André Breton al retomar en 1924, con la publicación del *Manifiesto del Surrealismo*, el vocablo para denominar a un nuevo movimiento que, sin duda, ha marcado de manera evidente la poesía y el arte del siglo XX y sigue marcando el del presente siglo XXI.

Ya en 1924 el grupo se encuentra consolidado y es entonces cuando fundan *La Révolution Surréaliste*, revista de la que ven la luz doce números desde diciembre de 1924 a diciembre de 1929 y que refleja la nueva orientación de la actividad colectiva hacia la práctica del automatismo y la investigación del mundo de los sueños. La publicación de esta primera revista estrictamente surrealista, dirigida por Naville y Péret, está relacionada y determinada por la publicación del primer manifiesto el mismo año 1924.

El movimiento surrealista surge, pues, en un clima propicio, imbuido del sentir general que pedía cambios profundos y preconizaba la ruptura con lo anterior y anquilosado. El arte del siglo XX, y en concreto la literatura, se caracteriza por ser una honda reacción frente al realismo decimonónico y por su rechazo del racionalismo a ultranza, por su posicionamiento contra la tiranía de la razón impuesta, adentrándose en los caminos del irracionalismo poético, que ya habían comenzado a transitar los románticos en la primera mitad del siglo XIX. Ese proceso de rebeldía se inicia con el surgimiento en Europa de las vanguardias y es, especialmente, explotado por el movimiento surrealista a partir de 1924.

Así pues, en pleno auge de las vanguardias europeas, que proponen nuevos caminos para el arte, reaccionando contra lo establecido, comienza su andadura aventurera el surrealismo. Ahora bien, resulta necesario establecer la diferenciación entre el movimiento surrealista y la vanguardia y sus múltiples (y muchas de ellas efímeras) manifestaciones, ya que este no puede ni quiere ser considerado una corriente estética más, yendo mucho más allá, pretendiendo cambiar la vida y aportando una concepción nueva, distinta, del ser humano y de la poesía. El surrealismo no pretendió estar a la vanguardia de nada, rechazando incluso la identificación con dicho término dado su carácter militar.

El surrealismo no se limitó a preocupaciones de carácter estético, ni fue un movimiento de vanguardia más. El surrealismo no puede ser considerado una mera corriente artística, ya que su ruptura no solo fue formal, sino que plantea una manera de entender la vida. Para los surrealistas la vida y la poesía son una misma cosa, de ahí que debamos entender el surrealismo como una actitud vital del espíritu humano. El surrealismo no es, pues, una escuela artística ni literaria, sino un movimiento que busca la liberación total del ser, acabando con las trabas morales, religiosas, sociales y culturales que le impiden desarrollarse en plena libertad. Es, pues, un movimiento subversivo, rebelde, antidogmático,

que se enfrenta abiertamente al sistema capitalista y sus valores alienantes, rechazando la sociedad burguesa y su mentalidad caduca. Los surrealistas lanzan un llamamiento a la subversión total de toda norma impulsados por su gran pasión por la libertad.

El surrealismo es “el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos”, es la búsqueda de la “sistemática iluminación de zonas ocultas”, “el perpetuo pasear en plena zona prohibida”, expresiones todas ellas empleadas por Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo* de 1930⁵. El surrealismo es aventura, búsqueda permanente del verdadero yo, de la verdadera vida, de lo desconocido.

Es, pues, 1924 el año en que se publica, como ya hemos mencionado, el primer texto en el que se establece la definición del término “surrealismo” y en el que se plantean los principios básicos del movimiento. Nos referimos al ya citado primer manifiesto publicado por André Breton, el *Manifiesto del Surrealismo*. En dicho texto inaugural, Breton no solo nos ofrece dicha definición del “surrealismo”, sino que también explica que, en homenaje a Guillaume Apollinaire, fallecido hacía poco, habían elegido, él y Soupault, el nombre para el “nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos”⁶. Añade, además, a continuación:

Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la aceptación en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la aceptación de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SUPER-NATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de fuego*. Efectivamente, parece que Nerval conoció de maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan solo la *letra*, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera⁷.

Breton pasa, entonces, a definir el término “surrealismo”, dejando constancia del significado que ellos, los surrealistas, le conceden:

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

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los

⁵ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos del surrealismo*, Visor Libros, 2002, p. 122.

⁶ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *Manifiestos del surrealismo*, p. 33.

⁷ *Ibidem*.

principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO, los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac⁸.

Como podemos comprobar, ya en este primer texto programático del movimiento queda reflejada la importancia del automatismo psíquico como un medio de conocimiento para adentrarnos en el funcionamiento del pensamiento, en el mundo subconsciente del yo. Rechazan de manera explícita el papel de la razón tiránica, impuesta como única forma de conocimiento válida, relegando lo irracional a un plano inferior, secundario. Además, llamamos la atención respecto a la escasa atención que Breton presta, en su definición, a las preocupaciones de índole estético o moral.

En este primer manifiesto, Breton expone sus ideas sobre el poder de la imaginación, coartada por los límites estrechos y atosigantes del “utilitarismo convencional”, sobre la libertad, la locura, el sueño, la poesía, el lenguaje, la imagen poética, etc. Por otra parte, manifiesta su rechazo del racionalismo absoluto y de la “actitud realista” y su interés por descubrir las profundidades del espíritu humano, motivado por las teorías freudianas.

Así se inaugura oficialmente el movimiento y comienza su desarrollo, en esta primera etapa muy unido, como ya sabemos, al automatismo y a la exploración del sueño. Ya en 1922, impulsados por René Crevel, el grupo de surrealistas asentados en París experimentaba con la hipnosis. Se inicia, así, una especie de “epidemia alucinadora”, en términos de Durozoi y Lecherbonnier, en la que Robert Desnos desempeña un importante papel. Es, también, en esa misma época cuando se crea la “Oficina de investigaciones surrealistas”, que dirigirá Antonin Artaud. Los diversos escándalos marcan estos primeros años de la trayectoria del movimiento surrealista, como el panfleto contra Anatole France, *Un cadavre*, publicado en 1924, a raíz de su fallecimiento, o el banquete Saint-Pol-Roux, celebrado en julio de 1925.

Pellegrini, en la división cronológica que incluye en su estudio preliminar a su célebre antología, sitúa precisamente a partir de la publicación del primer manifiesto, en 1924, y con el número inicial de *La Révolution Surréaliste*, el primer período propiamente dicho del surrealismo, que concluye con la publicación del último número (el duodécimo) de *La Révolution Surréaliste*, en el que aparece el *Segundo Manifiesto del surrealismo*. Se trata de una “intensa fase experimental, señalada por los textos automáticos, los relatos de los sueños (aparece una verdadera “ola de sueños” como expresa el artículo de Aragon), las experiencias de descargar verbales bajo sueño hipnótico o en trance mediúmnico, los juegos surrealistas

⁸ *Ibidem*, p. 34.

con vistas a la exploración del azar (los “cadáveres exquisitos”)⁹. Esta es, para el argentino, la “verdadera época de oro del surrealismo”¹⁰ y estas son sus principales características:

La explosión, la violenta agresividad contra los falsos mitos tradicionales (sociales, religiosos o culturales), contra las llamadas buenas costumbres, caracterizó la primera época del surrealismo, y le granjeó numerosos enemigos¹¹.

La provocación, el escándalo y la trasgresión son especialmente exacerbadas en esta primera etapa en la que, además, abundan las publicaciones tanto colectivas como individuales. Pellegrini señala, también, que es entonces cuando comienza a perfilarse “la necesidad de una acción política revolucionaria”¹², que se convertirá en preocupación fundamental y determinará el desarrollo del surrealismo a partir de ese momento.

Es a partir de 1925 cuando se introduce de lleno la cuestión política en el seno del movimiento, adquiriendo gran protagonismo. Es por esos entonces cuando el grupo de surrealistas agrupados en torno a Breton en París inicia su acercamiento al Partido Comunista francés. En noviembre de 1926 se plantean si la adhesión al partido debía ser en bloque o de forma individual, desechando finalmente la primera opción. El 24 de diciembre de 1926 ocho surrealistas se suman al Partido Comunista, entre los que estaban Aragon, Breton, Éluard, Péret y Unik. Pero la relación entre surrealistas y comunistas no tendrá un tranquilo desenlace, ni un final feliz. Por el contrario, las diferencias, las fricciones y la posterior ruptura total resultan inevitables. Los surrealistas, y en particular Breton, denuncian la desconfianza y la vigilancia del partido obtenida como respuesta a su tentativa de adhesión, así lo hace, por ejemplo, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* y en su texto “De visita a León Trotsky”¹³. Denuncian también la situación en la que se encuentran, viéndose obligados a “defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria”¹⁴.

La cuestión política desempeña un papel fundamental en la crisis interna que se desata por esos años en el seno del movimiento surrealista. A raíz de importantes diferencias en cuanto al posicionamiento político y al papel del artista revolucionario, surgen una serie de

⁹ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ *Ibidem*, p. 29.

¹¹ *Ibidem*, p. 28.

¹² *Ibidem*.

¹³ Texto incluido en *Surrealismo frente a realismo socialista*, Tusquets Editor, Barcelona, 1973, pp. 21-26. Este texto fue el discurso pronunciado en el meeting celebrado con ocasión del aniversario de la Revolución de Octubre por el P.O.I. en París el 11 de noviembre de 1938.

¹⁴ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *loc. cit.*, p. 126.

enfrentamientos en el interior del grupo que desencadenan una serie de exclusiones, alejamientos y rupturas. De dichas exclusiones da cuenta André Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, publicado en diciembre de 1929 en el último número (el duodécimo) de *La Révolution Surréaliste*. El contenido de este segundo manifiesto resulta revelador, puesto que evidencia la importancia que la cuestión política y la coherencia ética adquieren, a partir de entonces, para Breton y para los surrealistas. Es precisamente en este segundo manifiesto donde Breton alude a la implicación del surrealismo en la lucha social, mencionando los temores de algunos ante su posicionamiento:

Ignoro si es oportuno contestar aquí a las pueriles objeciones de aquellos que, fija su atención en las posibles conquistas del surrealismo en aquel ámbito poético en el que se proyectó en sus comienzos, se inquietan al ver que toma partido en la lucha social, y afirman que eso le llevará a la ruina¹⁵.

Breton hace especial hincapié en la adhesión del surrealismo al marxismo y al materialismo histórico. Expresa de manera rotunda su deseo de contribuir a la revolución, a pesar del rechazo que el Partido Comunista mostró hacia los surrealistas:

Si dependiera únicamente de nosotros –con eso quiero decir si el comunismo no nos tratara tan solo como bichos raros destinados a cumplir en sus filas la función de badulaques y provocadores–, nos mostraríamos plenamente capaces de cumplir, desde el punto de vista revolucionario, con nuestro deber (...) Sin embargo, reconozco que si en el partido comunista me tomaron por un intelectual del tipo más indeseable que quepa imaginar, ello se debía únicamente a un error de interpretación¹⁶.

André Breton pone de manifiesto, de forma clara y reiterada, su confianza en la revolución del proletariado como medio para la liberación del ser humano y su adhesión al marxismo, además de a las ideas freudianas, a las que no renuncia:

También es cierto que el surrealismo, que en el aspecto social ha adoptado deliberadamente, tal como hemos visto, las fórmulas marxistas, no tiene la menor inclinación a prescindir de la crítica freudiana de las ideas, sino que, al contrario, la considera como la primera y única fundada en la verdad¹⁷.

En este segundo manifiesto Breton procede a dar cuenta de las necesarias expulsiones llevadas a cabo en el seno del movimiento motivadas por cuestiones éticas fundamentales, por una serie de incoherencias respecto a los principios del surrealismo. Así pues, pone en el

¹⁵ *Ibidem*, p. 122.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 126-127.

¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

punto de mira a Artaud, Garrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault, Vitrac, Desnos, Ribemont-Dessaigues, Francis Picabia, René Daumal, Bataille, etc., contra los que dirige sus rotundas críticas, y aclara que “contrariamente a lo que pretenden hacer creer, todos nuestros antiguos colaboradores que proclaman haberse apartado del surrealismo por propia voluntad han sido, sin una sola excepción, expulsados por nosotros (...)”¹⁸. Breton destaca la “fidelidad inquebrantable a las obligaciones que el surrealismo impone”, la coherencia exigible a sus miembros:

La fidelidad inquebrantable a las obligaciones que el surrealismo impone exige un desinterés, un desprecio del riesgo y una voluntad de negarse a la componenda que, a la larga, muy pocos son los hombres capaces de ello. El surrealismo vivirá incluso cuando no quede ni uno solo de aquellos que fueron los primeros en percatarse de las oportunidades de expresión y de hallazgo de verdad que les ofrecía. Es demasiado tarde ya para que la semilla no germine infinitamente en el campo humano, pese al miedo y a las restantes variedades de hierbas de insensatez que aspiran a dominarlo todo. Por esta misma razón, resolví, tal como es de ver en el prefacio a la reedición del *Manifiesto del Surrealismo* (1929), abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí mismos, de modo suficiente. Este es el caso de los señores Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Vitrac, nombrados en el Manifiesto (1924), y, posteriormente, de algunos más¹⁹.

Consideramos imprescindible aclarar que las exclusiones que tienen lugar en el seno del grupo no son producto de la decisión unilateral del padre del movimiento, de quien una parte de la crítica se empeña en resaltar su supuesta personalidad autoritaria, sino el fruto de decisiones tomadas en reuniones o asambleas generales que los miembros del grupo celebraban. Así lo aclara Georges Sebbag en su obra *El surrealismo. “Hay un hombre cortado en dos en la ventana”. 1918-1968*, cuando se refiere a la reunión que el grupo llevó a cabo el 23 de noviembre de 1926 en el café Le Prophète:

No es verdad que la exclusión haya sido fomentada por un líder y ratificada por todos (...) La reunión, ni prefabricada ni espontánea, ritual pero dejando lugar para una cierta indeterminación, produjo exclusiones y provocó, también, tranquilidad. Las viejas fisuras y la ruptura en curso se resolvieron a partir de la organización de la reunión²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, p. 131.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 115-116.

²⁰ Georges Sebbag, *El surrealismo. “Hay un hombre cortado en dos en la ventana”. 1918-1968*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 87.

El mismo Sebbag, un poco más adelante, señala que es precisamente la coherencia con la ética surrealista en el día a día, en todas las facetas de la vida, también en la íntima y profesional, la condición imprescindible para ser surrealista:

Es surrealista no solamente quien participa de la actividad intelectual y afectiva del grupo, sino quien prolonga la ética surrealista en la vida íntima y en sus ocupaciones profesionales²¹.

También en el segundo manifiesto Breton señala la necesidad de una “labor de depuración” que favorezca la distinción entre el auténtico surrealismo y las obras erróneamente consideradas como surrealistas, denunciando el mal uso que se hace del término:

(...) quisiera poner de relieve cuanto de contaminado hay, en los actuales días, en aquello que se considera, en demasiadas obras ya, como expresión representativa del surrealismo. Niego que, en gran parte, se dé una correspondencia entre estas fórmulas de expresión y el surrealismo. A la ingenuidad y a la cólera de algunos hombres del futuro corresponderá la tarea de seleccionar en el surrealismo cuanto en él quede todavía con vida, forzosamente con vida, a fin de consagrarlo de nuevo, merced a una formidable labor de depuración, al fin que es propio de su naturaleza²².

Es en este segundo manifiesto, también, en el que Breton señala que se debe huir de la aprobación del público y proclama la “ocultación profunda y verdadera del surrealismo”²³.

De nuevo, hacia el final del manifiesto, su autor vuelve a hacer hincapié en la “asepsia moral” imprescindible para lograr con éxito los propósitos planteados por el surrealismo:

Afirmamos que la operación surrealista solamente podrá llevarse a buen término si se efectúa en unas condiciones de asepsia moral de las que todavía hay muy pocos hombres que quieran oír hablar. Sin la concurrencia de estas condiciones es imposible detener el desarrollo de este cáncer del espíritu que radica en el hecho de pensar, con hartó dolor, que ciertas cosas “son”, en tanto que otras, que muy bien podrían ser, “no son”²⁴.

La respuesta de los hasta entonces surrealistas, ahora excluidos del movimiento, no tarda en materializarse con la publicación en 1930 del panfleto titulado *Un cadavre*, denominado de igual modo que el dirigido contra Anatole France en 1924. Pero aunque algunos de los surrealistas se alejan o son alejados del movimiento, otros se acercan a Breton

²¹ *Ibidem*, p. 89.

²² André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., pp. 142-143.

²³ *Ibidem*, p. 154.

²⁴ *Ibidem*, p. 161.

y se suman al surrealismo, como es el caso de Luis Buñuel, Salvador Dalí, René Char, Georges Sadoul, André Thirion. Tzara vuelve a aproximarse a los surrealistas, colaborando en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Breton en su segundo manifiesto había expresado su deseo de “hacer justicia a un hombre de quien hemos estado largos años separados”, reconociendo el carácter honrado de su actitud intelectual y afirmando su confianza en la “eficacia de la poesía de Tzara (...) que, en la actualidad, se encamina hacia la liberación de la Humanidad”²⁵.

En julio de 1930 aparece el primer número de una nueva publicación colectiva, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, de la que ven la luz seis números desde 1930 a 1933. Esta nueva revista, como su propio título sugiere, refleja la toma de partido del surrealismo en la lucha social, su conciencia política, ideológica.

Aldo Pellegrini sitúa el comienzo de una nueva etapa en la trayectoria del movimiento con la publicación del segundo manifiesto. Estas son, en palabras suyas, las claves de este segundo período: “por un lado la orientación de la revuelta hacia el plano social con el ensayo de una acción política del surrealismo, y por el otro, el consejo de Breton de ocultamiento (mejor quizás, apartamiento) de la actividad específicamente surrealista”²⁶. Y la aparición de *Le Surréalisme au service de la Révolution* refleja el giro de la actividad surrealista hacia lo político, en consonancia con sus inquietudes de tipo social y su conciencia revolucionaria.

Es por entonces cuando se fragua la ruptura definitiva con Aragon, motivada por insalvables diferencias en cuanto a la política del Partido Comunista en relación a la creación artística. Pero, a pesar de todo, los surrealistas mantienen sus esperanzas respecto a la posibilidad de hacer compatibles las aspiraciones del surrealismo y las del comunismo.

Breton en *Posición política del arte de nuestros días*, conferencia pronunciada en Praga en abril de 1935 y cuyo texto será la base de la conferencia que dé en el mes de mayo en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, menciona las “dificultades que ha hallado, por ejemplo, la adhesión de los surrealistas en Francia a diversas organizaciones revolucionarias”, dificultades que para los surrealistas “se han revelado (...) insuperables”²⁷, y expone el dilema en el que se encuentran, puesto que deben optar por “renunciar a interpretar y traducir el modo según los medios cuyo secreto cada uno de ellos halla en sí mismo, y solo en sí mismo

²⁵ *Ibidem*, p. 149.

²⁶ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ André Breton, “Posición política del arte de nuestros días”, *Documentos políticos del surrealismo*, loc. cit., p. 46.

—es su misma posibilidad de durar lo que está en juego— o tienen que renunciar a colaborar en el plano de la acción práctica a la transformación del mundo”²⁸.

En dicho texto, Breton expone tajantemente su rechazo a poner la poesía y el arte al servicio de una idea:

(...) los grandes temas propuestos al poeta, al artista, han seguido siendo la fuga de las estaciones del año, la naturaleza, la mujer, el amor, el sueño, la vida y la muerte. Y es que el arte, por toda su evolución en los tiempos modernos, está llamado a saber que su calidad reside solo en la imaginación, con independencia del objeto exterior que le ha dado a luz. A saber, que *todo depende de la libertad con la que esta imaginación consigue escenificarse y escenificarse solo a sí misma*. La propia condición de la objetividad del arte consiste en que este aparezca como desligado de todo círculo determinado de ideas y de formas. Solo de ese modo puede conformarse a esa necesidad primordial suya de ser totalmente *humano*. En él, todos los intereses del corazón y del espíritu hallan a un tiempo el modo de entrar en juego (...) Aún quedamos muchos en el mundo que pensamos que poner la poesía y el arte al servicio exclusivo de una idea, por muy entusiasmadora que pueda por sí misma ser, sería condenarles a inmovilizarse en poco tiempo, equivaldría a dirigirles a un garaje²⁹.

Los surrealistas consideran que “rehabilitar el estudio del yo”³⁰ es fundamental para lograr la verdadera transformación social. Manifiestan en más de una ocasión su frontal rechazo de la política cultural de la URSS en tiempos de Stalin. Así pues, Breton en el texto redactado para el Congreso Internacional para la defensa de la cultura, celebrado el 25 de junio de 1935 en París, en el que no pudo intervenir por haberle sido retirada la palabra tras un altercado una semana antes con Ehrenburg, miembro de la delegación soviética, pero que leyó Éluard en su lugar tras la intervención exitosa de Crevel, expresa su rechazo rotundo del arte de propaganda y afirma su “inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre”:

Que los auténticos poetas de nuestros días se pasen a la poesía de propaganda, poesía totalmente exterior, según se la define, significa la negación de los determinantes *históricos* de la propia poesía. Defender la cultura es, ante todo, entregarse a la causa de los intereses de cuanto ha resistido, desde un punto de vista intelectual, un serio análisis materialista, de cuanto es viable, de cuanto seguirá dando frutos. No será mediante declaraciones estereotipadas contra el fascismo y la guerra que conseguiremos liberar al espíritu, y menos aún al hombre, de las viejas cadenas que le esclavizan, y de las nuevas cadenas que le amenazan, sino, contrariamente, mediante la afirmación de nuestra inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre, que hemos descubierto una tras otra, y por las que lucharemos a fin de que sean reconocidas como tales.

²⁸ *Ibidem*, pp. 46-47.

²⁹ *Ibidem*, pp. 55-56.

³⁰ *Ibidem*, p. 63.

“Transformemos el mundo”, dijo Marx; “cambiamos la vida”, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una³¹.

Ya desde un principio, los organizadores del congreso habían mantenido al margen a los surrealistas de la organización de este, excluyéndoles además del cartel anunciador y del programa. Y a pesar de que, tras la mediación de Crevel, Éluard pudo leer el texto de Breton, lo hizo al final de la sesión y siendo interrumpido antes de terminar por el anuncio de la conclusión del tiempo por el que había sido alquilada la sala y el inminente apagado de luces al que se disponían a proceder³². El aislamiento en el que se encontraban los surrealistas se hacía evidente, y a partir de dicho congreso la escisión entre estos y el partido será tajante, irreversible. A pesar de los repetidos esfuerzos realizados por Breton y los suyos por aunar fuerzas y buscar la unión de los artistas revolucionarios, quedarán condenados a la soledad. En agosto de 1935 redactan y firman un nuevo texto, *Del tiempo en que los surrealistas tenían razón*, en el que denuncian la “asfixia sistemática” bajo la que se desarrolló el mencionado congreso internacional y la actitud de “los antiguos surrealistas, convertidos en funcionarios del Partido Comunista o que aspiran a serlo, gentes que, sin duda, para hacerse perdonar su turbulento pasado, han hecho renuncia a todo sentido crítico y se esfuerzan por dar ejemplo de la más fanática obediencia (...)”³³. Los numerosos firmantes de esta declaración³⁴ afirman con rotundidad la independencia de su juicio crítico y rechazan la utilización de la expresión “torre de marfil” para referirse a ellos, argumentando su demostrado compromiso político:

Nuestra colaboración en la *Llamada a la lucha* del día 10 de febrero de 1934, instando a todos los trabajadores, organizados o no, a realizar urgentemente la unidad de acción, a aportar a esa realización “el muy amplio espíritu de reconciliación que exige la gravedad del momento”, nuestra adhesión inmediata al Comité de Vigilancia de los Intelectuales, nuestra información de abril del año 1934 sobre la unidad de acción, nuestra presencia en la calle en el seno de todas las grandes demostraciones de fuerza obrera, basta, creemos, para confundir a los que aún se atreven a hablar respecto a nosotros de “torres de marfil”. Tampoco cedemos ni un ápice en definirnos lo más concretamente que nos es posible en el plano intelectual; pensamos que, en ese plano, no debemos renunciar a nada que nos parezca válido y que nos sea propicio, del mismo modo que, si se hace

³¹ André Breton, “Discurso en el Congreso de Escritores (1935)”, *Manifiestos del surrealismo*, loc. cit., p. 180.

³² Estas incidencias se recogen en el texto “Del tiempo en que los surrealistas tenían razón”, *Documentos políticos del surrealismo*, pp. 103-118.

³³ “Del tiempo en que los surrealistas tenían razón”, *Documentos políticos del surrealismo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, p. 107.

³⁴ Firman la declaración André Breton, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Paul Éluard, Max Ernst, Marcel Fourrier, Maurice Heine, Maurice Henry, Georges Hugnet, Sylvain Itkine, Marcel Jean, Dora Maar, René Magritte, Léo Malet, Marie-Louise Mayoux, Jehan Mayoux, E-L-T Messens, Paul Nougé, Méret Oppenheim, Henri Parisot, Benjamin Péret, Man Ray, Maurice Singer, André Souris, Yves Tanguy y Robert Valançay.

necesario, ante una medida o una decisión que choquen con lo más hondo que hay en nosotros, nos reservamos el derecho de decir: “Según nosotros, esto es falso, esto es injusto”. Sostenemos que la afirmación libre de todos los puntos de vista, que la confrontación permanente de todas las tendencias constituye el fermento más indispensable de la lucha revolucionaria³⁵.

En relación a la cuestión política, es preciso mencionar otro texto de vital importancia que refleja de forma clara el posicionamiento del surrealismo respecto a la relación entre la creación artística y la revolución. Nos referimos al manifiesto fundamental *Por un arte revolucionario independiente*³⁶, redactado el 25 de julio de 1938 en México por André Breton y León Trotsky, aunque firmado por “razones tácticas” por Breton y Diego Rivera, tal como se aclara en una nota a pie de página. Breton había viajado a México encargado de una misión cultural por el Ministerio de Asuntos Exteriores; allí él y Trotsky se ponen de acuerdo en definir lo que consideran el “arte auténtico”, intrínsecamente revolucionario:

El arte auténtico, es decir, el que no se contenta con variaciones sobre modelos ya hechos, sino que se esfuerza por dar expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad de hoy, no puede dejar de ser revolucionario, es decir, de aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque solo fuese para liberar a la creación intelectual de las cadenas que la obstaculizan, y permitir a toda la humanidad elevarse a alturas que solamente genios aislados alcanzaron en el pasado. Al mismo tiempo, reconocemos que solo la revolución social puede abrir el camino a una nueva cultura³⁷.

Para ambos, resulta esencial fundir “la necesidad de emancipación del espíritu” con “la necesidad de emancipación del hombre”³⁸. Denuncian la decadencia a la que el arte es condenado si se le somete a normativas externas o a límites establecidos con “fines pragmáticos extraordinariamente pobres”³⁹ y reivindican el papel esencial de la imaginación sin amarras, libre de condicionamientos y restricciones:

En cuestiones de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda clase de imposiciones, que bajo ningún pretexto se deje imponer moldes. A quienes pretendan presionarnos, tanto hoy como mañana, para que consintamos que el arte se vea sometido a una disciplina que consideramos radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable y nuestra voluntad deliberada de atenernos a la fórmula: *toda clase de licencias para el arte*⁴⁰.

³⁵ *Ibidem*, p. 110.

³⁶ “Por un arte revolucionario independiente”, *Surrealismo frente a realismo socialista*, loc. cit., pp. 27-33.

³⁷ *Ibidem*, p. 28.

³⁸ *Ibidem*, p. 29.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 30.

Rotundamente, defienden la libertad individual del artista en el terreno de la creación artística, rechazando todo tipo de sumisión e imposición:

Si bien, para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales, la revolución se ve obligada a erigir un régimen socialista centralizado, para la creación intelectual debe establecer y asegurar desde el principio un régimen *anarquista* de libertad individual. Ninguna autoridad, ninguna imposición, ¡ni el menor asomo de mando!. Las diferentes asociaciones de científicos y los grupo colectivos de artistas que trabajen para resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas solo podrán crearse y desarrollar un trabajo fecundo sobre la base de una libre amistad creadora, sin la menor imposición del exterior⁴¹.

Por si acaso, aclaran a continuación que su defensa de la libertad creadora no pretende justificar “el indiferentismo político; nada más lejos de nuestro pensamiento que desear resucitar un pretendido arte “puro” que de ordinario sirva a los actos más impuros de la reacción”⁴². Para ellos, la “misión suprema del arte en nuestra época es la de participar consciente y activamente en la preparación de la revolución”. Y, en este sentido, agregan:

No obstante, el artista no puede servir a la lucha emancipadora de otra forma que empapándose subjetivamente de su contenido social e individual, haciendo pasar a sus nervios el sentido y el drama de aquella e intentado libremente dar una encarnación artística a su mundo interior⁴³.

Con este manifiesto, sus autores se proponen “encontrar un terreno para agrupar a los paladines revolucionarios del arte, para servir a la revolución con los métodos del arte y defender la libertad del propio arte contra los usurpadores de la revolución”⁴⁴. Manifiestan de forma clara su rechazo de las posturas tanto fascistas como estalinistas respecto al arte y proclaman la unión del arte revolucionario independiente, de ahí la creación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), anunciando la futura organización de congresos locales y nacionales y de un posterior congreso mundial:

El fascismo condena toda tendencia progresista en arte como degeneración. Los estalinistas declaran fascista toda creación libre. El arte revolucionario independiente debe agruparse para la lucha contra las persecuciones reaccionarias y proclamar abiertamente su derecho a la existencia. Esta agrupación es el objetivo de la *Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente* (FIARI) que consideramos necesario crear⁴⁵.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem*, p. 31.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ *Ibidem*, p. 32.

La voluntad revolucionaria de los surrealistas y su conciencia ideológica es, por todo lo señalado, innegable. Sostiene, en este sentido, Alquié que “si hubiera existido un partido revolucionario y al mismo tiempo no totalitario, es decir, que no pretendiese regentar todas las formas de la actividad espiritual, seguramente el surrealismo hubiera encontrado sitio en él; en cualquier caso, los surrealistas siempre buscaron ávidamente ese partido; lo testimonian las entrevistas de Breton y Trotsky, tanto como la nostalgia que expresa la *Ode à Charles Fourier*”⁴⁶.

A partir de entonces los surrealistas se acercan cada vez más al trotskismo y al anarquismo, lo que queda reflejado en el texto *Rupture inaugurale*, declaración adoptada el 21 de junio de 1947 por el grupo en Francia “pour définir son attitude préjudicielle a l’égard de toute politique partisane”⁴⁷. Insisten en proclamar y argumentar su ruptura con el Partido Comunista “par toute la distance qui sépare la morale à l’édification de laquelle nous oeuvrons révolutionnairement d’un art politique réactionnaire et périmé”⁴⁸. Lanzan, también, sus duras críticas al cristianismo.

Para concluir con la cuestión política, consideramos interesante señalar un breve fragmento en el que G. Durozoi y B. Lecherbonnier recogen lo esencial de la actitud del surrealismo frente a la vida política:

(...) el surrealismo ejerce una vigilancia permanente cuando se trata de defender la libertad, tanto contra las fuerzas reaccionarias como contra una opresión de izquierda debida a los partidos cuyas declaraciones de intención revolucionaria corren el riesgo de caer rápidamente en una mentalidad burocrática (...) ⁴⁹.

Durante este tiempo, y posteriormente, continúan las adhesiones al movimiento surrealista, sumándose nuevos miembros de diversas nacionalidades (Victor Brauner, Gisèle Prassinos, Óscar Domínguez, Jacques Hérold, Pierre Mabille, etc.) y consolidándose poco a poco su proyección internacional. Nuevas publicaciones colectivas recogen las manifestaciones surrealistas, así es el caso de *Minotaure*, revista que hace su aparición en febrero de 1933 y se prolonga hasta mayo de 1939, con la publicación del número 12-13. Durante esos años tienen lugar también una serie de exposiciones surrealistas colectivas: en 1935, la celebrada en Santa Cruz de Tenerife, donde se publica el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*; en 1936, la primera Exposición Internacional del Surrealismo,

⁴⁶ Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 77.

⁴⁷ “Rupture inaugurale”, José Pierre, *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, tomo II: 1940-1969, Eric Losfeld éditeur, París, 1980, p. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹ Durozoi y Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 75.

organizada en Londres por Penrose; en 1940, otra exposición internacional que tuvo lugar en México, organizada por César Moro y Wolfgang Paalen, y muchas más.

A partir del estallido de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, la situación en Europa se hacía cada vez más hostil para los artistas revolucionarios, entre ellos los surrealistas. Cuando estalla la guerra, los surrealistas se encontraban dispersados. Durante el invierno de 1940 se reagrupan en Marsella Hans Bellmer, Brauner, Breton, René Char, Domínguez, Max Ernst, Hérold, Wifredo Lam, André Masson y Péret. Poco tiempo después, la mayoría de ellos logra salir de Francia y cruzar el océano, instalándose en tierras americanas (Estados Unidos, México, El Caribe, etc.). André Breton llega en 1941 a Estados Unidos y se establece en Nueva York, tras pasar por la Martinica (donde conoce a Aimé Césaire) y por la República Dominicana. A Nueva York llegarán también Marcel Duchamp, Man Ray, Roberto Matta, Onslow-Ford, entre otros. Wolfgang y Alice Paalen, Benjamin Péret, Remedios Varo y, posteriormente, Leonora Carrington se instalan en México. Eugenio Granell se queda en Santo Domingo. Comienza, entonces, una nueva etapa para el surrealismo, con la gran parte de sus integrantes exiliados en el continente americano. En París queda la voz solitaria de *La main à plume*, grupo formado en 1941.

La actividad surrealista en esta nueva etapa en el exilio se recoge en una nueva revista surgida en junio de 1942, *VVV*, publicada en Nueva York, en la que André Breton da a conocer los *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*. Es en este texto en el que Breton resalta los males que acechan al surrealismo, a pesar de “las precauciones tomadas para salvaguardar la integridad en el ámbito interno de este movimiento –que en general se consideraban excesivamente estrictas–”. Afirma, entonces, que “ha llegado el momento en que el surrealismo no puede ni mucho menos suscribir cuanto se hace en su nombre, abiertamente o no, en los más diversos lugares (...) Lo que, en determinado sentido, *se hace* se parece muy poco a lo que *se quiso hacer*”⁵⁰.

Breton alude a la “gravedad sin precedentes de la crisis social, así como religiosa y económica” y concede especial atención e importancia a las relaciones entre el hombre y la mujer:

Es preciso que se revise de arriba abajo, sin el menor asomo de hipocresía, sin que quepa la menor dilación, en nuestros tiempos inadmisibles, el problema de las relaciones entre el hombre y la mujer. Es preciso que el hombre se pase, con armas y bagajes, al bando del hombre⁵¹.

⁵⁰ André Breton, “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no”, *Manifiestos del surrealismo*, loc. cit., p. 208.

⁵¹ *Ibidem*, p. 210.

Pone de manifiesto, igual que lo hiciera en el primer manifiesto, su inconformismo absoluto, su rechazo de cualquier tipo de conformismo, también el surrealista:

Por otra parte, también me veo en la obligación, ahora, veinte años después, al igual que en mis tiempos juveniles, de pronunciarme contra todo conformismo o, pensando también, al decirlo, en un conformismo surrealista hartamente patente⁵².

Para Breton, el riesgo es inherente a la aventura surrealista:

(...) en arte, no es gran empresa aquella que no se emprende *arriesgando la vida*, que la ruta a seguir no es aquella que está bordeada de barandillas protectoras y que cada artista debe iniciar, solo, la conquista del *Toisón de oro*⁵³.

La conexión de este texto con las circunstancias históricas resulta evidente, puesto que Breton no solo alude a la caída de la II República en España sino que se refiere, también, al ascenso del fascismo a través del “bigote helado” que menciona, que hace pensar en la figura del dictador, aplicable tanto Franco como a Hitler:

(...) la República se ha ido al cuerno, y cuanto uno hizo con la mejor intención del mundo vuelve a uno para, simbólicamente, escupirle en la jeta, y todo eso ocurre bajo la mirada que se estima providencial de un bigote helado que, por otra parte, está pasando la mano, en la sombra, sobre una corbata de vómito⁵⁴.

En cuanto a este tercer período de la trayectoria del surrealismo, condicionado por la guerra y el exilio, que Pellegrini ve determinado por la publicación, por parte de Breton, de los *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no* y de *Arcano 17*, el argentino señala su orientación “hacia una actividad de tipo iniciático vinculada desde el punto de vista social a un retorno al socialismo Fourieriano y al esoterismo”⁵⁵.

André Breton regresa del exilio en 1946 a París. Dos años más tarde, fundan una nueva revista, *Néon*, de la que ven la luz cinco números desde enero de 1948 a 1949. Se trata de la primera publicación colectiva que surge en Francia tras la Segunda Guerra Mundial. También este año tienen lugar dos importantes exposiciones surrealistas internacionales, una

⁵² *Ibidem*, p. 212.

⁵³ *Ibidem*, pp. 212-213.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 213-214.

⁵⁵ *Ibidem*.

en Santiago de Chile y otra en Praga. Para Durozoi y Lecherbonnier, esta dos exposiciones “consagran la internacionalización del proceso surrealista”⁵⁶.

Continúan las adhesiones al movimiento surrealista y alguna que otra expulsión, ruptura o alejamiento. Otras revistas ven la luz a partir del regreso de Breton a París: *Médium* (fundada en noviembre de 1952), *Le Surréalisme même* (cinco números desde 1956 a 1959), *Bief* (doce números desde 1958 a 1960), *La Brèche* (ocho números desde 1961 a 1965) y *L'Archibras* (siete números desde 1967 a 1969).

En 1953 Breton publica otro interesante texto programático del surrealismo al que hay que hacer referencia obligada, *El surrealismo en sus obras vivas*. Comienza Breton afirmando que “el surrealismo, en cuanto movimiento organizado, nació de una operación de gran envergadura concerniente al lenguaje”⁵⁷. Alude, entonces, al automatismo aclarando que “los productos del automatismo verbal o gráfico que el surrealismo propugnó, ante todo, no guardan relación con el criterio estético de sus autores”⁵⁸. De esta forma, Breton despeja cualquier duda respecto a la vinculación del automatismo psíquico con fines estéticos. Breton lo expresa de forma clara; el objetivo era mucho más amplio y trascendente, se trataba de “volver a descubrir el secreto de una lengua cuyos elementos dejaran de comportarse como restos de naufragio en la superficie de un mar muerto. Para ello era necesario sustraer el lenguaje al uso de día en día más utilitario que se le daba, lo cual constituía el único medio de emancipar las palabras y devolverles toda su fuerza”⁵⁹.

Continúa Breton haciendo hincapié en la importancia de la operación iniciada por el surrealismo para liberar al lenguaje y restituirle su poder, de ahí el papel esencial que desempeña el automatismo:

Para el surrealismo, lo decisivo fue llegarse a convencer de que tenía en la mano la “materia prima” (en el sentido de los alquimistas) del lenguaje; a partir de ese momento, se sabía el lugar *donde* obtenerla, y, no es necesario decirlo, carecía de interés el reproducirla hasta la saciedad; esto bastará para tranquilizar a quienes se sorprenden de que abandonáramos tan pronto la *práctica* de la escritura automática. Hasta el presente momento, hemos procurado sacar provecho de que la comparación de los productos de esta escritura dirigiera los focos hacia aquella región en la que el deseo impera ilimitadamente, que es, al mismo tiempo, aquella en la que nacen mitos. Todavía no se ha insistido suficientemente en el sentido y alcance de la operación encaminada a restituir al lenguaje su verdadera vida, ni en que, en vez de remontarnos desde el objeto expresado hasta el signo que le

⁵⁶ Durozoi y Lecharbonnier, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷ André Breton, “El surrealismo en sus obras vivas”, *Manifiestos del surrealismo*, loc. cit., p. 217.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

sobrevive, lo que, por otra parte, resultaría imposible, consideremos mucho mejor saltar directamente a la fuente del significado⁶⁰.

Además, en este texto Breton dedica especial atención, por una parte, al amor y al papel que los surrealistas otorgan a la mujer y, por otra, a la relación del hombre con la naturaleza.

André Breton fallece el 28 de septiembre de 1966, pero el movimiento surrealista sigue vivo y su actividad se desarrolla de forma notable a lo largo y ancho del mundo. Con el último número de *L'Archibras*, en 1969, se produjo una ruptura en el grupo, pero no puede de finalización de las manifestaciones del surrealismo como movimiento organizado en Francia y, mucho menos, de muerte del movimiento. Por el contrario, el surrealismo continúa vigente e intensamente vivo en muchos lugares del planeta a partir de entonces y hasta nuestros días.

El historiador y crítico francés Georges Sebbag, en su libro *El surrealismo*, sitúa los inicios del movimiento surrealista a fines de 1918, cuando André Breton y Jacques Vaché comienzan a tramar el “complot surrealista”⁶¹. Para Sebbag, “el bólido surrealista se lanzó en abril de 1919, cuando Breton y Soupault experimentaron de a dos la escritura rápida, la escritura automática de los *Campos magnéticos*”⁶². En cuanto a la muerte del movimiento afirma que “mientras vivió Breton, no consideró que fuese necesario parar el tren surrealista, ni en una estación ni en pleno campo. Según él, ni el existencialismo, ni la Nueva Novela, ni la nueva ola, ni el pop art, ni el situacionismo podían tomar la posta”⁶³. Y asegura, entonces, que “el impacto del surrealismo siguió intacto incluso después de 1945”⁶⁴. Sebbag señala que “hasta 1968, más allá de las partidas y de las exclusiones, hubo nuevos adherentes al movimiento que casi siempre estaba integrado por, aproximadamente, cuarenta miembros”⁶⁵. El historiador y crítico francés sitúa en 1969 la dispersión de los integrantes del grupo consolidado en Francia en torno a Breton, aclarando que no fue la escasez de miembros lo que motivó dicho proceso, sino una “crisis de confianza”. Y, en este sentido, agrega:

No abandonaron el surrealismo, dejaron su grupo. Se retiraron de la actividad colectiva⁶⁶.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 218-219.

⁶¹ Georges Sebbag, *El surrealismo*, “Hay un hombre cortado en dos en la ventana. 1918-1968”, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1994, p. 16.

⁶² *Ibidem*, p. 15.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 93.

⁶⁶ *Ibidem*.

En cualquier caso, hacemos especial hincapié en que cuando Sebbag habla de dispersión, se refiere al grupo de surrealistas de diversas nacionalidades que se agrupaban en torno al fundador del movimiento en París. No quiere decir esto que quede justificada la muerte del surrealismo decretada por artistas, intelectuales y estudiosos de la literatura y el arte. Ya lo decía Breton en su segundo manifiesto, en un fragmento anteriormente citado, “el surrealismo vivirá incluso cuando no quede ni uno solo de aquellos que fueron los primeros en percatarse de las oportunidades de expresión y de hallazgo de verdad que les ofrecía”⁶⁷. Y así fue y así será. Muerto Breton y los surrealistas de primera hora, el movimiento sigue calando hondo a nivel internacional. De ahí el carácter eterno del surrealismo reivindicado por sus propios artífices, en oposición al empeño por fechar y acotar en el tiempo propio de los historiadores del arte y la literatura.

El proceso de internacionalización del surrealismo, surgido inicialmente en Francia, es indudable, alcanzando un desarrollo auténtico y notable en las más diversas y alejadas zonas del globo terráqueo. Así, son varios los puntos geográficos que podemos destacar por el desarrollo especial que los principios surrealistas han experimentado: Bélgica (Goemans, Marcel Lecomte, Magritte, Mesens, Scutenaire, André Souris, Paul Nougé), Yugoslavia (Marko Ristitc, Dusan Matic, Oskar Davico), Checoslovaquia (Nezval, Styrsky, Teige, Toyen), Rumanía (Saşa Pana, Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Paun, Trost), Gran Bretaña (Eileen Agar, John Banting, David Gascoyne, Paul Nash, Herbert Read), Japón (Takiguchi Shuzo, Fukuzawa Ichiro, Koga Harue). También en Canarias el movimiento gozó de un desarrollo especial de la mano de Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, autores que participaron en *Gaceta de Arte*, una revista no estrictamente surrealista, caracterizada por su gran apertura a la modernidad. Por otra parte, el surrealismo llegó también a tierras americanas, desplegándose por el continente y dando como fruto una interesante actividad surrealista en lugares como Argentina, Chile, Perú, la Martinica y la República Dominicana. También en EE.UU surge, aunque décadas más tarde, un movimiento surrealista, concretamente en Chicago, fundado por Franklin Rosemont en 1965.

Georges Sebbag, en su libro *El surrealismo*, señala la “vocación internacional” del movimiento surrealista, haciendo especial hincapié en el desarrollo que alcanzó en nuestras islas:

⁶⁷ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 116.

El surrealismo no se limitó a París o a Francia. No solamente acogió en su seno extranjeros como Man Ray, Max Ernst, Dalí o Victor Brauner, sino que reunió gente en todo el mundo. Su vocación internacional se manifestó en exposiciones colectivas espectaculares y que fueron en general exitosas, como las de Santa Cruz de Tenerife (1935), Londres (1936), Tokio (1937), México (1940), Nueva York (1942). En junio de 1947, la declaración *Ruptura inaugural* en principio fue aprobada fuera de Francia por surrealistas más o menos constituidos en grupos y repartidos en dieciocho países. Un surrealismo brillante se expandió hacia las islas Canarias, Antillas y la isla Mauricio. De este modo, en los años treinta, poetas canarios, como Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa, autor de un relato alucinado con acentos maldorianos titulado *Crimen*, transformaron poco a poco la revista constructivista *Gaceta de Arte* en una tribuna surrealista. El pintor Óscar Domínguez, nativo de Tenerife, jugó el papel de embajador en relación con el grupo parisino. Todo esto explica que el 11 de mayo de 1935 se haya podido abrir en Santa Cruz de Tenerife una gran exposición surrealista en presencia de Jacqueline Lamba, André Breton y Benjamin Péret⁶⁸.

El propio Breton en *Situación surrealista del objeto*, texto de 1935, reconoce con satisfacción el desarrollo que el movimiento había alcanzado en la capital de Checoslovaquia, afirmando que “el surrealismo puede enorgullecerse de gozar actualmente, en Praga, del mismo desarrollo de que goza en París. Estos hombres son, ante todo, amigos y colaboradores, a quienes dirijo un saludo, a través de Toyen, Styrsky, Biebl, Makovsky, Bronk, Honzl y Jezek, presentes en esta sala”⁶⁹. Breton alude a la “perfecta comunión entre mis ideas y las de hombres cual Vitezslav Nezval y Karel Teige, con cuya amistad y confianza me honro”⁷⁰ y celebra la “reciente fundación de la revista *Surrealismus*, dirigida por Vitezslav Nezval”. Agrega, además, interesantes palabras sobre la difusión del surrealismo a nivel mundial, reflejando su deseo de que se lleve a cabo la internacionalización del movimiento y constatando la materialización de dicho proceso en numerosos países:

(...) vínculos que también nos unen a un núcleo muy activo de poetas y artistas, núcleo ya constituido o en vías de constitución en cada país, espero podamos llevar a cabo entre todos una acción verdaderamente concertada, acción imprescindible si queremos que un día no muy lejano la voz del surrealismo domine en la esfera internacional, dentro del terreno que le es propio, y en el que incluso aquellos que denigran el surrealismo, por considerarlo síntoma de un mal social más o menos curable, están obligados a reconocer que nada hay, con un mínimo de significación, que se le pueda verdaderamente oponer⁷¹.

Pero esa rápida difusión supone, también, un peligro para el surrealismo, señala Breton a continuación:

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 93-94.

⁶⁹ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, *Manifiestos del surrealismo*, p. 182.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

El mayor peligro que actualmente amenaza al surrealismo quizá radique en el hecho de que en virtud de la rápida difusión mundial que súbitamente ha experimentado, su nombre ha tenido más pronta aceptación que la idea que lo inspira, pese a nuestros esfuerzos para que así no fuera, por lo que una serie de producciones de toda laya, más o menos discutibles, se han colocado la etiqueta surrealista, y así vemos que muchas obras, desde las de tendencia “abstracta”, aparecidas en Holanda y Suiza, hasta las más recientes narraciones breves publicadas en Inglaterra, presentan ciertas equívocas relaciones de vecindad con las obras surrealistas, y del mismo modo el innombrable M. Cocteau se ha atrevido a inmiscuirse en exposiciones surrealistas celebradas en América, y en publicaciones surrealistas aparecidas en el Japón. Para evitar tales confusiones, o para imposibilitar que se vuelvan a cometer tan groseros abusos, es aconsejable que establezcamos una muy precisa línea divisoria entre aquello que es esencialmente surrealista y aquello que, a fines publicitarios o de otra índole, pretende hacerse pasar por surrealista⁷².

Cuánta razón tenía, sin duda, Breton, y cuánta es la vigencia de estas palabras suyas. Aún hoy sigue siendo fundamental trazar una clara línea divisoria entre el surrealismo auténtico y las falsas atribuciones de esta categoría como si de una mera etiqueta se tratara.

La trayectoria del movimiento surrealista, las diversas etapas por las que pasa en relación con el posicionamiento poético y político de sus integrantes, vienen claramente marcadas por los distintos manifiestos o textos programáticos que ven la luz y que reflejan de manera significativa los cambios de rumbo en la aventura surrealista, las inquietudes principales que cobran fuerza en determinado momento y no en otro. Aldo Pellegrini, en este sentido, habla de “crisis internas”⁷³ que determinan la evolución del surrealismo y que se explican por la presencia en el seno del movimiento de “fuertes personalidades (...), desde un comienzo unidas por el signo común del disconformismo y por la consigna de Rimbaud de cambiar la vida, [que] chocaron frecuentemente por los medios diversos que pretendieron usar para ese objetivo”⁷⁴. Y, en este sentido, agrega:

El surrealismo contuvo siempre un fermento interior que tendía a desintegrarlo y que solo la fuerte personalidad, el fervor increíble de Breton, pudieron mantener en actividad hasta el presente, haciendo que constituyera en todo momento un estímulo vital y esencialmente ético para el disconformismo que distintas generaciones jóvenes sintieron en Francia y en el extranjero. No todo fue calidad humana en la evolución del surrealismo: a medida que avanzaba su influencia, no pocos arribistas, mistificadores y mediocres de todo género, encontraron en el prestigio del surrealismo un trampolín fácil para ambiciones personales de figuración en el medio artístico; pero este desecho humano acompaña siempre a los movimientos que tienen fuerza⁷⁵.

⁷² *Ibidem*, p. 183.

⁷³ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

Una vez revisada la trayectoria del movimiento y las claves esenciales de su evolución, nos adentramos en el universo surrealista para ofrecer una aproximación a sus principios fundamentales, a aquellos temas, motivos o aspectos especialmente recurrentes y, por tanto, característicos.

El surrealismo rechaza el sistema capitalista y sus valores. Los surrealistas se posicionan en contra de la mentalidad burguesa y reaccionan contra el materialismo y el utilitarismo imperantes en nuestra sociedad. Señala Breton, desde los inicios de su primer manifiesto, cómo en esta sociedad el ser humano se encuentra supeditado a la satisfacción de una serie de necesidades prácticas, materiales. El surrealismo, en su intento por alcanzar la liberación total del ser, alza su voz inconformista y de manera convulsa se opone al sistema vigente. Desprecia al burgués y todo su arsenal de normas de convivencia, tabúes, moralinas, etc. Así, el surrealismo rechaza esas normas y hace un llamado a su subversión total. De ahí que asistamos a una profunda alteración de la escala de valores por parte de los surrealistas. Cuestionan los límites que coartan la libertad de los individuos, se mofan de las convenciones sociales, culturales, religiosas o morales. Rechazan el sistema, sus instituciones y demás pilares en los que se asienta, como la familia, el ejército, la Iglesia y la religión, la academia y los museos, etc. El surrealismo es un movimiento libertario, antidogmático, anticapitalista y antiburgués. Los surrealistas se alzan contra todo tipo de opresión, reivindicando la libertad como gran principio fundamental. Para acabar con una sociedad cretinizada y envilecida, optan por la violencia, por el rechazo de toda norma e imposición. Así lo expresa André Breton en su *Manifiesto del Surrealismo*:

El surrealismo, tal y como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo⁷⁶.

Ese inconformismo total será nuevamente proclamado por Breton en el segundo manifiesto. Además, en consonancia con la exaltación que llevan a cabo de la violencia, de la destrucción como único medio para la creación de algo nuevo, André Breton señala el que considera “el acto surrealista más puro”:

(...) el surrealismo no tema adoptar el dogma de la rebelión absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en toda regla, y que tenga sus esperanzas puestas únicamente en la violencia. El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de

⁷⁶ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 51.

envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver⁷⁷.

Esta postura radicalmente inconformista adoptada a conciencia por los surrealistas no es, en absoluto, una pose con fines estéticos, sino una actitud que debe trasladarse a su vida, ya que para ellos, como sabemos, vida y poesía son una misma cosa. Defienden una concepción sagrada de la vida en oposición a la sordidez de la existencia humana; y es, por eso, que anhelan descubrirla, explorar todas sus posibilidades. Aldo Pellegrini expresa de manera esclarecedora en su estudio preliminar a su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, titulado “La poesía surrealista”, la relación que el surrealismo establece entre la poesía y la vida:

El canto por el canto en sí no existe (ni siquiera en los pájaros). El canto es objetivación del deseo, del amor, del gozo de vivir, del odio, de la cólera, de la desesperación, de la angustia del destino y de la muerte; todo lo que en el vivir es apasionado y ardiente, la poesía lo convierte en vivencia que se objetiva, en objeto palpitante y ardiente como la vida misma. La poesía no es explicación de lo que pasa en el hombre, es parte viviente del hombre que se desprende para hacerse objetiva y concreta, es algo que trasciende de los límites del hombre como individuo⁷⁸.

Igualmente, Octavio Paz señala el posicionamiento respecto a la vida que el movimiento surrealista esperaba y exigía a sus integrantes en un artículo titulado “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”, publicado en *Plural* n.º 35, de agosto de 1974, y recogido por Stefan Baciú en su *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*:

El surrealismo no fue una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total –ética y estética– que se expresó en la acción y la participación⁷⁹.

La poesía adquiere una importancia enorme para los surrealistas, ya que es esta la que abre el camino hacia la liberación del ser humano. Esa liberación absoluta que anhelan pasa por la transformación de la sociedad opresora y del sistema capitalista en pro de unas condiciones de vida dignas para todas las personas, pero también, y sobre todo, por la liberación espiritual del individuo. Es, en ese sentido, que la poesía desempeña un rol

⁷⁷ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., pp. 112-113.

⁷⁸ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 16.

⁷⁹ Octavio Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”, en Stefan Baciú, *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, p. 11.

fundamental, siendo un medio de conocimiento del verdadero yo, del sorprendente ser humano. La poesía para los surrealistas es revelación, es descubrimiento; solo a través de la intuición poética se puede acceder a la realidad invisible. Así lo expresa André Breton en *El surrealismo en sus obras vivas* (1953):

Únicamente la intuición poética nos proporciona el hilo que nos lleva al camino de la Gnosis, en tanto en cuanto conocimiento de la realidad suprasensible, “invisiblemente visible en el seno del eterno misterio”⁸⁰.

La poesía da la posibilidad al ser de acceder a la verdadera realidad, a la realidad total, de liberarse y reconocerse. Esta le permite poseerse por completo y, en palabras de André Breton, “lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos”⁸¹.

Aldo Pellegrini resume la concepción del arte que el surrealismo plantea mediante la expresión “omnipotencia de la poesía”, y explica de forma esclarecedora la significación y el alcance de la poesía para los surrealistas como método de conocimiento, “manifestación vital” y vía para lograr la emancipación de las palabras:

Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella le da su verdadero sentido. Pero la poesía no es para los surrealistas un elemento decorativo, o la búsqueda de una abstracta belleza pura: es el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre⁸².

La poesía permite que el yo penetre en sus oscuros abismos interiores, que navegue por las profundidades de su espíritu, redescubriendo sus posibilidades. Es, además, un mecanismo valioso para objetivar, a través de un lenguaje renovado, liberado de su uso con fines utilitarios, el subconsciente de los individuos, su mundo interior.

Aldo Pellegrini nos habla, en su citado estudio, de la poesía como “conocimiento iluminador”, revelador:

El conocimiento que ofrece el poeta es un conocimiento de tipo muy especial, es un conocimiento “iluminador”. El poeta ilumina de golpe las zonas oscuras de su ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento, no solo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte. Encuentra el punto de conjunción entre el

⁸⁰ Breton, *El surrealismo en sus obras vivas, Manifiestos del surrealismo*, loc. cit., p. 223.

⁸¹ Breton, *Manifiesto del Surrealismo*, loc. cit., p. 27.

⁸² Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 15.

individuo y el universo, y, por extraña paradoja, al sumergirse en lo más secreto y personal, descubre, de pronto, la zona impersonal, la que es común a todos los hombres, la que es común a los hombres y su universo⁸³.

La poesía para los surrealistas es, al mismo tiempo, un camino para alcanzar la liberación total del ser, una vía de salvación, y un método de conocimiento de la realidad total, es decir, la suma de la realidad visible y la invisible. El conocimiento que la poesía proporciona al poeta no es racional. Aldo Pellegrini, en dicho estudio, se refiere a la “misión «iluminadora» del poeta” que lo acerca a la figura del místico.

Esa revelación que experimenta el poeta está asociada a la idea del hallazgo de la belleza convulsiva que desprende la imagen poética. La poesía, a ojos de los surrealistas, no expresa de forma directa, sino que se vale de la capacidad de sugestión de la imagen. La poesía se vincula al misterio, a lo invisible, a lo maravilloso. El hallazgo súbito de la imagen deja atónito al poeta, brotando de su interior ajena a los mecanismos coercitivos de la razón. Breton, en su manifiesto de 1924, reconoce la “fuerza reveladora”⁸⁴ de las palabras de Pierre Reverdy en torno a la imagen poética y las cita. Como sabemos, para Reverdy, “la imagen es una creación del espíritu” que nace del “acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objetos de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá (...)”⁸⁵. Así pues, André Breton, partiendo de la concepción de la imagen planteada por Reverdy, expone en el primer texto programático del movimiento la suya propia. Compara las imágenes surrealistas con las que produce el opio, en consonancia con su idea de que “el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes”⁸⁶. Para Breton las imágenes surgen de forma despótica, sin premeditación previa. La razón se limita a constatar “el fenómeno luminoso”. La luz surge de la aproximación fortuita de dos elementos. Cuanto más lejanos y distantes sean estos aparentemente, mayor es el choque que provoca. El valor de la imagen se “mide” en función de la chispa que produce. La imagen más fuerte, pues, es la que contiene mayor grado de arbitrariedad; es decir, la que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico:

Hay imágenes surrealistas que son como aquellas producidas por el opio, que el hombre no evoca, sino que “se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza, y ha dejado de gobernar las facultades” (...) Para empezar, digamos que el espíritu no ha

⁸³ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁴ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *loc. cit.*, p. 29.

⁸⁵ Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, marzo de 1918.

⁸⁶ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *loc. cit.*, p. 42.

percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia entre los dos elementos conductores (...) A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquellas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos (...) Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso⁸⁷.

Breton señala la estrecha relación existente entre la imagen surrealista y la belleza convulsiva. La belleza que interesa a los surrealistas no es la “abstracta belleza pura”, a la que aludía Pellegrini en una de sus citas reproducidas, sujeta a una serie de normas estéticas, sino una belleza cuyos atributos son el erotismo, la magia y su carácter explosivo, según la define Breton en *El amor loco*:

La belleza convulsiva será erótico-velada, explosivo-fija, mágico-circunstancial o no será⁸⁸.

Esa es la única belleza que Breton considera que debe ser atendida, rechazando la concepción de la belleza como perfeccionamiento voluntario. Lo bello está en todas partes, también en la oscuridad, en la noche, en el misterio, en lo terrible, en lo macabro; lo poético no siempre es agradable. La belleza convulsiva que proclama el surrealismo se caracteriza por la sacudida que provoca, por el estremecimiento que genera:

Una belleza así no podrá desprenderse sino del sentido punzante de la cosa revelada, de la certidumbre integral procurada por la irrupción de una solución que, a causa de su propia naturaleza, no podía llegarnos por las vías lógicas ordinarias (...) La imagen, tal como se produce en la escritura automática, siempre ha constituido para mí el ejemplo perfecto de ello⁸⁹.

Los surrealistas asocian la belleza al hallazgo y este, a su vez, al placer. De ahí la importancia del carácter revelador de la escritura automática y el poder de las imágenes que saca a la luz:

Ocurre que aquí el placer está siempre en función de la semejanza misma que existe entre el objeto deseado y el *hallazgo*. Este hallazgo, sea artístico, científico, filosófico o tan mediocre en su utilidad como se

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁸⁸ André Breton, *El amor loco*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 30.

⁸⁹ André Breton, *El amor loco*, p. 26.

quiera, aparta de mis ojos toda belleza que no sea el hallazgo mismo. Solo en él nos es dado reconocer el maravilloso precipitado del placer. Solo él tiene el poder de ensanchar el universo, de volverlo parcialmente sobre su opacidad, de descubrimos en él poderes de ocultamiento extraordinarios, proporcionarles a las innumerables necesidades del espíritu⁹⁰.

Las imágenes, en palabras de Breton, “están dotadas de una fuerza de persuasión rigurosamente proporcional a la violencia del choque inicial que han provocado”⁹¹.

Por otra parte, Octavio Paz señala el abandono del yo que conlleva la creación poética. Mediante la poesía el individuo renuncia a su propio yo para fundirse con el ritmo universal, para redescubrir su verdadero ser y retomar el lenguaje original:

La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es (...) 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. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez. Si mi voz ya no es mía, sino la de todos, ¿por qué no lanzarse a una nueva experiencia?: la poesía siempre ha sido hecha por todos⁹².

Como comprobamos, esta cita de Paz culmina con un guiño a Lautréamont y sus conocidas palabras vertidas en su prólogo a la edición de sus *Poesías* (“La poesía debe ser hecha por todos. No por uno”), palabras que fueron plenamente asumidas por los surrealistas.

Lo poético es una manera de actuar, de estar en el mundo y de convivir con los seres y las cosas. La poesía abre el camino a la libertad y es un instrumento de lucha por una condición humana acorde con las aspiraciones totales del ser. La libertad vive en el poder explosivo de la poesía, en su manera de expandirse sin trabas. La poesía es la llama arrebatadora del dictado profético que nos permitirá penetrar en las profundidades del verdadero ser. Para ello, el espíritu debe ser liberado de las servidumbres que lo limitan, de las ataduras de la razón y la moral. El poeta se adentra en su interior para trascender su propio yo y entrar en comunión con el todo. Lo poético, por lo tanto, expresa lo universal a través de lo individual.

La poesía es, por todo lo expuesto anteriormente, esencial en el surrealismo, ya sea expresada mediante la palabra poética o mediante otra forma de expresión. El pintor surrealista es, ante todo, un poeta. Ya Hegel había señalado la importancia de la poesía

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 26-27.

⁹¹ *Ibidem*, p. 100.

⁹² Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, Editorial Fundamentos, 1974, p. 37.

respecto a las demás manifestaciones artísticas desarrolladas por el ser humano, situándola en la cúspide de todas ellas. André Breton conoce perfectamente las ideas expuestas por Hegel en su *Estética*, prueba de ello es su texto *Situación surrealista del objeto*, en el que se detiene a comentar la lucidez y el acierto de sus reflexiones:

Jamás insistiré lo bastante en que Hegel, en su *Estética*, se ocupó de todos aquellos problemas que, en el campo de la poesía y de las artes, pueden actualmente considerarse como los más difíciles, y que, con una lucidez sin par, los resolvió casi todos (...) Creo que, incluso en nuestros días, es a Hegel a quien debemos recurrir para averiguar si la actividad surrealista en materia artística está o no está sólidamente fundada. Únicamente Hegel puede decir si esta actividad estaba predeterminada en el tiempo, únicamente Hegel puede aclararnos si la duración futura del surrealismo habrá de contarse en días o en siglos.

Ante todo, conviene recordar que Hegel previó muy claramente el actual destino de la poesía, de la poesía a la que situaba por encima de todas las artes –según Hegel, las artes se relacionan en el siguiente orden, que va *de la más pobre a la más rica*; arquitectura, escultura, pintura, música y poesía–, de la poesía en la que Hegel veía “el verdadero arte del espíritu”, el único “arte universal” capaz de producir en su propio ámbito todos los modos de representación propios de las otras artes. Hegel puso magníficamente de relieve que, en la misma medida en que, al paso del tiempo, la poesía tiende a predominar más y más sobre las demás artes, manifiesta, *contradictoriamente*, más y más necesidad de alcanzar, 1º por sus propios medios, y 2º por nuevos medios, la precisión propia de las formas sensibles. La poesía, libre de todo contacto con la materia que pesa, gozando del privilegio de representar material y moralmente las *sucesivas situaciones* de la vida, realizando merced al beneficio de la imaginación la perfecta síntesis del sonido con la idea, no ha dejado ni un momento, en la época moderna, a contar desde su gran emancipación romántica, de afirmar su hegemonía sobre las restantes artes, no ha dejado de penetrarlas profundamente, de conquistar en ellas más y más territorio. A decir verdad, parece que sea en la pintura donde la poesía haya hallado un más amplio campo de influencia; la poesía ha arraigado tan firmemente en la pintura que esta puede, en nuestros días, pretender compartir, en gran medida, con aquella el objetivo más vasto de cuantos pueda ocuparse, que es, también según palabras de Hegel, el de revelar a la conciencia las potencias de la vida espiritual⁹³.

Ahora bien, y ya lo dice Ferdinand Alquié, “es importante no confundir poesía y literatura”, y da su argumentación al respecto, señalando el rechazo manifiesto de Breton de la novela por su carácter anecdótico, por estar sometida a la lógica, por su falta de “emoción directa”:

Los surrealistas rechazan la literatura en nombre de la poesía misma. La poesía es el dominio de lo maravilloso, y “lo maravilloso siempre es bello, cualquier cosa maravillosa es bella, incluso solo existe lo maravilloso que es bello”. La poesía no nos provoca interés al modo de un relato, nos trasforma por medio de la emoción que crea. La poesía es el lugar de nuestra libertad y nos permite conferir a todas las cosas la forma de

⁹³ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., pp. 184-186.

nuestros deseos. El intento de captar las fuerzas profundas de nuestro espíritu, “puede pasar por ser competencia tanto de los poetas como de los sabios”. En cambio, Breton condena formalmente la novela. La condena porque es anécdota, porque está necesariamente bajo el imperio de la lógica, porque su objeto sigue siendo exterior a nosotros, porque en ella todo carácter humano es necesariamente coherente y determinado, porque su construcción gana por la mano a la emoción directa⁹⁴.

Alquié explica la confianza que Breton deposita en la poesía porque esta “detenta las llaves de la libertad”, porque “contiene el mensaje de la felicidad humana en la medida en que representa el lenguaje original, el único lenguaje verdadero”, porque “expresa el ser, creando su objeto”⁹⁵.

El gran interés que los surrealistas sienten por lo desconocido, por lo misterioso, y su afán por explorar todas las posibilidades de la vida y del espíritu humano los impulsa a adentrarse apasionadamente en los dominios del subconsciente. El surrealismo es aventura, es una búsqueda constante. Como vimos, ya Breton, en su definición del término “surrealismo” de 1924, señalaba su rechazo total del papel regulador ejercido por la razón. Los surrealistas, notablemente influidos por las ideas de Freud, el psicoanálisis y la asociación libre, que comenzaba a desarrollar a finales del siglo XIX, se plantean descubrir esas “extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas”⁹⁶. De ahí su enorme interés por las actividades mentales hasta ahora desprestigiadas tan solo por el mero hecho de ser producto del inconsciente. Penetran en el misterioso reino de la psiquis humana, en los abismos del sueño y la imaginación, del deseo y del delirio. Todo aquello que hasta el momento había sido considerado despreciable y carente de interés por escapar a los dominios de la razón, cobra ahora una especial importancia. Los surrealistas anhelan descubrir la totalidad de potencialidades del ser humano, así lo expresa Breton en el *Segundo manifiesto del Surrealismo*:

(...) recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida (...) ⁹⁷.

Los surrealistas dan rienda suelta a su rebeldía, despliegan su espíritu de protesta, y como reacción frente a la tiranía de la razón impuesta, abren las puertas de par en par al

⁹⁴ Ferdinand Alquié, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁹⁶ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, *loc.cit.*, p. 21.

⁹⁷ André Breton, “Segundo manifiesto del Surrealismo”, *loc. cit.*, pp. 121-122.

mundo del deseo, de la imaginación, de los sueños. De esta forma, el ser recupera la posibilidad de redescubrirse plenamente:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte del racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes⁹⁸.

Es en ese contexto en el que tenemos que entender el automatismo proclamado por André Breton en su primer manifiesto. El padre del surrealismo hace un llamado a huir de la intervención de la razón limitadora cuando se crea poéticamente:

Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, y que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista⁹⁹.

Así, las creaciones surrealistas escapan al imperio de la lógica, a las leyes de causa y efecto, a la verosimilitud, la linealidad temporal, la métrica, el buen gusto, etc. Los principios estéticos que regulaban hasta el momento la poética y el arte en general quedan en desuso, son radicalmente subvertidos. Solo la libertad total es principio fundamental para la creación surrealista. Breton expresa firmemente su nulo interés por las preocupaciones de carácter estético, de ahí el escaso rigor y el gran error de numerosos críticos, estudiosos o intelectuales que reducen el surrealismo a una mera corriente estética, una más en la historia del arte y de la literatura.

⁹⁸ André Breton, "Manifiesto del surrealismo", loc. cit., pp. 20-21.

⁹⁹ André Breton, "Segundo manifiesto del surrealismo", loc. cit., p. 37.

Se puede hablar de la existencia de cierta similitud entre el automatismo propuesto por los surrealistas y la técnica de la asociación libre empleada por Freud en el psicoanálisis. Ambas pretenden dar expresión directa al funcionamiento del pensamiento humano, dejando libres las vías de salida del inconsciente. Fueron Breton y Soupault, como ya mencionamos, los primeros en producir textos automáticos en colaboración, aquellos que luego fueron publicados primero en 1919 en la revista *Littérature* y, después, en *Los campos magnéticos* (1920). En su primer manifiesto, Breton expresa su interés por los métodos freudianos:

En aquel entonces, todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*¹⁰⁰.

En el segundo manifiesto, cuando ya se encontraban sobre la mesa las diferencias entre surrealistas y comunistas respecto a la creación artística, Breton reitera su interés y su adhesión a las ideas freudianas.

Octavio Paz explica de esta manera en *La búsqueda del comienzo* en qué consiste el automatismo llevado a la práctica por los surrealistas, identificándolo con la meditación budista:

Recuerdo al budismo porque creo que la “escritura automática” es algo así como un equivalente moderno de la meditación budista; no pienso que sea un método para escribir poemas y tampoco es una receta retórica: es un ejercicio psíquico, una convocación y una invocación destinadas a abrir las esclusas de la corriente verbal. El automatismo poético, según lo subrayó varias veces el mismo Breton, colinda con el ascetismo: implica un estado de difícil pasividad que, a su vez, exige la abolición de toda crítica y autocrítica. Es una crítica radical de la crítica, un poner en entredicho a la conciencia. A su manera, es una vía purgativa, un método de negación tendiente a provocar la aparición de la verdadera realidad: el lenguaje primordial.

El fundamento de la “escritura automática” es la creencia en la identidad entre hablar y pensar¹⁰¹.

Por su parte, Aldo Pellegrini expresa así la importancia del automatismo:

Lo que cuenta en un texto automático no es el documento en sí, ni su posibilidad de ser interpretado, sino el hecho de constituir un paisaje total, con el clima, los accidentes, las tormentas, las explosiones, de esa zona del espíritu que ningún mecanismo especulativo puede dar a conocer en toda su belleza y violencia

¹⁰⁰ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 31.

¹⁰¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 57.

primitiva, en su grandeza y esplendor original. El modo como se desencadena el chorro verbal, el torrente de imágenes, mediante el automatismo (mecanismo semejante al que los antiguos llamaban inspiración), parece resultado de potencias centrífugas que parten de lo profundo del espíritu donde se hallarían sometidas a intensa presión¹⁰².

La escritura automática interesa a los surrealistas, pues, por varias razones. Por una parte, por su relación con el juego, con ese interés manifiesto de los surrealistas por lo lúdico, por el azar. Por otra, porque es un medio que permite conocer el funcionamiento real del pensamiento, que hace posible penetrar en la subconciencia. Y, también, porque favorece la liberación del lenguaje reducido a fines prácticos comunicativos. Breton se propone, como ya sabemos, “emancipar las palabras y devolverles toda su fuerza”.

Pero el surrealismo es mucho más que una técnica, o que un conjunto de técnicas. Ya hemos dicho, y lo volveremos a afirmar cuantas veces sea necesario, que el surrealismo implica un posicionamiento del artista frente al mundo, frente a la vida, y la escritura automática es, simplemente, uno de los procedimientos técnicos empleados en la creación poética surrealista, aquel en el que reside “el secreto no dilucidado de la poesía surrealista”¹⁰³, en palabras de Georges Sebbag. Sin embargo, frecuentemente se tiende a identificar, de manera simplista, surrealismo con automatismo. El movimiento surrealista ahondó en la condición humana en busca de su plena liberación, y sus propuestas y los caminos transitados para ello son muchos y diversos. En cierta manera, lo aclara Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, cuando expresa:

Y que se sepa bien que el surrealismo no consiste tan solo en una simple reagrupación de las palabras o en una caprichosa redistribución de las imágenes visuales, sino en la recreación de un estado que no tiene nada que envidiar al de la enajenación mental (...) ¹⁰⁴.

Los procedimientos técnicos puestos en práctica por los surrealistas son varios, no tan solo el citado automatismo. Habría que mencionar, también, la utilización del material onírico (las imágenes de los sueños), el azar (el cadáver exquisito), el humor, la actividad crítico-paranoica propugnada por Salvador Dalí, los collages y frottages de Max Ernst, los objetos surrealistas y los *ready-made* de Marcel Duchamp, las decalcomanías de Óscar Domínguez, etc. Muchas de estas técnicas, como los juegos surrealistas (diálogos, el cadáver exquisito), el collage van en la línea de crear una obra sin autor, fruto del azar, que cuestiona y atenta contra

¹⁰² Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰³ Georges Sebbag, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁴ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, *loc. cit.*, p. 152.

el concepto de autoría. La técnica, como tal, no interesa a los surrealistas. En este sentido, Breton aclara en *Situación surrealista del objeto* que “todos los esfuerzos técnicos del surrealismo, desde sus inicios hasta el presente momento, han consistido en multiplicar las vías de penetración de las capas más profundas del ámbito mental”¹⁰⁵.

El surrealismo plantea como principios fundamentales, como valores absolutos, el amor, la libertad y la poesía. Ya desde los inicios los surrealistas manifestaron la importancia que para ellos tiene la idea de la libertad. Esta es exaltada y defendida por encima de todo, como valor esencial, como el único parámetro bajo el que se mueven los surrealistas. Ya hemos señalado el llamado a la subversión total que llevan a cabo, al “sabotaje de toda regla”, de toda norma de conducta o condicionante moral. La libertad que apasiona y entusiasma a los surrealistas y que reivindican insistentemente no se reduce a un concepto teórico; se trata de su ejercicio concreto, de su puesta en práctica en todo momento, en cada una de sus acciones y en cada una de las facetas de sus vidas. Así, André Breton ya en su primer manifiesto resalta el poder que la palabra libertad tiene para él:

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme¹⁰⁶.

El amor y la poesía son las únicas vías posibles para lograr la liberación total del ser. La poesía es libertad. El amor también es libertad. Así, hablar de libertad es hablar de poesía y de amor.

El amor para los surrealistas es una combinación del amor espiritual y el amor carnal. El surrealismo resalta la función emancipadora del amor y es, por eso, motivo esencial en la poética surrealista. El erotismo desempeña un rol fundamental en la concepción amorosa del surrealismo. Se desprenden de las convenciones, rechazan los tabúes y dan rienda suelta al deseo y las pasiones. Tratan con gran e inusitada libertad la sexualidad humana en sus obras, exaltan el placer sexual. Incluso realizan una encuesta sobre la sexualidad que publican en el undécimo número de *La Révolution Surréaliste*, en marzo de 1928, en la que participan Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Duhamel, Morise, Naville, Noll, Péret, Prévert, Queneau, Man Ray, Sadoul, Tanguy y Unik, y en la que quedan reflejados los diversos puntos de vista sobre cada una de las prácticas sexuales tratadas. En consonancia con su afán de provocación, el erotismo surrealista es otro de los aspectos trasgresores que ha suscitado evidentes escándalos, así por ejemplo la publicación a finales de 1934 de *Crimen* de Agustín Espinosa,

¹⁰⁵ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., p. 200.

¹⁰⁶ André Breton, *op. cit.*, p. 16.

el libro más escandaloso que ha sido publicado en estas islas, que provocó el revuelo entre los medios tradicionales y católicos de Gran Canaria y Tenerife, tachándolo de indecoroso, insolente y pornográfico, o el estreno frustrado en el cine Numancia de Santa Cruz de Tenerife del film surrealista *La edad de oro* de Luis Buñuel, que fue prohibido por el Gobierno Civil a raíz de la campaña iniciada por el diario *Gaceta de Tenerife*, portavoz de las juventudes femeninas de Acción Católica.

Han sido muchos y muy variados los tratamientos del amor en el seno del movimiento, tantos como autores surrealistas. Fue hacia 1928-1929, como señalan G. Durozoi y B. Lecherbonnier en *El surrealismo*, que “el amor se convierte en el eje del pensamiento y de la acción surrealistas”¹⁰⁷. Es a partir del *Segundo manifiesto del surrealismo* que André Breton “introduce el amor en el campo de las investigaciones del grupo”¹⁰⁸, también en palabras de dichos autores. Ciertamente, es en este segundo manifiesto, en una extensa nota a pie de página, donde Breton dedica especial atención por primera vez al amor, resaltando su trascendencia para la vida:

El problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe. Y ello es así en la mismísima medida en que a ello nos conduce la fe que un hombre no corrompido debe ser capaz de poner, no solamente en la revolución, *sino también en el amor*. Tanto más insisto en ello cuanto esta insistencia es lo que parece haberme valido, hasta el momento, más odios. Sí, creo, y he creído siempre, que la renuncia al amor, se base o no se base en un pretexto ideológico, es uno de los poquísimos crímenes sin posible expiación que, en el curso de su vida, pueda cometer un hombre dotado de un poco de inteligencia. Pero tal individuo que se dice revolucionario pretende convencernos de la imposibilidad del amor en un régimen burgués, y tal otro pretende deberse a una causa más absorbente todavía que la del amor, sin embargo, la verdad es que ninguno de los dos se atreve a enfrentarse, abiertos de par en par los ojos, con la gran luz del amor en la que se funden, para suprema edificación del hombre, las obsesionantes ideas de la salvación y la perdición del espíritu. Siendo incapaces de mantenernos, en esta materia, en un estado de espera o receptividad perfecta, me pregunto quién puede *humanamente* decir la última palabra.

Hace poco escribí en la introducción a una encuesta publicada en *Révolution Surréaliste*:

“Si hay una idea que parece haber escapado hasta el presente momento a todo intento de reducción, haber resistido a los más conspicuos pesimistas, esta idea es, a nuestro parecer, la idea del *amor*, única que puede reconciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de la *vida*”.

A la palabra *amor*, a la que los amargados se han complacido en infligirle todo tipo de generalizaciones, todas las posibles corrupciones (amor filial, amor divino, amor a la patria, etc.) restituimos nosotros, aquí, y huelga decirlo, su estricto y amenazador sentido de vinculación total a un ser humano, fundada en el ineludible reconocimiento de la verdad, de *nuestra verdad* en “un alma y un cuerpo” que son el alma y el cuerpo de aquel

¹⁰⁷ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, p. 166.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 167.

ser. En el curso de esta búsqueda de la verdad, que es la base de toda actividad importante, resulta preciso abandonar sin contemplaciones el sistema de investigaciones más o menos pacienzudas, para entregarnos, y ponernos al servicio, de una evidencia que nuestros esfuerzos no han alumbrado y que un buen día, bajo esta o aquella apariencia, se nos hace misteriosamente patente. Lo dicho anteriormente esperamos que sirva para disuadir de la necesidad de contestar a los especialistas del “placer”, a los coleccionistas de aventuras, a los entusiastas de la voluptuosidad, por mucho que pretendan disfrazar líricamente sus maniáticas aficiones, así como a los enamorados imaginarios, a los “curanderos” del mal llamado amor-locura, y a quienes lo desprecian.

En realidad siempre he tenido la esperanza de que fueran otros, y solamente estos otros, quienes me comprendieran. Más que en cualquier otro caso, ya que aquí se trata de las posibilidades de ocultación del surrealismo, me dirijo a aquellos que no temen concebir el amor como un ideal lugar en el que ocultar todo género de pensamientos, y les digo: las apariciones reales existen, pero se deben a un espejo contenido en el espíritu, en el que la inmensa mayoría de los hombres pueden mirarse sin ver nada. El odioso control no funciona tan bien como se cree. El ser al que tú amas vive. El lenguaje del amor se habla simultáneamente desde varios puntos, en voz muy alta cuando se pronuncian ciertas palabras, y en voz muy baja cuando se pronuncian ciertas otras palabras. Es necesario resignarse a aprenderlo poco a poco¹⁰⁹.

Así pues, a pesar de que las maneras de tratar el tema del amor por parte de los surrealistas han sido múltiples, sí se puede hablar de un concepto surrealista del amor, de un “amor surrealista”, expresión empleada por uno de los grandes entendidos en el tema, que participó activamente en la aventura surrealista, Sarane Alexandrian:

Así pues, existe un amor surrealista, al igual que existieron un amor cortesano, un amor preciosista y un amor romántico, que suponían la selección de valores, un complejo conjunto de problemas debatidos, de soluciones propuestas, una línea ideológica ilustrada por una variedad de ejemplos personales fascinantes. Este amor surrealista es sin duda lo más exaltante que el siglo veinte dejará a los tiempos futuros para determinar las relaciones del hombre y la mujer. Breton insistía en subrayar su diferencia con “los poetas románticos, que parecen, sin embargo, haberse creado un concepto menos dramático que el nuestro”. El concepto surrealista es más dramático porque pone en juego las fuerzas activas del deseo, porque cree que la carne tiene sus propias razones que burlan a la razón¹¹⁰.

En el surrealismo el amor está estrechamente vinculado al deseo. En este sentido, dice Alexandrian a continuación de las líneas recientemente reseñadas:

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 de explayarse más que para recorrer con una luz de faro los claros siempre nuevos del bosque de la vida”. El placer de los sentidos

¹⁰⁹ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., pp. 155-157.

¹¹⁰ Sarane Alexandrian, *Los libertadores del amor*, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Badalona, 1980, p. 272.

es en este contexto el camino para un conocimiento profundo del Otro, y para una conciliación del universo interior y el universo exterior¹¹¹.

Ciertamente, en los textos de André Breton encontramos la defensa del deseo como un principio fundamental del movimiento, y como motor esencial del mundo y de la vida:

El deseo, único resorte del mundo, el deseo, único rigor que el hombre debe conocer, ¿dónde podré adorarlo mejor que en el interior de una nube?¹¹².

Este deseo desatado por la mujer amada es un motivo central de la concepción amorosa de André Breton y de las obras surrealistas. Veamos, a continuación, cómo Breton expresa en *El amor loco* ese deseo mediante una imagen fascinante en la que encontramos otros motivos claves como la luz y la calle, lugar por excelencia en el que se encuentran los amantes:

Te deseo. Solo te deseo a ti. Acaricio a los osos blancos sin llegar hasta ti. Ninguna otra mujer tendrá jamás acceso a esta estancia donde tú eres mil, el tiempo de descomponer todos los gestos que te he visto hacer. ¿Dónde estás? Juego a las cuatro esquinitas con los fantasmas. Pero acabaré por encontrarte y el mundo entero se iluminará de nuevo porque nosotros nos amamos, porque una cadena de iluminaciones nos traspasa. Porque arrastra a una multitud de parejas que como nosotros sabrán indefinidamente hacer un diamante de la noche blanca. Soy este hombre de pestañas de erizo que por vez primera alza la mirada ante la mujer que debe ser todo para él en una calle azul. En la noche este hombre terriblemente pobre abraza por primera vez a una mujer que ya no podrá deshacerse de él sobre un puente. Soy en las nubes este hombre que por alcanzar a la que ama está condenado a desplazar una pirámide hecha con su ropa blanca¹¹³.

El amor en el que Breton cree es el amor único, el amor electivo y recíproco:

Yo acababa de escribir algunos días antes el texto inicial de este libro, texto que informa bastante bien acerca de mis disposiciones mentales y afectivas de entonces: necesidad de conciliar la idea del amor único y de su negación más o menos fatal en el marco social actual, afán de probar que una solución más que suficiente, netamente excedente de los problemas vitales, puede ser siempre esperada del abandono de las vías lógicas ordinarias. Nunca he dejado de creer que el amor, entre todos los estados por los que el hombre puede pasar, es el mayor proveedor en materia de soluciones de este género, siendo él mismo el lugar de reunión y de fusión de estas soluciones¹¹⁴.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 272-273.

¹¹² André Breton, *El amor loco*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 101.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 101-102.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

Para el fundador del movimiento surrealista, amar es “recuperar la gracia perdida del primer instante en que se ama”¹¹⁵. Breton rechaza la idea de que el amor esté condenado a su extinción una vez se materializa:

El verdadero amor no es susceptible de ninguna alteración apreciable en la duración. Solo la adaptación más o menos resignada a las condiciones sociales actuales puede obligar a admitir que la fantasmagoría del amor está únicamente en función de la carencia de conocimiento que se tiene del ser amado, es decir que alcanza su fin en el instante en que este deja de ocultarse. Esta creencia en la deserción rápida, en semejante caso, del espíritu, en todo lo que respecta al ejercicio de sus facultades más exaltantes y raras, solo puede naturalmente atribuirse a un resto, muy a menudo atávico, de educación religiosa, que vela para que el ser humano esté siempre dispuesto a diferir la posesión de la verdad y de la felicidad, a referir toda veleidad de realización integral de sus deseos a un “más allá” falaz que, con una información mayor, demuestra, como muy bien se ha dicho, no ser más que un “más acá”¹¹⁶.

De esta forma explica Breton su concepción del amor recíproco:

El amor recíproco, tal como lo concibo, es un dispositivo de espejos que me devuelve, bajo los mil ángulos que puede adoptar para mí lo desconocido, la imagen fiel de aquella a quien amo, siempre más sorprendente en la adivinación de mi propio deseo y más dorada de vida¹¹⁷.

En su obra *El amor loco*, fundamental para conocer su cosmovisión amorosa, Breton identifica la fusión de los amantes con la belleza convulsiva que él defiende y lo hace a través de imágenes de gran poder evocador:

Es allá, en lo profundo del crisol humano, en esa región paradójica donde la fusión de dos seres que se han realmente escogido restituye a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los antiguos soles, y donde no obstante la soledad también causa estragos a causa de una de esas fantasías de la naturaleza que, alrededor de los cráteres de Alaska, permite que la nieve perdure bajo las cenizas, es allá donde hace años pedí que se fuese a buscar la belleza nueva, la belleza “considerada exclusivamente con fines pasionales”¹¹⁸.

Aldo Pellegrini, en la citada introducción a su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* define, así, el significado que el amor tiene para los surrealistas:

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

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 63.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 105.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

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.

La libertad y el amor son los pilares de la concepción surrealista del hombre. El amor no se opone a la libertad; ambos son términos intercambiables (*La libertad o el amor* es el título de uno de los libros más conocidos de Desnos); ambos se condicionan mutuamente: no hay amor sin libertad, no hay libertad sin amor. El amor es el reto del hombre a todas las fuerzas negativas que tienden a aislarlo. Su sentido es la lucha contra la soledad. Mediante el amor trasciende el hombre de su condición de individuo: el amor lo universaliza¹¹⁹.

El amor, por tanto, es la pulsión interior que devuelve al ser a la verdadera vida, que lo hace salir de su yo amenazado, anulado, para fundirse con el todo, para ser parte de este. El amor representa la posibilidad de salvación para el ser humano inmerso en una sociedad sórdida y envilecida. Así lo explica Breton:

Que la entrega absoluta de un ser a otro, que no puede existir sin la reciprocidad, sea a los ojos de todos el único puente natural y sobrenatural lanzado sobre la vida¹²⁰.

En cierta manera, la fusión amorosa de dos seres que se aman constituye un desafío al orden establecido, al sistema capitalista imperante. Breton lee a Charles Fourier y de él toma sus ideas sobre la “atracción apasionada”, su visión del erotismo subversivo contra las convenciones de la sociedad burguesa. Breton, en los años cuarenta, le dedica un poema, su “Oda a Charles Fourier”.

La salvación, la recuperación del paraíso perdido y, por tanto, la felicidad, son posibles, según Breton, en este mundo, en el “más acá”, gracias al amor. Condena la actitud de la religión al respecto, que posterga la felicidad, aplazándola a un “más allá” después de la muerte. El surrealismo rechaza la existencia de Dios y reprocha a esta idea “el limitar al hombre, el impedirle marchar a la conquista de la totalidad de sus poderes”¹²¹, en palabras de Ferdinand Alquié. Señala Alquié cierta proximidad entre la conciencia surrealista y la conciencia religiosa, puesto que ambas son “búsquedas del Ser”, pero, aclara, “el más allá surrealista, a diferencia del más allá religioso, es un más allá inmanente, interno a los seres mismos”¹²². Pero la confianza y el optimismo en el amor de Breton, como señala Alquié en su *Filosofía del surrealismo*, no es general en los surrealistas; se encuentran textos de escritura automática sobre el amor en los que se palpa la “angustia”, el “horror” o la “desesperación”.

¹¹⁹ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁰ André Breton, *El amor loco*, pp. 94-95.

¹²¹ Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 63.

¹²² *Ibidem*, p. 107.

El amor en las obras surrealistas adopta distintos matices según el carácter de cada artista, según su temperamento. En este sentido, Breton rechazó y condenó, por ejemplo, el libertinaje, haciendo, sin embargo, un reconocimiento pleno de la sexualidad y el erotismo como facetas vitales del ser humano de gran importancia. Para Breton el libertinaje se oponía tajantemente a la idea de amor electivo que él defendía. En cualquier caso, las diferentes perspectivas, opiniones y gustos salen a la luz en la encuesta sobre el amor publicada en el número 12 (el último) de la revista *La Révolution Surréaliste*, de diciembre de 1929. A este respecto, dicen Durozoi y Lecherbonnier:

Breton condenó formalmente como herética la idea de “libertinaje”, opuesta a la de “amor electivo”, típicamente surrealista. Sin embargo, a partir de la encuesta de 1929 en *La Révolution Surréaliste*, aparecen divisiones que ya anuncian rupturas inminentes. Por lo tanto, ese componente esencial del surrealismo exige aún un enfoque bajo términos éticos: en ningún caso se tratará de contabilizar ni siquiera de apreciar los poemas de amor, sino de definir en función de una búsqueda de grupo la aportación de las experiencias individuales, y solo en la medida en que estas sean reveladoras de una experiencia auténtica que ponga a prueba al cuerpo y al espíritu. Ética también, por cuanto esa experiencia revela en el individuo la omnipotencia de su deseo y por consiguiente de su ser¹²³.

La fusión de los amantes, el éxtasis amoroso, el beso y el contacto de los cuerpos simbolizan el absoluto, la reconciliación con la otredad, con la naturaleza y con la verdadera vida. La fusión de los amantes conlleva en sí la reconciliación de los contrarios, acabando al fin con las antinomias.

El papel de la mujer en el universo surrealista es de enorme relevancia. Ella encarna la posibilidad de alcanzar la salvación, abre la puerta a la emancipación del ser. La mujer es, para los surrealistas, la mediadora, adquiriendo cierto carácter sagrado o divino. Comentan, en este sentido, Durozoi y Lecherbonnier en *El surrealismo*:

(...) la mujer realiza en efecto la paradójica misión de sumir al hombre en la corteza material del cuerpo y de abrirle simultáneamente el mundo de las revelaciones maravillosas. Entre la tierra y lo sobrenatural la mujer es el “médium”. Por eso Breton en *Arcane 17* invoca a los tiempos en los que prevalecerá “la idea de la ‘salvación terrestre a través de la mujer’, de la vocación trascendente de la mujer”, de la victoria de lo irracional femenino sobre lo racional masculino, solo capaz este último de provocar guerras y odios¹²⁴.

¹²³ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 168.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 177.

Así, André Breton en *El surrealismo en sus obras vivas* (1953), junto a la defensa de un solo amor, el amor total, producto de la fusión entre el amor carnal y el espiritual, señala la importancia del papel desempeñado por la mujer en el surrealismo:

En el surrealismo, la mujer ha sido amada y celebrada en concepto de gran promesa, de la gran promesa que subsiste como tal después de haber sido cumplida. La mujer lleva en sí el signo de la elección (y a cada cual corresponde la tarea de descubrirlo) que solamente tiene significado para *uno solo*, y esto basta para solventar el pretendido dualismo de alma y carne. En este aspecto, resulta perfectamente cierto que el amor carnal se funde, formando un solo amor, con el espiritual. La atracción recíproca debe ser lo suficientemente fuerte como para realizar, por medio de la complementación absoluta, la unidad integral, a un mismo tiempo que orgánica y psíquica. Ciertamente, no podemos negar que esta realización tropieza con grandes obstáculos¹²⁵.

La imagen de la mujer en las creaciones surrealistas suele ir asociada al misterio, a la belleza:

Aquella joven que acababa de entrar parecía como rodeada de un vapor –¿vestida de fuego?–. Todo se decoloraba, se helaba junto a esta tez soñada en un acorde perfecto de herrumbre y de verde: el antiguo Egipto, un pequeño helecho inolvidable trepando por el muro interior de un pozo muy viejo, el más vasto, el más profundo, el más negro de todos a los que me he asomado, en Villeneuve-les-Avignon, en las ruinas de una espléndida villa del siglo XIV francés, abandonado hoy a los bohemios. Esta tez oscilaba, oscureciéndose del rostro a las manos, en un abanico de tonos fascinantes entre el sol extraordinariamente pálido de los cabellos en ramo de madre selva –bajaba y alzaba la cabeza, distraída– y el papel que había pedido para escribir, en el intervalo de un vestido que ahora me resulta tan conmovedor quizás porque ya no la veo. Era una persona muy joven, pero este signo distintivo no se imponía sin embargo a primera vista debido a la impresión que producía de desplazarse en pleno día bajo la luz de una lámpara. Ya la había visto entrar dos o tres veces en aquel lugar: en cada ocasión se me había anunciado, antes de ofrecerse a mi mirada, por no sé qué sensación de estremecimiento de hombro a hombro que llegaba ondulante hasta mí atravesando aquella sala del café desde la puerta. Ese movimiento, en la medida misma en que, tratándose de una presencia vulgar, adquiere rápidamente un carácter hostil, sea en la vida o en el arte, me ha advertido siempre de la presencia de lo *bello*¹²⁶.

Sarane Alexandrian, en el capítulo dedicado al amor surrealista de su obra *Los libertadores del amor*, realiza comentarios esclarecedores y de gran interés acerca de la visión que los surrealistas tienen de la mujer:

La mujer es la *igual*, pero también la *diferente*. No hay que tratarla ni groseramente, ni de una manera idealizada. Los surrealistas se apartaron de Joseph Delteil que declaraba brutalmente: “La pintura es como una mujer: lo que le pido en primer lugar es que me haga gozar”. La mujer no es un objeto de consumo; no está

¹²⁵ André Breton, “El surrealismo en sus obras vivas”, *Manifiestos del surrealismo*, loc. cit., p. 220.

¹²⁶ André Breton, *El amor loco*, pp. 54-55.

destinada a hacer gozar, sino a hacer soñar. El placer vendrá después, como una consecuencia del sueño que inspira, y será tanto más intenso cuanto más profundo haya sido el ensueño¹²⁷.

Resultan también de notable interés las líneas que Alexandrian destina a comentar los distintos tipos de mujer evocados por los surrealistas en sus obras:

La mujer-esfinge introduce el elemento irracional en la vida del hombre engréido de lógica y de acción pragmática. Pasa ella y todo el edificio de las “razones sólidas” se derrumba. Ante ella, el más experimentado, el más seguro de sí mismo, pierde sus certezas (...) Tras la mujer-esfinge, los surrealistas veneraron al comienzo del movimiento a la Perturbadora, la Sublevada, sean cuales fueren los medios que emplee, medios que parecerán tanto mejores si son eróticos; se trata de la mujer a la que Breton designa como “la enemiga de la sociedad”, y a la que llama intencionadamente Solange (para indicar que es un *ángel* que toca el suelo, que tiene los pies en el suelo); o de aquella que Balzac denominó *Belle Noiseuse*, modelo del retrato al que consagró su vida el pintor de la *Obra maestra desconocida*. La Belle Noiseuse, que busca pelea (*noise*), o que crea la pelea involuntariamente, tal es el modelo que reivindicaban instintivamente los surrealistas, y al que rendían homenaje cuando encontraban su encarnación en la vida. Breton admiró en Nadja “un principio de subversión total, más o menos consciente”, y convirtió ese principio en uno de los aspectos seductores de la mujer¹²⁸.

Comenta, entonces, Alexandrian, la atención que los surrealistas dedicaron a las criminales, “a las que los surrealistas defenderán frente a la opinión pública, cuando han sido animadas por la Perturbación”¹²⁹. Así, el ejemplo más evidente y fervoroso es el homenaje realizado a Violette Nozières, joven parricida que asesinó a su padre, quien había abusado sexualmente de ella. En dicho homenaje participa un importante número de integrantes del movimiento y consta de ocho poemas de Breton, Char, Éluard, Maurice Henry, Moro, Péret, Rosey y E.L.T. Mesens y ocho ilustraciones de Dalí, Tanguy, Ernst, Brauner, Marcel Jean, Arp, Giacometti y Magritte. Bellmer se encargó de la portada.

Señala Alexandrian la importancia de la participación activa de las mujeres en el movimiento surrealista, aportando su propia visión acerca de la feminidad, del ser mujer. Alexandrian menciona a Méret Oppenheim, Gisèle Prassinos y Leonora Carrington y afirma que “el concepto de mujer-niña se formó, pues, impulsado por las jovencitas, llenas de genio poético y de rebeldía, que se unían al movimiento”¹³⁰. Podríamos nombrar, también, a muchas otras mujeres surrealistas como Toyen, Anne Éthuin, Mimi Parent, Remedios Varo, Mary Low, Joyce Mansour, Penélope Rosemont, Eva Svankmajerová, etc., mujeres que asumieron

¹²⁷ Sarane Alexandrian, *Los libertadores del amor*, p. 255.

¹²⁸ Sarane Alexandrian, *Los libertadores del amor*, pp. 255-256.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 256.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 259.

el surrealismo y le imprimieron su sello propio, enriqueciéndolo con sus aportaciones, desarrollándolo desde su óptica, fortaleciéndolo, a pesar de que una parte de la crítica se empeñe en aislarlas de los demás integrantes del movimiento, arrinconándolas en una especie de cajón de sastre, un subsótano del arte conocido como “arte de mujeres”. Muchos han sido y son los que han querido limitar la participación de estas, viéndolas como meras acompañantes, como las esposas, amantes y amigas de los artistas surrealistas varones. Sin embargo, sus obras, de gran calidad, diversidad y vitalidad, fueron publicadas o expuestas regularmente y en pie de igualdad junto a las de sus compañeros de aventura en las exposiciones surrealistas organizadas y en sus publicaciones colectivas. Al respecto, resulta fundamental la antología *Surrealist Women: an International Anthology* preparada por Penelope Rosemont, publicada en 1998 por University Texas Press (Austin).

Alexandrian señala que Breton, en su obra *Arcano 17*, de 1944, pone en manos de las mujeres la labor regeneradora. Y aclara en este sentido:

Evidentemente, esta obra de regeneración no será llevada a cabo por simples hembras, cómplices serviles de la seriedad patriarcal, ni por aquellas que se sublevan contra los hombres copiando a los mismos hombres; es preciso que la mujer aporte los puntos de vista que le son propios, *en los cuales el hombre por sí solo no hubiera podido pensar jamás*¹³¹.

La “mujer-niña” a la que Breton confía la posibilidad de salvación en *Arcano 17* no tiene como especial atributo la edad, sino su inocencia original. Para Alexandrian se trata de una mujer “en la que se han conservado intactas la anarquía de la infancia, su perversidad polimórfica, su inocencia y su capacidad para maravillarse”. Estas son las cualidades que el autor atribuye a este tipo de mujer, cualidades ajenas a los hombres:

Aquello que mejor la define escapa al pensamiento masculino: felinidad, ensoñamiento activo, fuego interior, “travesuras al servicio del genio”, “calma extraña recorrida por el resplandor del acecho” (...) Solo la mujer posee suficiente finura natural como para prolongar el estado de infancia en el estado adulto, y en eso precisamente se distingue del hombre que, hacia los veinte años, pierde sin esperanzas sus gracias primeras¹³².

La infancia es para los surrealistas inocencia, capacidad de maravillarse, avidez de conocimiento, limpieza de la mirada, ajena a las normas de conducta, morales, sociales o culturales que amenazan y coartan a los individuos en nuestra sociedad. Con estas palabras se refiere Breton a la infancia en el inicio de su primer manifiesto del surrealismo:

¹³¹ *Ibidem*, pp. 259-260.

¹³² *Ibidem*, p. 260.

Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos¹³³.

En consonancia con su espíritu antiburgués y su rechazo del sistema capitalista, los surrealistas no verán en el trabajo la clave de la liberación de la mujer. A su modo de ver, la emancipación de la mujer no pasa por la adopción del modelo masculino ni por la posibilidad de desempeñar roles de poder:

Por ello, el surrealismo no aceptó nunca cantar los elogios de la “trabajadora”, es decir, de la mujer alienada por necesidad económica; al oponerse violentamente a que el trabajo constituya la “nobleza” del hombre, el surrealismo no va a creer que “desalienar” a la mujer vaya a ser cargarla de deberes profesionales, regimentarla, ponerla un uniforme, o convertirla en el perro guardián de un sistema dogmático. Proclama, por el contrario, que nunca es la mujer más libre que en la holganza y en la disponibilidad de su ser¹³⁴.

Gérard Legrand, en la entrada destinada a la palabra “femme” del *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, editado bajo la dirección de Adam Biro y René Passeron, señala el gran interés que los surrealistas profesan hacia lo que denomina “l’élément féminin de la «culture»”¹³⁵. Añade, además, que los surrealistas “n’ont pas cessé d’appeler à l’émancipation de la femme tout en soulignant son rôle dans l’émancipation de l’esprit”¹³⁶. Transcribimos, a continuación, el párrafo final con el que concluye la aportación de Legrand sobre la mujer, por considerarlo de gran interés en relación con lo hasta ahora señalado:

Énumérer les contributions “spécifiquement féminines” au S., qui sont assez nombreuses (de Renée Gautier et de Gisèle Prassinos à Toyen ou à Mimi Parent) serait introduire un discontinu arbitraire là où le S. s’est seulement employé à lutter avec les moyens de son bord contre la discrimination sociale et la sous-estimation qui en résulte. L’exaltation de la femme par le S. se situe, en tout état de cause, dans la grande perspective du lyrisme, comme l’un des traits essentiels de l’irruption (ou du retour) de la subjectivité, mais aussi de la recherche de la vérité “dans une âme et dans un corps”¹³⁷.

¹³³ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 15.

¹³⁴ Sarane Alexandrian, *Los libertadores del amor*, loc. cit., p. 260.

¹³⁵ Gérard Legrand en *Dictionnaire Général du Surréalisme et de ses environs*, Office du Livre, Suiza, 1982, p. 166.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 166.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 166.

Otro elemento clave del cosmos surrealista es el humor negro. André Breton señala en el prólogo a su *Antología del humor negro* la imposibilidad de definir globalmente el humor en virtud del principio que dice que “el hombre tiende por naturaleza a deificar lo que rebasa el límite de su comprensión”¹³⁸. En este sentido, Breton reconoce que “la más exacta aproximación al problema se la debemos a León Pierre-Quint que en su obra *Le Comte de Lautréamont et Dieu* presenta al humor como un modo de afirmar, más allá de «la absoluta rebelión de la adolescencia y la rebelión interior de la edad adulta», una *rebelión superior del espíritu*”¹³⁹. Breton parte del concepto hegeliano del “humor objetivo”, un humor que “conservando su carácter subjetivo y reflexivo, se deje cautivar por el objeto y la forma real”¹⁴⁰, en palabras de Hegel a las que Breton recurre en el citado prólogo. Relaciona, además, el humor negro con el azar objetivo. Recurre entonces a Freud, tomando como referencia para la realización de su antología su concepción del humor y confrontándola con “un cierto número de actitudes particulares que ponen de manifiesto el humor, y de textos en los que este humor ha sido llevado literariamente a su más alto grado de expresión”¹⁴¹. Por nuestra parte, consideramos de interés reproducir las palabras de Freud sobre las características del humor que Breton cita y toma como punto de partida:

“Sería el momento, dice Freud, de familiarizarnos con ciertas características del humor. El humor no solo tiene algo de liberador, análogo en ello al ingenio y a la comicidad, sino también *algo de sublime y elevado*, características que no se encuentran en los otros dos órdenes de adquisición del placer por una actividad intelectual. Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer”¹⁴².

Breton finaliza su prólogo aclarando que “el humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul– y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus

¹³⁸ André Breton, *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 8.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 10.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴² *Ibidem*, p. 12.

caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla”¹⁴³.

Aldo Pellegrini, en el citado estudio preliminar a su fundamental antología, cuando se detiene a comentar las distintas técnicas surrealistas, por supuesto presta atención al importante papel del humor negro en el surrealismo. No se trata de un humor complaciente con los receptores del mensaje, sino de un humor irreverente, incómodo, desgarrador, que rompe esquemas, que atenta contra las normas morales establecidas, que conmueve a los lectores o espectadores:

El humor representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del disconformismo. Revela la máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula. Frente al humor se resquebrajan normas y principios que parecían inmovibles, poniendo en evidencia el sistema de falsos valores que nos rige. El humor actúa sobre la seguridad del espectador conmoviendo todos sus fundamentos. En su categoría extrema, el “humor negro” adquiere aspectos de ferocidad y crudeza inigualables¹⁴⁴.

El ser humano, inmerso en una realidad que lo anula, recurre al humor para reírse de ella, para subvertirla, para mofarse del mundo, de las convenciones sociales o de cualquier otra índole. El humor es, por tanto, una vía de escape en forma de enfrentamiento directo con aquello que lo somete, que lo aprisiona, que lo coarta. En este sentido, Durozoi y Lecherbonnier se refieren al humor negro como “un verdadero «modo de pensar» el mundo”, resaltan su vínculo con el placer y su carácter subversivo y liberador:

Proceso mental que oblitera el carácter represivo de los acontecimientos, que hace que el principio del placer prime por encima del principio de realidad, hasta negarle a la muerte su angustiosa amenaza: el humor negro se burla de la muerte, del tiempo, recrea el mundo a su gusto. En tal sentido, constituye un verdadero “modo de pensar” el mundo. Rechazo global de la realidad, es expresión directa de la subversión, denuncia de la contradicción del hombre con sus deseos y del mundo con su realidad: “No cesa de minar la realidad aspirando a la mayor explosión de placer posible”. De ahí su poder liberador¹⁴⁵.

Por supuesto, también Georges Sebbag en su citado libro *El surrealismo* dirige su mirada hacia el humor negro, afirmando lo siguiente:

¹⁴³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴⁴ Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁵ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 216.

El humor negro vacía, mina el interior de nuestra lógica binaria, aristotélica (...) Desde el anuncio de la muerte de Dios, el mundo no dejó de ser trágico. El humor negro no elimina esta cuestión. Interioriza situaciones extremas, los acontecimientos paradójicos o los postulados absurdos en los que se debaten el individuo y la sociedad modernos. El maestro del humor, el suicida Jacques Vaché, el dandy de las trincheras, es un desertor del interior. Los surrealistas, a pesar de que recurren a la dialéctica de Hegel, no superan las contradicciones. Un escalofrío interno les advierte que, hagan lo que hagan y digan lo que digan, la existencia es nuestra agencia general del suicidio¹⁴⁶.

En cuanto al azar objetivo, que Breton relaciona con el humor negro, hemos de decir que se trata de ese conjunto de coincidencias, de acontecimientos o señales aleatorias que invitan a ser vistas o interpretadas como mensajes a pesar de su apariencia gratuita, casual. En *El amor loco* Breton analiza la evolución del concepto del azar a lo largo de la historia. Toma como punto de partida a Aristóteles para finalmente definir el concepto de azar de los materialistas modernos: “el azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre camino en el inconsciente humano”¹⁴⁷. A continuación, explica Breton el interés que en ellos suscita ese azar:

Para nosotros se trataba de saber si un encuentro, elegido entre todos los de nuestro recuerdo y cuyas circunstancias inmediatamente adquieren a la luz del afecto un relieve especial, había sido situado originalmente, para quien quisiera relatarlo, bajo el signo de lo espontáneo, de lo indeterminado, de lo imprevisible o incluso de lo inverosímil y, en tal caso, de qué manera se había efectuado consiguientemente la reducción de esos datos. Contábamos con todas las observaciones, incluso con las efectuadas distraídamente o en apariencia irracionales, que hubiesen podido contemplarse sobre el cúmulo de circunstancias que ha presidido dicho encuentro, para resaltar que tal cúmulo no es de ningún modo inextricable y poner en evidencia los lazos de dependencia que unen las dos series casuales (natural y humana), lazos sutiles, fugaces, inquietantes en el estado actual del conocimiento pero que, bajo los pasos más inciertos del hombre, hacen surgir en ocasiones vivos resplandores¹⁴⁸.

Los surrealistas viven atentos a los acontecimientos y descubrimientos de la vida cotidiana. El azar objetivo se relaciona estrechamente con el deseo; consiste en la proyección del deseo en un objeto, un símbolo, un gesto, un acontecimiento o acto revelador. En este sentido, afirman Durozoi y Lecherbonnier que “el carácter «objetivo» de ese azar no es más que una proyección de lo subjetivo en tanto que deseo dentro de un objeto”¹⁴⁹. Aclaran, además, que “el «valor» de un hecho” o acontecimiento depende de su autenticidad y de “su

¹⁴⁶ Georges Sebbag, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴⁷ André Breton, *El amor loco*, loc. cit., p. 34.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 34-35.

¹⁴⁹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 137.

resonancia en las zonas oscuras (respuesta a un deseo)”¹⁵⁰ y que “para Breton la búsqueda de tales hechos forma parte del mismo principio de la actividad surrealista (con la escritura automática) que tiende, recordémoslo, a reintegrar el yo en su integridad mediante «la recuperación de sus poderes originales»”¹⁵¹. Sin lugar a dudas, el interés de los surrealistas por el azar objetivo guarda relación con su interés por la magia y con su anhelo por explorar y descubrir lo maravilloso. En este sentido, Durozoi y Lecherbonnier aclaran que la magia que capta la atención de Breton “no se trata de una magia del «más allá» sino del «más aquí», llamada por Aragon «la metafísica de lo concreto»”¹⁵².

Sobre el azar objetivo dice André Breton en *El amor loco*:

Las nuevas asociaciones de imágenes que propiamente suscitan el poeta, el artista o el sabio tienen de comparable que toman prestada una pantalla de una textura particular, sea esta textura concretamente la de un muro decrepito o cualquier otra: un sonido persistente y vago vehicula, en exclusión de cualquier otro, la frase que tenemos necesidad de oír cantar. Lo más sorprendente es que una actividad de este tipo, que, para ser, necesita la aceptación sin reserva de una pasividad más o menos sostenida, lejos de limitarse al mundo sensible haya podido ganar profundamente el mundo moral. La suerte, la felicidad del sabio y del artista cuando *encuentran* no puede ser concebida sino como un caso particular de la felicidad del hombre; no se distingue de él en su esencia. El hombre será dueño de sí el día en que, como el pintor, acepte reproducir sin cambiar nada lo que una pantalla apropiada pueda comunicarle anticipadamente de sus actos. Esa pantalla existe. Toda vida comporta estos conjuntos homogéneos de hechos de aspecto agrietado, nuboso, que cada uno debe limitarse a contemplar fijamente para leer su propio destino. Que penetre en el torbellino, que remonte las huellas de los acontecimientos que entre todos le han parecido huidizos y oscuros, de los que le han desgarrado. Allí –si su interrogación vale la pena–, puestos en fuga todos los principios lógicos, le saldrán a su encuentro los poderes del *azar objetivo* que se burlan de la verosimilitud. Sobre esta pantalla todo lo que el hombre quiera saber está escrito en letras fosforescentes, en letras de *deseo*¹⁵³.

Por supuesto, el azar objetivo guarda, también, estrecha relación con el amor, con el encuentro de los amantes, así lo explican Durozoi y Lecherbonnier:

El amor loco es el lugar donde en nuestra noche surgen los destellos más hermosos del destino, donde las llamaradas, los signos, las intuiciones y las coincidencias suprimen cualquier distinción entre las antinomias que Breton pretende resolver en un punto llameante y único¹⁵⁴.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*, p. 141.

¹⁵³ André Breton, *El amor loco*, pp. 98-99.

¹⁵⁴ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 145.

Por su parte, Georges Sebbag destaca la importancia que la ciudad tiene para los surrealistas como el lugar propicio para que se produzcan acontecimientos o señales del azar objetivo. Recorrer una ciudad para los surrealistas “es menos una actividad social que una experiencia enigmática e iniciática”¹⁵⁵ y señala que “la fantasía imaginativa del poeta siempre se apoya en diversos objetos e inscripciones, en múltiples signos y pedidos que se le ofrecen en los escaparates del negocio de papeles pintados o el del almacenero, en las vidrieras del ortopedista, del naturalista, del peinador-perfumero, de los sastres o, también, en la entrada de un hotel por horas”¹⁵⁶. La calle es uno de los espacios predilectos de los surrealistas en el que, como producto de la intervención del azar, tienen lugar los encuentros entre los amantes. Los diversos lugares se metamorfosean por el efecto que provoca la proyección del deseo en ellos. En este sentido, Sebbag habla de “circulación intensa de afectos”, de “desplazamiento generalizado de las actividades y de los roles”¹⁵⁷. Sebbag alude a *Nadja* como “el relato por excelencia del azar objetivo” que considera “atiborrado de “acercamientos repentinos” o de “coincidencias petrificantes””¹⁵⁸.

No hay que creer que los surrealistas estén buscando la llegada del azar objetivo con los brazos cruzados y la boca abierta. Del mismo modo que sin la ciudad la caminata es imposible o triste, sin deseo los acontecimientos no se precipitan, las duraciones no se magnetizan¹⁵⁹.

Por supuesto, en esta aproximación al surrealismo no puede faltar hacer mención al destacado papel desempeñado por el objeto surrealista. Fue en 1913 cuando Marcel Duchamp creó su primer ready-made: *Rueda de bicicleta*. A partir de entonces, cualquier objeto, como una rueda de bicicleta o el portabotellas empleados por Duchamp, es susceptible de convertirse en obra de arte. La poesía también se encuentra en las cosas. Así pues, los objetos de la vida cotidiana adquieren un poder y un valor hasta entonces no imaginado, ajenos a la utilidad a la que son destinados en el día a día. Detrás del uso meramente funcional atribuido a cada objeto, los surrealistas transfiguran su apariencia sacando a la luz una significación nueva, enigmática, perturbadora. Los objetos hablan al sujeto, se comunican con este, conciliando así lo objetivo y lo subjetivo. Su valor y la fascinación que ejercen reside en el choque que provocan, en la capacidad de sorprender. Se les libera de la servidumbre utilitaria

¹⁵⁵ Georges Sebbag, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 61.

y son susceptibles de transfigurar su sentido, adquieren un vida nueva, inédita, cercanos a la magia.

André Breton en su *Introducción al discurso sobre la poca realidad*, escrito en 1923 pero publicado en 1924 en la revista *Commerce* y en 1934 recogido en el libro *Point de jour*, propone fabricar los objetos vistos en los sueños. A partir de entonces, el objeto se sitúa en el centro de la actividad y la investigación surrealista.

Es en diciembre de 1931, en el tercer número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, cuando se dan a conocer los resultados de las investigaciones y debates sobre el objeto realizados durante ese año y salen a la luz los primeros objetos surrealistas propiamente dichos, que son bautizados “objetos de funcionamiento simbólico”. Dalí señala su correspondencia “con fantasías y deseos eróticos claramente caracterizados” e indica su relación de dependencia exclusivamente con “la imaginación amorosa” de quien los crea. Estos objetos, en palabras de Dalí, “no dan la menor oportunidad a las preocupaciones formalistas”, “son extraplásticos”¹⁶⁰.

En 1935, en el texto *Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista*, Breton llama la atención sobre la “crisis fundamental del objeto” que se estaba produciendo como consecuencia de la aparición del surrealismo y se refiere al objeto como “la actual tentación del surrealismo”¹⁶¹. Así, Breton explica el sentido de la expresión “objeto surrealista”:

Quiero hacer constar que en la expresión “objeto surrealista”, tomo la palabra *objeto* en su más amplio sentido filosófico, despojándola temporalmente de la particularísima acepción que ha tenido entre nosotros durante los últimos tiempos, ya que, como sabéis, se ha formado la costumbre de considerar que “objeto surrealista” no es más que cierto tipo de minúscula construcción no escultórica cuya importancia, por otra parte, espero poder hacer comprender a continuación, pero que no por ello merece exclusivamente el nombre que se le ha dado, nombre que sigue ostentando a falta de designación más ajustada¹⁶².

Es en este texto donde Breton define por primera vez su propuesta personal, el poema-objeto, “que consiste en incorporar al poema objetos usuales o no, que consiste, dicho sea con mayor exactitud, en componer un poema en el que los elementos visuales hallen su lugar entre

¹⁶⁰ Salvador Dalí, “Objets surréalistes”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.º 3, diciembre de 1931, París, pp. 16-17. Palabras de Salvador Dalí citadas por André Breton en “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., p. 204.

¹⁶¹ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., p. 183.

¹⁶² *Ibidem*, p. 184.

las palabras, sin darles jamás un sentido”¹⁶³. Emmanuel Guigon, en su fundamental estudio sobre el objeto surrealista, explica así su funcionamiento:

El objeto no ilustra realmente el texto: no se trata de un invento de descripción de las cosas mediante la poesía, ni a la inversa. Las palabras y los objetos son otros tantos signos, invitaciones a descifrar un mensaje “global” que, no obstante, permanece en parte inaccesible e indescifrable¹⁶⁴.

Durante la década del treinta, se organizan en París tres importantes exposiciones que tienen al objeto como eje central. La primera en 1933, en la Galerie Pierre Colle. La segunda en 1936, celebrada en la Galerie Charles Ratton de París, en la que se exponen “objetos naturales” (muestras vegetales y minerales a fin de hacer visibles sus maravillas secretas), “objetos perturbados” (modificados por la acción de los fenómenos naturales, por erosión o cataclismo), “objetos encontrados”, “objetos matemáticos” (descubiertos por Ernst en 1936 y que Man Ray fotografía), “objetos salvajes” (procedentes de América y de Oceanía). En junio de ese año se publicó un número especial de *Cahiers d'Art* titulado *Pour l'objet*. Y una tercera exposición con el objeto como núcleo tiene lugar en enero de 1938 en la Galerie Beaux-Arts de París, para la que se creó una instalación en la que reinaba el delirio, la extravagancia, la provocación. Se trata de la segunda exposición internacional del surrealismo. Entre los surrealistas que desarrollaron una interesante obra plástica en torno al objeto están, por ejemplo, Man Ray, Giacometti, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Max Ernst, Styrsky y los surrealistas checos en general, Roland Penrose, y muchos otros.

Georges Sebbag nos ofrece las claves del objeto surrealista de manera esclarecedora:

La poesía no solo corre a través de las palabras, se deposita en las cosas. Por lo tanto, es posible mirarla, tocarla, admirarla, acariciarla. No se posee el objeto perturbador de materiales en general mezclados, él nos captura, nos engulle. El objeto surrealista, verdadero fetiche, formidable poder mágico, atrae nuestra sensibilidad, subyuga nuestra personalidad¹⁶⁵.

Sebbag explica el interés que los surrealistas profesan hacia el objeto y la amplísima gama de objetos surrealistas por su repulsa del “sistema de las bellas artes y sus categorías de belleza, de artes mayores y de buen gusto”:

¹⁶³ *Ibidem*, p. 189.

¹⁶⁴ Emmanuel Guigon, *El objeto surrealista*, IVAM Centre Julio González, 1997, p. 96.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 63-64.

La gama de los objetos surrealistas es infinita, como lo muestra el catálogo general de Dalí (objetos de funcionamiento simbólico, transustanciales, a proyectar, envueltos, máquinas, moldeados) y la clasificación de Breton (objetos matemáticos, naturales, salvajes, encontrados, irracionales, *ready made*, interpretados, incorporados, móviles), sin contar con los objetos perturbadores de Paul Nougé. Al repudiar el sistema de las bellas artes y sus categorías de belleza, de artes mayores y de buen gusto, al rechazar la mediocridad de la masa de los objetos usuales, el surrealismo quiere recrear el mundo en su propia materialidad, sin reparar en medios. Eleva a la dignidad de obra de arte a los objetos hechos por los salvajes o los locos, los *ready made*, los objetos manuales: “Cualquier desecho al alcance de nuestras manos debe ser considerado como un precipitado de nuestro deseo”. En medio de los puestos del mercado de pulgas la mirada surrealista, salvaje y sagaz, ingenua y aguerrida, puede sacar de la maraña un molde de panal de abejas, una cuchara campesina cuyo mango reposa sobre “un zapatito que se corporiza con ella”, “un descendiente muy evolucionado del hombre”, una maqueta demográfica, en sumo, uno “de esos objetos que no se encuentran en ningún otro lado, fuera de la moda, fragmentarios, inutilizables, casi incomprensibles, en fin, perversos”¹⁶⁶.

Sebbag señala que “el objeto surrealista modifica nuestras relaciones con la obra de arte y con los objetos técnicos”¹⁶⁷. Y afirma que “lo que hacen no es liquidar la práctica estética, sino agudizarla, revalorarla, diversificarla”¹⁶⁸.

Durozoi y Lecherbonnier, por su parte, dedican interesantes palabras a la conciliación que el objeto surrealista lleva en sí entre lo objetivo y lo subjetivo y al carácter simbólico del valor que en dicho proceso (ya sea mediante hallazgo o construcción) se confiere al objeto:

Tanto si se trata de un hallazgo o de una construcción, lo importante es que el objeto termine situándose a mitad de camino entre lo objetivo y lo subjetivo: si, por una parte, la afectividad queda incorporada a la realidad objetiva. Tal objeto hallado (animal disecado, piedra o máscara) adquiere unos alcances simbólicos, tal objeto fabricado (el objeto móvil y mudo de Giacometti por ejemplo: una bola rozando el arco de una media luna) exterioriza los símbolos (aquí eróticos) de su inventor. Lanzados a la circulación, esos portadores de sentidos se vuelven, para todo aquel que los mire, profundamente enigmáticos (...) ¹⁶⁹.

La voluntad de desrealización del mundo está detrás de muchos de los procedimientos explorados por los surrealistas, a ella contribuyen tanto el sueño, el humor negro como el tratamiento del objeto y el collage. La sorpresa y la desorientación que los surrealistas generan en los lectores o espectadores, el extrañamiento provocado, se encuentra, por ejemplo, en esos objetos sacados de su contexto y dotados de vida, liberados de la finalidad

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 64-65.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 206.

para la que fueron pensados y creados. Por supuesto, también la ruptura de las relaciones lógicas favorecen la pérdida de realidad.

Por otra parte, respecto a la cohesión grupal y el sentido de pertenencia a una colectividad y de participación en una aventura colectiva compartido por los surrealistas, hemos de señalar que son varias las nuevas prácticas que los surrealistas desarrollan como parte de esa identidad surrealista que crean y con la que se identifican. Muchas de dichas prácticas tienen carácter colectivo. Así pues, sacan a la luz panfletos, revistas, organizan exposiciones surrealistas, a partir de la segunda mitad de los años treinta de carácter internacional, crean la Oficina de Investigaciones Surrealistas, crean también el sello Éditions Surréalistes y abren la Galería Surrealista, realizan encuestas sobre diversos temas que publican en sus revistas, las más mencionadas las que giraron en torno al amor y a la sexualidad. Fundamentales resultan, también, los encuentros cotidianos en el café, rituales que favorecen el contacto constante entre los miembros del grupo, aunque abiertos a otros interlocutores o simpatizantes. Resalta Georges Sebbag en *El surrealismo* la relevancia del papel que desempeñan los asiduos encuentros en el café en el desarrollo y la cohesión del movimiento:

El surrealismo no habría existido sin un lugar de encuentro cotidiano. Barrio general y lugar en particular, el café permitía que Breton y sus amigos se encontraran sin aislarse del mundo. Estos contactos ininterrumpidos mantenían un espíritu de cuerpo y una movilización permanente. Entre las dos guerras, los surrealistas se veían en el café toda la semana, a mediodía y al fin de la tarde (...) La larga duración surrealista, entre 1918 y 1968, no podría comprenderse sin el ritual del café que, si bien alejó a las naturalezas salvajes y desagradó a los individualistas inveterados, también bautizó caracteres, forjó convicciones, constituyó una memoria viva, inició y formó a los recién llegados. Por eso el calificativo surrealista se aplica preferentemente a los practicantes del surrealismo cotidiano que, al compartir sin quererlo maravillas, indignaciones, un vocabulario, un saber, energías, simpatías, viven la aventura singular de una colectividad poética (...) Por consiguiente, la asiduidad al café se explica tanto por la necesidad de forjar un espíritu de grupo cuanto por la irresistible atracción que André Breton, el dueño de la casa, ejercía sobre todos¹⁷⁰.

En cuanto a las exposiciones colectivas que organizan y llevan a cabo, es necesario aclarar que no se trata, simplemente, de la yuxtaposición de una serie de obras con el único fin de ofrecer una muestra meramente estética, sino que, muy por el contrario, dichas exposiciones se organizan en torno a un tema relacionado con la realidad contemporánea, y

¹⁷⁰ Georges Sebbag, *op. cit.*, pp. 32-34.

suponen una toma de posicionamiento colectivo. En este sentido, afirman Durozoi y Lecherbonnier lo siguiente:

La exposición, sin dejar de manifestar el carácter colectivo de la gestión surrealista y refiriéndose a temas constantemente presentes en esa gestión, también aspira a una vigencia: da a conocer las reacciones del grupo con respecto a los acontecimientos privilegiados por la actualidad¹⁷¹.

Sobre las exposiciones internacionales celebradas, afirma Sebbag:

Las exposiciones internacionales del surrealismo no se limitaron a colgar cuadros. Además, prefiguraron las exposiciones contemporáneas sobre un tema, con una arquitectura precisa y con puestas en escena. En primer término, no eran para nada gratuitas (...) Además, la Exposición Internacional con frecuencia conjugaba eficazmente la unidad de inspiración surrealista y la diversidad individual y cultural de los expositores. Finalmente, no era complaciente con el público. Elegía desorientarlo antes que seducirlo o guiarlo¹⁷².

Mencionamos ya con anterioridad la exposición surrealista celebrada en Santa Cruz de Tenerife en mayo de 1935, durante la estancia de Breton y Péret en la isla. Un año más tarde, del 11 de junio al 4 de julio, tiene lugar otra exposición colectiva del surrealismo, la primera de carácter internacional, en Londres. Y en 1938, se celebra en París la segunda exposición internacional del surrealismo en la Galerie des Beaux-arts, publicándose como acompañamiento el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* preparado por Breton y Éluard. Ese mismo año se celebró una tercera en Amsterdam. En 1940, César Moro y Wolfgang Paalen organizan la cuarta exposición internacional del surrealismo, esta vez en México. Dos años después tiene lugar la de Nueva York, organizada por Breton y Duchamp durante su exilio. Ya en 1947, de vuelta a Francia, organizan la exposición “Le surréalisme en 1947” en la Galerie Maeght. Ese mismo año se celebra una nueva exposición internacional del surrealismo en Praga. En 1948 tiene lugar la octava exposición internacional en la capital chilena. En diciembre de 1959 inauguran en París una nueva exposición internacional del surrealismo, “Eros”, en la galería Daniel Cordier. Dos años después se celebra otra exposición internacional en Milán. En 1965 tiene lugar la XI Exposición Internacional del Surrealismo, “L’Écart absolu” (El alejamiento absoluto) en la Galería l’Oeil. La XII se celebró en São Paulo en 1967. Pero además de las exposiciones internacionales, los surrealistas organizaron muchas otras en torno a diversos pretextos, como la exposición de cadáveres exquisitos en la

¹⁷¹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 207.

¹⁷² Georges Sebbag, *op. cit.*, p. 36.

Galería Surrealista en octubre de 1927, la exposición surrealista de objetos en la Galería Charles Ratton en 1936, y un largo etcétera.

En cuanto a las revistas surrealistas, como hemos podido comprobar, han sido numerosas las que han visto la luz a lo largo de la trayectoria vital del movimiento. En general, no se prolongaron demasiado en el tiempo, tuvieron una vida relativamente corta. Sebbag señala que ningún título de las publicaciones animadas por el grupo parisino se usó por más de cinco años, a excepción de *Minotaure*. Por supuesto, aclara Sebbag, que “el cambio de etiqueta no tenía ninguna razón comercial. Traducía perturbaciones internas o mutaciones en la sociedad”¹⁷³. En ellas participan tanto poetas como artistas plásticos y se caracterizan fundamentalmente por su andar acorde a los tiempos, por seguir el ritmo de los acontecimientos de la realidad histórica y por reflejar el proceso de evolución del movimiento y del grupo asentado en París. Sobre la revista surrealista dice Georges Sebbag:

La revista surrealista no estaba programada. Extraía su necesidad de las circunstancias históricas y del devenir del grupo. Si bien su aparición no era sistemática, se preocupaba por ser metódica. En primer término, el grupo se dedicaba a fondo a confeccionar la revista: André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret y los demás ponían una buena parte de su energía en los trabajos materiales, la búsqueda de fondos, la foliación, las idas y venidas a lo del armador y el impresor, la visita a las librerías, la redacción de comunicados de prensa, la correspondencia con los amigos franceses o extranjeros. No delegaban en terceros las tareas subalternas de una creación colectiva. En segundo término, la materia prima de la revista surgía ampliamente de la vida del grupo. Los surrealistas se encontraban cotidianamente en los cafés de la calle Fontaine o de la calle Château. Cuando viajaban, se escribían desde la isla de Sein o desde el Hotel del Levante, en Castilla. Aquí o allá, experimentaban, se consultaban, ajustaban sus puntos de vista (...) Finalmente, la revista no se conformó con reunir capítulos de obras que iban a publicarse luego, como se hacía en todas partes, sino que la intención de cada entrega consistía en probar que era posible una comunión entre los poetas y los pintores, la sociabilidad y la propiedad privada, la ciudad soñada y las fachadas sórdidas, el amor y la muerte¹⁷⁴.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pp. 23-24.

II. EL SURREALISMO EN CHILE

1. Contexto histórico del Chile de los años 30

Durante los años 20 y 30 en Chile tienen lugar profundas transformaciones a muchos niveles, en el ámbito económico, político, social y cultural. Resulta fundamental analizar el contexto histórico chileno en el momento en que los mandragóricos alzan su voz grupal, ya que en cierta manera son reflejo de su tiempo, de la sensibilidad particular que eclosiona y que determina a gran parte de los jóvenes de su época y a la mayoría de las manifestaciones artísticas que se desarrollan en esos entonces.

Luis G. de Mussy, historiador chileno, señala la usual falta de consideración del contexto que enmarcó la actividad de Mandrágora en los estudios existentes sobre este grupo de poetas chilenos, como si este no fuese determinante a la hora de entender la propuesta de los mandragóricos y la peculiaridad de su voz respecto al discurso oficial imperante en el Santiago de aquellos años:

En definitiva, creemos que a los trabajos realizados sobre el tema –surrealismo en Chile, especialmente para el caso del Grupo Mandrágora– les escasea el estudio de las características particulares del tiempo específico en que se desarrolló este vanguardismo nacional. No hay suficiente relato histórico en los análisis. Es como si el contexto que enmarcó el accionar y obra de estos “enfants terribles” no fuera determinante a la hora de intentar entender lo que fue realmente la propuesta y la existencia de esta cofradía (...) Lo que queremos decir, es que las menciones del contexto mundial, y especialmente del chileno, que se hacen en los estudios de carácter literario sobre esta agrupación surrealista son escasas. 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 época¹⁷⁵.

La ruptura con los valores heredados del siglo XIX en América Latina fue posterior a la acontecida en Europa y Estados Unidos, pero no por ello de menor relevancia.

Es necesario, pues, nombrar una serie de acontecimientos a nivel internacional que marcaron las primeras décadas del siglo XX y que influyeron en la nueva sensibilidad que se iba gestando tanto en Europa como en América Latina. La Primera Guerra Mundial a finales de la década del 10, la revolución bolchevique, la gran crisis de la economía en 1929 que trastorna la realidad mundial, cayendo radicalmente la producción y aumentando la pobreza, el desempleo y la insalubridad. Chile no se encuentra al margen de la crisis, viéndose alterada

¹⁷⁵ Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2001, p. 25.

drásticamente la economía del país. Los años 30 son los del avance del nazismo y del fascismo en Europa, y del comunismo estalinista en la Unión Soviética. En España cae la II República tras el levantamiento militar y el desencadenamiento de la guerra civil en 1936. Le suceden años de hambre, represión, control social, miedo, fusilamientos... casi cuarenta años de dictadura franquista. En Chile no se mostraron indiferentes ante la amenaza fascista ni ante los hechos que acontecían en España y los jóvenes artistas se posicionaban, tomaban partido y demostraban su interés por la realidad histórica. Es a finales de la década del 30, exactamente en 1939, cuando se viene encima el estallido de la Segunda Guerra Mundial, que se prolonga hasta 1945.

Ya desde los años 20 en Chile se vislumbraban los cambios profundos que se terminarían de materializar a lo largo de la década siguiente. Las grandes urbes se desarrollan y se suceden las migraciones de la periferia a los núcleos urbanos, y en especial a la capital. La clase media despertaba del letargo y tomaba conciencia de la situación de explotación y precariedad laboral que soportaba. El proletariado se organizaba impulsado por el aumento de la problemática social; son los inicios del sindicalismo.

En 1931 cae el gobierno del presidente Carlos Ibáñez del Campo, desatándose un período de inestabilidad política. Este militar y político chileno había ejercido la presidencia del Gobierno de Chile desde 1925, una presidencia marcada por el autoritarismo. Se suceden entonces las repúblicas socialistas hasta que Arturo Alessandri Palma, que había sido Presidente de la República de Chile entre 1920 y 1925, logra por segunda vez el poder, con el apoyo del Partido Liberal y Radical, en las elecciones presidenciales de octubre de 1932, para dejarlo en 1938. Económicamente hablando, el país se encontraba muy afectado por la crisis bursátil. La producción del salitre cayó en un 95%, siendo este el soporte fundamental de la economía nacional hasta entonces.

A pesar de la situación económica y política que atravesaba el país, la efervescencia cultural era destacada. La modernidad se hacía con la capital y la transformaba. La invadían automóviles y grandes edificios, propios del fervor arquitectónico y urbanístico que caracterizó el momento.

El espíritu rupturista generalizado marcó a los intelectuales de esos años 20 y 30, consolidándose en Chile hacia 1938. Se rechazaba lo decimonónico, reaccionando contra el positivismo racionalista, oponiéndose, negándolo y superándolo. De ahí que Luis G. de Mussy vea la aparición de Mandrágora como “un punto concreto en una serie de manifestaciones intelectuales en el particular Chile de la época. Si se quiere, un hito puntual

dentro de los cambios que condicionaron –durante algún tiempo– la formación de un contexto socio cultural dominante”¹⁷⁶.

El espíritu crítico que venía desarrollándose desde décadas anteriores es ahora evidente y verdaderamente revolucionario. Destaca el papel de la juventud, rebelde y exaltada que se enfrenta contra un *status quo* heredado, subvirtiendo los moldes impuestos.

1.1. El ambiente en el Santiago del año 38

En 1938 se celebran en Chile nuevas elecciones presidenciales. Carlos Ibáñez del Campo, exiliado durante el período presidencial de Alessandri, regresa en 1937 y se presenta a las elecciones como candidato de la Alianza Popular Libertadora, integrada por diversas agrupaciones, entre las que se encuentra el Movimiento Nacional-Socialista de Chile (MNSCH). El 5 de octubre de ese año un grupo de jóvenes pertenecientes al MNSCH tratan de provocar un golpe de estado contra Alessandri con la pretensión de poner en el poder a Ibáñez del Campo. La intentona fracasa y deriva en una masacre, conocida como la masacre del Seguro Obrero. Los cuerpos policiales masacraron a los jóvenes nazis chilenos. Este acontecimiento favoreció el triunfo del Frente Popular y de su candidato, Pedro Aguirre Cerda. Ibáñez del Campo renunció a su candidatura y la Alianza Popular Libertadora apoyó la de Aguirre Cerda.

El 25 de octubre de 1938 gana las elecciones el Frente Popular, integrado por los partidos radical, comunista, socialista, democrático y radical socialista y por organizaciones sociales como la Confederación de Trabajadores de Chile, el Frente Único Araucano y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, con Pedro Aguirre Cerda a la cabeza. La izquierda pasó a dirigir el aparato estatal. Es en este contexto político en el que se encuadró la actividad del grupo Mandrágora, el gobierno del Frente Popular y su nueva alternativa política, social y cultural para el país. Con el triunfo de este frente de izquierda llegaban las esperanzas, los sueños y las libertades a Chile.

A finales de los años 30 Chile comenzaba a recuperarse de la gran crisis económica, recobrando el índice de producción y los niveles de desarrollo existentes con anterioridad a la crisis. Como ya mencionamos, la capital se iba modernizando aceleradamente, acortándose las distancias con Europa. El gobierno de Aguirre Cerda puso especial interés en el fomento de la educación, en la erradicación de la pobreza y en la potenciación de la industrialización

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 34.

del país. Se construyen grandes edificios públicos y comerciales. Santiago se encontraba en plena efervescencia y se convirtió en destino atractivo para poetas, escritores y artistas en general. Expresa el historiador chileno Luis G. de Mussy en este sentido:

Santiago dejó –casi definitivamente– su carga de ser una ciudad decimonónica, y se transformó en un polo de atracción de intelectuales y artistas ávidos de bohemia (...) Santiago tiene luces propias. Nuestra ciudad deja de ser una pequeña urbe y se transforma en un polo de atracción para escritores, artistas, historiadores, políticos, pintores que buscan –en este nuevo y particular emplazamiento urbano– poder realizar sueños y esperanzas. Santiago efervescente¹⁷⁷.

La realidad urbana se modificaba no solo en función de los cambios urbanísticos sino también debido al importante fenómeno migratorio que se desata durante la década del 30. El hambre, el desempleo, el anhelo de oportunidades motivaron la emigración de la población de forma notoria a la capital, aumentando notablemente su densidad demográfica. Muchos de los intelectuales de provincias se desplazaron desde sus lugares de origen hasta Santiago en busca del ambiente urbano moderno de los cafés, las tertulias y demás actividades culturales. Este es el caso de nuestros poetas surrealistas que procedían de distintos rincones de la alargada geografía chilena: Braulio Arenas de La Serena, Enrique Gómez-Correa de Talca y Teófilo Cid de Temuco. Tan solo Jorge Cáceres había nacido en la capital.

Es esa “la época del “Café Iris”, “Fuente Iris” o simplemente el “Iris”, abierto en la esquina de Alameda con Estado”, cuenta De Mussy en su mencionada obra sobre el grupo Mandrágora. Cita, a continuación, unas palabras de Oreste Plath que describen el ambiente de la época y los encuentros y tertulias en dicho café:

Como recuerda Oreste Plath, “... tenía una clientela de intelectuales, artistas y periodistas, ya que en Estado 15 funcionaba la Alianza de Intelectuales de Chile. Y por Alameda frente al “Iris” estaba el diario *La Opinión*, órgano del Frente Popular que dirigía Luis Mery y le acompañaban Juan Bautista Rosetti, Oscar Weiss. Por los días de la revolución española el diario *La Opinión* colocaba pizarras como todos los diarios, dando a conocer los últimos cables y la gente se agrupaba hasta avanzadas horas de la noche y los comentarios se hacían en el Café Iris hasta el amanecer¹⁷⁸”.

¹⁷⁷ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹⁷⁸ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 40. Cita de Oreste Plath perteneciente a *El Santiago que se fue, Apuntes de la Memoria*, p. 278.

1.2. Contexto literario del Chile de 1930: las vanguardias

Se consolidaba entonces el nuevo espíritu. En arte y, en concreto, en poesía lo válido pasaba a ser la ruptura con los moldes de expresión propios del siglo XIX, la búsqueda de nuevos caminos para el arte, para la expresión de la creatividad artística de las personas. Ese nuevo espíritu, esa reacción contra el racionalismo, contra el realismo, contra el afán de imitar la realidad, abre senderos ignotos para el arte, surgiendo la denominada vanguardia artística. Los movimientos de vanguardia nacen en Europa a comienzos del siglo XX y se extienden por América Latina especialmente durante la década del 20 y la del 30, concretándose tanto en literatura, como en pintura, música y demás manifestaciones artísticas, que son reflejo de la andadura del pensamiento humano.

No se ponen de acuerdo los críticos chilenos a la hora de fechar el inicio de la propagación de los movimientos de vanguardia por tierras latinoamericanas, existiendo discrepancias evidentes respecto a los límites temporales en los que se enmarcan. Así, por ejemplo, Jorge Schwartz considera que las vanguardias en Latinoamérica inician su camino en 1914 con el manifiesto “Non serviam” de Huidobro¹⁷⁹. Sin embargo, Nelson Osorio sitúa el desarrollo de las vanguardias en el continente entre 1919 (fin de la Primera Guerra Mundial) y la crisis económica mundial de 1929¹⁸⁰. En cualquier caso, podemos afirmar, pues, que las manifestaciones vanguardistas en Chile logran su especial desarrollo durante la segunda década del siglo XX.

No nos detendremos aquí a discutir sobre las fechas en las que situar el desarrollo del vanguardismo chileno, puesto que no es ese el objeto de este trabajo de investigación. Centraremos nuestro interés en la recepción del movimiento surrealista en Chile y en la actividad del grupo Mandrágora, y para ello hemos de insistir, antes que nada, en que no es lo mismo hablar de vanguardia que hablar de surrealismo, aunque comúnmente este haya sido y sea estudiado como una manifestación estética más de las vanguardias históricas, pasando por alto la distinción que los propios surrealistas hicieron y la distancia que marcaron respecto a las distintas corrientes estéticas englobadas dentro de las denominadas vanguardias. Como ya sabemos, los surrealistas han tratado siempre de diferenciar el movimiento surrealista, de hondo alcance filosófico en tanto que propuesta vital, que actitud ante la vida, de las restantes

¹⁷⁹ Véase Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, p. 29.

¹⁸⁰ Véase el prólogo de Nelson Osorio a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, pp. IX-XXXVIII.

corrientes de alcance meramente estético que se desarrollan durante estas décadas y que se encuadran dentro de las vanguardias artísticas.

El espíritu revolucionario de cambio se hace extensivo, se produce la quiebra de los valores hasta ahora vigentes, la crítica feroz de las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales. Se buscaba la transformación del mundo y, concretamente, en el terreno del arte se dejaban de lado los esquemas tradicionales, exaltando la libertad creadora. Surgen, así, diferentes propuestas que, dentro de su heterogeneidad, comparten una misma sensibilidad, un gusto por lo novedoso. En este sentido Hugo Verani expresa en su obra *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*:

El advenimiento de una generación ávida de cambios no se manifiesta únicamente en los grandes centros de actividad cultural. Por el contrario, los ecos vanguardistas se dejan sentir en casi todos los países latinoamericanos, en varios focos simultáneos y sin mayor coincidencia entre sí, pero acusando, como dicen los redactores de la revista “Proa” de Buenos Aires, la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos¹⁸¹.

Señala Verani, además, en esta misma obra el carácter no imitativo sino, por el contrario, peculiar, diferenciado, de la vanguardia latinoamericana respecto a la europea:

La confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados –no un simple reflejo de corrientes ajenas y transplantadas– y debe estudiarse dentro de un proceso literario latinoamericano, estableciéndose, como dice Nelson Osorio, “las particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución”¹⁸².

Por supuesto, fue fundamental el diálogo establecido entre Europa y Latinoamérica en esos tiempos de modernidad, facilitado por grandes inventos como la radio, el cine, la comunicación por cable, el teléfono, la prensa y demás, acercando los dos continentes, potenciando el acceso a las publicaciones nacidas al otro lado del océano. Y fueron, sin duda, fundamentales también los viajes de artistas de un continente a otro. Ese fue el caso de muchos latinoamericanos que pisaron territorio europeo, trabando lazos directos con muchos de los artífices del vanguardismo, compartiendo ideas y cuestionamientos. En este sentido, destaca la estancia del chileno Vicente Huidobro en París y su contacto con figuras relevantes del panorama internacional vanguardista y surrealista. También Pablo Neruda y César Vallejo

¹⁸¹ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 11.

¹⁸² *Ibidem*.

se codearon en la capital francesa con Juan Gris, Tristan Tzara, Pierre Reverdy y Ribemont Dessaignes. Allí estuvo, también, el peruano César Moro. Hemos de destacar, además, la labor del argentino Aldo Pellegrini como poeta, animador, investigador y crítico del surrealismo. Pellegrini mantuvo contacto con los artistas vinculados al surrealismo de todo el continente. Así pues, se materializó un puente por el que circulaban las ideas más frescas e innovadoras originadas en Europa que una vez asentadas en tierras latinoamericanas cobraron su cuerpo propio y desarrollaron sus peculiaridades, sus líneas de fuga. Sobre los viajes de los intelectuales y artistas chilenos a Europa dice Bernardo Subercaseaux en su obra *Genealogía de la vanguardia en Chile. La década del centenario*:

Hacia 1910 se incorpora, también, como ritual de formación, el viaje del joven chileno a Europa, viaje que aunque no tenía carácter institucional, se hacía con el claro propósito de incrementar la educación artística y entrar en contacto con las nuevas tendencias. Viajaban quienes tenían situación económica de respaldo familiar para hacerlo (Huidobro en 1916, Emar y Joaquín Edwards Bello en 1919) pero también jóvenes de sectores medios que carecían de ese respaldo (como los hermanos Ortiz de Zárate, Camilo Mori, José Perotti, Luis Vargas Llosa y Henriette Petit, entre otros, todos pintores o como el escritor Alberto Rojas Jiménez y el músico Acario Cotapos –este último a Nueva York)¹⁸³.

Dice al respecto Luis G. de Mussy en su obra ya citada sobre Mandrágora, empleando el concepto bretoniano de “vasos comunicantes”:

No por nada se ha hablado de vasos comunicantes entre los fenómenos europeos y los latinoamericanos. El viejo y el nuevo mundo estaban unidos de manera casi definitiva, entre otras cosas, por la intersección de sus particulares vanguardias, como por lo que ocurría en sus grandes centros urbanos¹⁸⁴.

Habla, así, Klaus Müller-Bergh sobre la originalidad del vanguardismo chileno y latinoamericano en general:

La vanguardia en Chile tiene voces sumamente originales, dos poetas consagrados con el premio Nobel, y que forman un concierto armónico propio a pesar de la multitud de tendencias fragmentarias de la época y de las personalidades que la componen. Estos ismos americanos y europeos además de ser expresiones del espíritu de una época determinada, se difunden en ella, cobrando un nuevo valor porque se transforman, modifican y

¹⁸³ Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Editorial LOM, Santiago de Chile, 1998, p. 75.

¹⁸⁴ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 49.

enriquecen, alcanzando una originalidad poderosa al ser sacados de la sede de producción y al ser transplantados al suelo del Nuevo Mundo¹⁸⁵.

Es importante resaltar, sin duda, la importancia de la figura de Vicente Huidobro en Chile en lo que respecta a la apertura de nuevos caminos para el arte, y en concreto para la literatura, desde la publicación en 1914 del manifiesto “Non Serviam”, proclama que, según Luis G. de Mussy, “revolucionó el medio ambiente intelectual de la época, especialmente en lo que se refiere a la literatura”¹⁸⁶. En este texto a modo de manifiesto, Huidobro reivindica la emancipación del poeta respecto a la Naturaleza, respecto a la “madre Natura” vista como una “viejecita encantadora”, como una “vieja chocha y regalona”; un poeta que ya no quiere seguir siendo esclavo y que pretende dejar atrás la mera imitación de la realidad para comenzar a crear sus propias realidades. Durante su estancia en Francia, Huidobro se relacionó con los grandes innovadores de la poesía moderna. En 1916 llega a París y se incorpora al grupo dirigido por Apollinaire y a la revista *Nord-Sud* en la que escribían Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul Dermée y Max Jacob. Colabora en pie de igualdad con todos ellos. Posteriormente, Huidobro viajó a España y llevó consigo los postulados franceses, el nuevo estilo que luego hizo verbo americano. En 1918 llegó a Madrid, donde su creacionismo, cuya paternidad comparte con Reverdy, perturbó y entusiasmó; fue, al mismo tiempo, envidiado y celebrado. Veía la poesía como creación que aún estaba por nacer. Regresó a Chile en 1925 para volver a viajar a Europa en 1926. Retornó definitivamente a su país natal en 1933, portando consigo manifiestos, revistas, libros y profundos conocimientos sobre las diversas tendencias del arte moderno.

Fue él quien llevó a tierras chilenas las nuevas corrientes artísticas que surgían en Europa, las primicias, nuevos nombres y nuevas obras. Busca la novedad, la originalidad, rechazando la rutina, el cliché y lo retórico y “torciéndole el cuello” al cisne de Rubén Darío¹⁸⁷. Así pues, Huidobro desempeñó ese destacado papel en Chile, preparando el terreno para la posterior eclosión de la actividad del grupo Mandrágora, con cuyos miembros mantuvo, especialmente en sus comienzos, una estrecha relación personal. Pero, en este sentido, es preciso aclarar que a veces suele reducirse tan solo a su figura la trasmisión de las simientes creativas de la vanguardia del Viejo al Nuevo Mundo, y es por eso que consideramos justo y necesario resaltar el papel también fundamental del argentino Aldo

¹⁸⁵ Klaus Müller-Bergh, “De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile”, en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 31, 1988, p. 59.

¹⁸⁶ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁷ Referencia al conocido poema de Enrique González Díez, perteneciente a su obra *Los senderos ocultos* (1911), en el que propone la superación del modernismo del nicaragüense Rubén Darío.

Pellegrini (fundador en 1926 del primer grupo surrealista de habla española y que, además, publicó en 1928 la primera revista surrealista en Latinoamérica: *Que*) y del peruano César Moro. Con frecuencia se habla de Huidobro como si fuera el único que ejerció una labor esencial en la renovación del panorama literario chileno e hispanoamericano, afirmación que consideramos poco acertada.

Prestamos atención, entonces, a la valoración que Luis de Mussy hace sobre la figura de Huidobro, a quien considera “antecedente directo del grupo surrealista chileno Mandrágora” y a quien, como tal, dedica un apartado en su estudio sobre el grupo Mandrágora:

(...) una de las figuras claves en las letras modernas, y que a la vez, inspiró, propició, ayudó y gestó gran cantidad de las sucesivas expresiones vanguardistas en lo que fue la escena artística e intelectual de la primera mitad del siglo XX en Europa como en Latino América. El poeta-mago: Vicente García Huidobro Fernández¹⁸⁸.

Asimismo, Gonzalo Rojas¹⁸⁹, poeta chileno cercano en un primer momento a Mandrágora, destaca la labor de iniciador de Huidobro para los jóvenes de su generación:

Pocos como él supieron del riesgo y el desamparo y –visto desde aquí, desde este cierre de siglo– ninguno como él fue cumbre más airosa y sembró más libertad en nuestra cabeza de muchachos.

Sin Huidobro no hubiera habido acaso ninguno de nosotros; ni un Anguita, ni un Linh, por nombrar a los invisibles de repente¹⁹⁰.

El proceso de cambio, de apertura de nuevos cauces innovadores, es lento y gradual. El influjo venido de fuera va calando poco a poco. En un principio son minoritarios los poetas que superan la tradición y se adentran en la búsqueda de la renovación poética. Comienzan a aparecer en el panorama cultural chileno diversas publicaciones colectivas periódicas que acogen en su seno los resultados de dicha búsqueda y reflejan la actividad vanguardista. Destacamos aquí algunas de las principales, como *Claridad*, *Periódico Semanal de Sociología, Arte y Actualidades*, órgano de expresión de la Federación de Estudiantes de Chile (que nace en 1920); *Antena. Hoja Vanguardista* (Valparaíso, 1922); *Elipse Ideario de Nuevas Literaturas* (Valparaíso, abril de 1922), abierta a todas las tendencias modernas; *Nguillatún. Periódico de Literatura y Arte Moderno* (1924), que incorpora a los anhelos de

¹⁸⁸ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁹ Poeta chileno que fue galardonado en 1992 con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el Premio Nacional de Literatura de Chile y en 2003 con el Premio Cervantes.

¹⁹⁰ Gonzalo Rojas, “Huidobro de repente”, *Atenea*, n.º 467, Universidad de Concepción, primer semestre de 1993, p. 66.

renovación la afirmación de la identidad racial y cultural, “la búsqueda de raíces y que ya apunta hacia los propósitos esenciales de identificación cultural y de establecer una tradición de arte nativista-nacionalista moderna”¹⁹¹ en palabras de Klaus Müller-Bergh; *Dinamo* (dirigida por Pablo de Rokha). Por otra parte, están las revistas dirigidas por poetas latinoamericanos que ven la luz en el continente europeo, como *Favorables / París / Poema*, dirigida por Vallejo y Larrea en París o *Caballo Verde para la Poesía*, dirigida por Pablo Neruda y editada en Madrid, cuyo primer número sale en octubre de 1935, en la que colaboran muchos nombres destacados del panorama vanguardista europeo y americano y en la que confluyen diversas tendencias.

Algunos movimientos y ciertos manifiestos merecen ser mencionados aquí por ser el reflejo de la nueva sensibilidad, de los nuevos derroteros que toma la creación poética en Chile. En primer lugar, es preciso hablar de Agú y señalar la publicación en noviembre de 1920 de su primer manifiesto, firmado por Juan Martín y Zain Guimel, seudónimos de Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez, que aparece en el sexto número de *Claridad*. El nombre elegido, Agú, sin duda indica cierta conexión con el dadaísmo. Se trata de un sonido sin sentido, de la onomatopeya con la que en Chile se designan los sonidos que realizan los bebés. En este “Primer manifiesto Agú” reivindican “la Emoción Desnuda”, “lo elemental”. Agú es “el primer grito de la carne”, “es la Verdad. Lo Espontáneo. Agú no necesita aprendizaje. Ni lecturas. Ni erudición”¹⁹².

En agosto del año siguiente se publica, también en *Claridad*, otro manifiesto de interés, de contenido más revolucionario y comprometido políticamente, titulado “Primer manifiesto del grupo universitario Spartacus a los Artistas y Estudiantes de Bellas Artes”.

En 1922 se publica, en el único número que vio la luz de la revista *Antena. Hoja Vanguardista*, un nuevo manifiesto titulado *Rosa náutica*, firmado por un destacado número de poetas entre los que de nuevo están Alberto Rojas Giménez y Martín Bunster y al que se adhieren Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Norah Borges y Manuel Maples Arce. Se suman a la vanguardia, al arte nuevo, reindican como principio “la celeridad evolucionar de la Rosa de los Vientos”. Se desvinculan del “ZOO del Arte oficial; caldo de gelatina para todos los bacilos del pseudo arte”¹⁹³. Reivindican su conexión con Apollinaire, Marinetti y Huidobro.

¹⁹¹ Klaus Müller-Bergh, art. cit., p. 42.

¹⁹² El “Primer manifiesto Agú” aparece recogido por Nelson Osorio en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, pp. 81-82.

¹⁹³ “Rosa náutica” aparece recogido por Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, pp. 95-97.

Hacia 1927 surge en Santiago de Chile un grupo de poetas denominado Runrunistas, fundado por Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara Valle, Benjamín Morgado, Alfredo Pérez Santana y Alfonso Reyes Messa. El nombre escogido tiene como origen el término “runrún”, voz onomatopéyica que designa cierto “juguete que se hace girar y produce un zumbido”, usado en Argentina, Chile y Perú, según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española. Estos poetas se identifican con ese zumbido monótono y molesto del runrún, tal como su poesía que pretende llamar la atención incomodando.

Los runrunistas se posicionan políticamente en la izquierda y rechazan el orden burgués. Se mantienen al margen del panorama literario o artístico santiaguino. El humor es fundamental en sus textos, así como la intención lúdica. Hacen su particular aportación al “arte nuevo” que comenzaba a desplegarse y multiplicarse. Transgreden a su manera los modelos poéticos y literarios tradicionales, son un reflejo más de la nueva sensibilidad, de las nuevas formas de entender el hecho artístico. El runrunismo fue un movimiento fugaz. Las reacciones a su propuesta fueron, en muchos casos, de rechazo, de incompreensión y de desprecio.

En abril de 1928 publican en Santiago de Chile el “Cartel runrúnico”, firmado por Alfredo Santana, Clemente Andrade, Raúl Lara y Benjamín Morgado. Surge como cartel para ser pegado en las paredes. Uno de los textos que en él figura, titulado “Isagoge” y publicado a modo de manifiesto, define el runrunismo como “éxtasis en movimiento” en oposición a “movimiento estático”¹⁹⁴. En este texto, que destaca entre otras cosas por la ausencia total de signos de puntuación, afirman su “repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica”. El runrunismo “rompe las amarras de atraque y asalta sensibilidades ignoradas para colgarse a las válvulas de la literatura no creada”. El carácter lúdico, burlón, el sentido del humor resaltan como rasgos esenciales, como en este fragmento de “Isagoge”:

como movimiento el runrunismo consta de seis columnas concéntrico
dinámico voltaicas que gravitan en asociaciones múltiples
toma sus elementos de los movimientos centrífugos inversamente paralelos a los quitasoles
el runrunismo es la síntesis completa de las colleras sub-conscientes
runrunismo-profilaxis estética energética que sirva de catártico al presente en detrito horroroso y
NAUSEABUNDO

¹⁹⁴ El “Cartel runrúnico” aparece recogido por Nelson Osorio en su citada obra, pp. 326-327.

La incongruencia campa a sus anchas. El desconcierto es total y la voluntad de provocarlo es evidente, más aún cuando al final del texto se nos dice: “EL RUNRUNISMO NO ES ALIMENTO / EL RUNRUNISMO NO ES LO QUE UD. CREE”.

Nelson Osorio destaca de los planteamientos runrunistas, fundamentalmente, su carácter de burla. Para él, “más que una propuesta trascendente, la acción de los runrunistas buscaba burlarse y desafiar humorísticamente la empaquetada seriedad y gravedad que domina en esos años las letras chilenas”¹⁹⁵.

Sergio Vergara, en su ensayo “El runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928”, analiza así las claves de dicho manifiesto, claves, por tanto, del proyecto runrunista:

La nueva intención en poesía se propone como “eclosión cáustica y ebullidora” contra el estatismo y contra la “retaguardia épica” y la “vanguardia pacifista”. Los integrantes del grupo manifiestan su “repugnancia extrema por la razón y la lógica paradigmática y escolástica”. Así, la estructura del discurso runrunista y su sentido describen su posición contestataria en diálogo con cierta poesía y cierta forma de literatura en boga que reproducía aún el tono y las divisas de las poesías románticas de corte sentimental¹⁹⁶.

Vergara señala el ataque llevado a cabo por parte de estos poetas contra la moral burguesa:

Los runrunistas atacan en su programa “los versos burgueses” de los poetas del sentimiento y escriben contra un supuesto grupo de “nerudistas”. Dentro de sus principios está el de no dar recitales poéticos, no frecuentar espacios de encuentro de los poetas de la época y no discutir de cuestiones estéticas¹⁹⁷.

Sergio Vergara Alarcón considera que este grupo de poetas constituye “en la escena literaria nacional un momento de vanguardismo «antes de la vanguardia»”¹⁹⁸. Para él el runrunismo “representa entonces el cuestionamiento clave respecto del lenguaje, su naturaleza poética y los procedimientos literarios en general”¹⁹⁹ y señala que a menudo ha sido visto como “un «grupo menor» en la historia de la literatura chilena”²⁰⁰. De su propuesta resalta la incorporación “del humor en su discurso, la sátira, el juego, todos ellos procedimientos que marcan el distanciamiento entre el autor y el sujeto de la enunciación presente en los

¹⁹⁵ Nelson Osorio, *op. cit.*, p. 327.

¹⁹⁶ Sergio Vergara Alarcón, “El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928”, en *Acta Literaria*, n.º 18, Concepción (Chile), 1993, p. 50.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pp. 48-49.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 49.

²⁰⁰ *Ibidem*.

textos”²⁰¹. Señala como efectos que produce su escritura “la sorpresa y consecuentemente una cierta búsqueda de un efecto de extrañamiento y violencia en el lector”²⁰².

Vergara establece una clara distinción entre la vanguardia que representan los runrunistas y otras formas de vanguardia representadas por Neruda, Huidobro, Díaz-Casanueva, Ángel Cruchaga, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, etc. A pesar de compartir ciertas ideas, objetivos y actitudes, hay notables diferencias en sus propuestas:

Allí donde la vanguardia se proponía como afán este aprehender “metafísico” de la realidad, el deseo de sustraerse de lo cotidiano y circunstancial para llegar a exponer a un sujeto total, sujeto como revelador de un “trasmundo”, el Runrunismo apela al juego, a la risa, y extrae sus materiales de la situación contextual inmediata. El juego siempre beligerante entre distanciamiento (Runrunismo) y una suerte de compromiso (vanguardia) producirá entonces coherentemente el desplazamiento del primer grupo por el segundo²⁰³.

En este sentido, Vergara relaciona el runrunismo con el dadaísmo:

(...), el proyecto runrunista realiza una forma de poesía que estará más cerca del Dadaísmo que del Surrealismo, por ejemplo. Por el contrario, la vanguardia literaria dialoga con el Surrealismo. Por lo menos la postulación de un sujeto “total” que presenta sus obras como productos “vivos” y no distanciados de su creador es un punto de asociación clara con este último²⁰⁴.

Sergio Vergara entabla, además, un claro vínculo entre el runrunismo y la antipoesía que Nicanor Parra dará a conocer en 1954 con la publicación de sus *Poemas y antipoemas*:

Así, el grupo runrunista aparecía como desacralizante y como forma literaria “insolente” y “descarada” que acogía un proyecto demoledor y vanguardista a ultranza. Mientras la vanguardia representada por Neruda llamaba al lector a situarse en esta nueva perspectiva, totalizante, trágica, primordial, el Runrunismo proclamaba la inadecuación en el arte, esto es, la no identificación entre sujeto de la escritura y obra; llamaba al distanciamiento vía las técnicas lúdicas y se apropiaba de lo circunstancial como materia literaria. La sanción de época privilegió la primera actitud sobre la runrunista, pero años después se asistirá a una forma literaria que bien puede afirmarse, sigue muy de cerca ese proyecto inicial y breve de los runrunistas: la antipoesía²⁰⁵.

Es, pues, a partir de la década del veinte cuando la literatura chilena se suma a los nuevos aires llegados de Europa, participando de la profunda renovación poética, desplegando sus inquietudes y sus deseos de cambio, de innovación.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 50.

²⁰² *Ibidem*, p. 51.

²⁰³ *Ibidem*, pp. 58-59.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 60.

Nos detenemos ahora a comentar cuál fue el panorama literario que encontraron los integrantes del grupo Mandrágora en el momento en que se decidieron a alzar su voz, vincularse al movimiento surrealista y proclamar la “Poesía Negra”.

1.3. Ambiente literario en el Chile de 1938: antecedentes de Mandrágora

El panorama literario chileno contaba en esos años con cuatro figuras que acaparaban las miradas y el reconocimiento de la crítica literaria nacional: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Los dos primeros poetas forman parte de la vanguardia literaria chilena, y ya en esos entonces contaban con bastantes obras reconocidas y habían protagonizado numerosas disputas en los diarios del país. Neruda y Pablo de Rokha se enfrentarán también con polémicas diatribas. Gabriela Mistral no formó parte de esa literatura vanguardista, estando su producción literaria aún ligada a los moldes tradicionales. Neruda, por su parte, se consolidaba por esos entonces para convertirse en el poeta oficial que acaparó todos los homenajes, premios y celebraciones. Los críticos y estudiosos de la literatura chilenos hablan a menudo de “guerrilla literaria” para definir el ambiente del Santiago de finales de los años 30 y la rivalidad existente entre los tres poetas vinculados a la vanguardia literaria²⁰⁶. Muy significativas, en ese sentido, son las palabras de Enrique Lafourcade en un artículo titulado “Tiempos de Box”:

Prodigaban los golpes bajos, las patadas, los cabezazos y las zancadillas. Hablo de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda²⁰⁷.

Esa “guerrilla” continúa décadas más tarde entre los seguidores de unos y otros. Dice al respecto Luis G. de Mussy en su obra *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*:

Sin embargo, la guerrilla no estaba acabada. Muy por el contrario, pasarían décadas y todavía existirían brasas. Huidobristas, Rokhistas, Nerudianos, Mandragóricos, lo que se quiera. Ahora bien, en relación al impacto de esta disputa literaria, su significación –si bien fue de dominio público– no creemos que haya sobrepasado los límites de las letras nacionales. Más que nada, nos parece que esta disputa escrita es otro ejemplo de la dinámica de la época²⁰⁸.

²⁰⁶ Para leer más sobre la “guerrilla literaria” véase el libro de Faride Zeran, *La guerrilla literaria. Huidobro, de Rokha, Neruda*, Ediciones BAT, Santiago de Chile, 1992.

²⁰⁷ Enrique Lafourcade, “Tiempos de Box”, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 1992.

²⁰⁸ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 39.

Se trata de un período en el que abundan las variadas expresiones literarias y artísticas que ponen de manifiesto la rebeldía del espíritu, la ruptura con lo establecido, abriéndose distintos caminos para la poesía y el arte en general. El espíritu de transformación, de subversión de los moldes anquilosados, de revolución y trasgresión de límites y fronteras estalla y se propaga, dando como resultado las más variopintas producciones creativas. Es en ese ambiente en el que surge el grupo Mandrágora, su actividad grupal y su “Poesía Negra”. Expresa al respecto Teófilo Cid lo siguiente:

El vínculo generacional debió ser demasiado fuerte, mucho más de lo que rigurosamente se acepta como vínculo de tal clase. Corría por la sangre de toda la generación que aparecía a la vida, un fermento de extraña protesta. Íbamos a ser los campeones. El elemento subversivo proporcionado por el surrealismo hacía el resto: nos enfocaba en una deliberada lucha contra la corriente²⁰⁹.

Respecto a la relación de Mandrágora con “los cuatro grandes” de la literatura chilena destacamos, sin duda, la establecida con el poeta creacionista Huidobro, que, como ya dijimos, exportó las nuevas ideas, llevó consigo los nuevos aires que circulaban por Europa, el espíritu de rechazo de lo decimonónico y el afán por innovar. Sus aportes fueron, sin duda, claves para la posterior eclosión creativa de Mandrágora. Huidobro y los mandragóricos mantuvieron un estrecho vínculo y una notable amistad, en el caso de Arenas imperecedera. Se reunían frecuentemente para hablar de poesía en casa de Huidobro.

Como ya sabemos, fue Huidobro quien llevó a Chile las nuevas ideas revolucionarias que surgían y se desarrollaban en Europa, y concretamente en París, durante los años 20 y 30. En la capital francesa Huidobro había mantenido estrecho contacto con poetas y artistas fundamentales como Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Guillaume Apollinaire, André Breton, Louis Aragon, Picasso, Marx Ernst, Francis Picabia, etc., participando en revistas como *Nord-Sud* (dirigida por Pierre Reverdy) y otras. Desde París Huidobro viaja numerosas veces a Madrid, acudiendo al Café Pombo y relacionándose con Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, etc. El papel de portador de las nuevas ideas, de las nuevas posibilidades para el arte y la literatura, que desempeña Huidobro en España es también fundamental. A su regreso a Chile en 1925 se relaciona con los jóvenes escritores e intelectuales, además de desarrollar una intensa actividad vinculado al Partido Comunista Chileno. Ejerció una labor clave como iniciador de muchos jóvenes creadores, contagiándoles el espíritu renovador de la creación artística. Tras otra estancia en París, Vicente Huidobro regresa definitivamente a

²⁰⁹ Teófilo Cid, *¡Hasta Mapocho no más!*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1976, p. 13.

Chile en 1933. Llevó consigo al país andino manifiestos, revistas, libros... Buscó, entonces, a jóvenes dispuestos a participar del nuevo espíritu e implicarse en el proceso de renovación desde el ámbito de la literatura. Así, reunió en torno a él a una serie de jóvenes artistas y comenzaron las tertulias semanales en las que debatían y compartían ideas sobre poesía y revolución. En estas reuniones participan activamente los integrantes de Mandrágora.

Al menos dos veces por semana tenían lugar dichas reuniones en casa de Vicente Huidobro y Ximena Amunátegui, su esposa en esos entonces (de la que se encuentra una fotografía en *Ximena*, “folleto de poemas” publicado por el grupo Mandrágora en 1939, que por título lleva, precisamente, su nombre propio). La expresión “convocatoria huidobriana” ha sido y es la empleada por los estudiosos para referirse al espacio de encuentro dinamizado por Huidobro en el que se daban cita numerosos creadores entusiastas del arte nuevo, y así lo recoge Luis G. de Mussy:

(...) el poeta creacionista configuró un espacio de discusión –una posición visible en términos de P. Lizama– que le permitiera lograr su propósito; tal instancia se ha denominado como la “convocatoria Huidobriana”. Ahora bien, cuando hablamos de convocatoria nos estamos refiriendo al espacio elegido por Huidobro para implantar y generar un movimiento amplio que aglutinara a los artistas partidarios y a los interesados en el arte nuevo. Así mismo, fue la vía para criticar y discutir los problemas que sufría el campo político y socio cultural chileno. Estos creadores –en su gran mayoría jóvenes– se articularon en torno a restringidos grupos de élite. Muy importantes fueron los pintores y escultores que participaron del movimiento decembrista, como también los arquitectos agrupados en torno a la revista *Arquitectura*. Retomando a Teitelboim, “Siguió cayendo gente al baile. Las noches se fueron poblando. Exceptuando a Eduardo Molina, al trío más o menos talquino –Braulio Arenas, Enrique Gómez, Teófilo Cid– se sumó Jorge Cáceres, que era poeta y bailarín. No se declaraban creacionistas. Nosotros tampoco. Huidobro ya no hacía prosélitos en cuanto a los ismos”²¹⁰.

De Mussy menciona a continuación a otra serie de figuras que solían frecuentar las reuniones en casa de Huidobro:

En términos generales, como bien señala Lizama, los artistas se consolidaron como grupo en torno al debate que se realizaba en la casa de Ximena y Vicente, al menos un par de veces por semana. Concurrían –entre otros– Gabriela Rivadeneria, estudiantes de arquitectura y pintores de la Universidad de Chile, Juan Emar, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, Eduardo Molina, los del grupo Mandrágora, Humberto Díaz Casanueva,, Gonzalo Rojas, Anita Penna y Miguel Serrano. Así mismo, asistían escritores franceses, racionalistas como el doctor Georg Nicolai, actores de teatro, una que otra figura del quehacer político como Marmaduke Grove.

²¹⁰ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 52. Palabras citadas de Teitelboim, extraídas de su obra *Huidobro. La marcha infinita*, pp. 208-209.

Todos desembocaban en este centro intelectual que se formaba en torno a la figura del poeta creacionista. Se quedaban hasta altas horas de la madrugada discutiendo sobre la razón, el inconsciente, lo oculto, el hombre, lo racional, lo irracional, la poesía, las diferentes formas de creación poética; en fin, de los más variados temas²¹¹.

Así, los mandragóricos en varias ocasiones a lo largo de las páginas de su revista *Mandrágora* aluden a Vicente Huidobro reconociendo su gran labor como renovador de la poesía y de la literatura latinoamericana. Un claro ejemplo lo encontramos en el cuarto número de esta revista, en el texto titulado “Mandrágora”, en el octavo punto de los nueve que ofrecen y en los que pretenden sintetizar los principios fundamentales de *Mandrágora* y de la Poesía Negra por ellos proclamada. En el mencionado octavo punto, los mandragóricos exaltan la tarea de “limpia revolucionaria” por él llevada a cabo, considerándolo el liberador de la poesía escrita en español:

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 limpia 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 activa²¹².

Luis G. de Mussy se refiere así al papel desempeñado por Huidobro, citando a Volodia Teitelboim, chileno partícipe de la denominada “Operación Limpieza”:

Para cumplir su objetivo, buscó a los jóvenes; ellos serían los embajadores de la “revolución”, los que cambiarían el mundo y Chile en particular. Fue el mismo Huidobro quien eligió a los integrantes de su equipo. Los escogió con pinzas; no cualquiera daba con la medida. Había que ser, como él mismo señalaba, inteligente e instruido, capaz de manejar las duras exigencias que presentaba la verdadera revolución poética: como nos recuerda el escritor, político y poeta Volodia Teitelboim, “Nos organizamos para emprender una ambiciosa “Operación Limpieza”. Conforme al plan de Huidobro, formamos un grupo multidisciplinario de poetas, plásticos, músicos encargados de barrer con el arte de pesebrera... Aparte de Eduardo Anguita y de quien escribe estas páginas de la memoria se incorporaron Eduardo Molina Ventura, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid”²¹³.

En relación con la labor de expurgación iniciada y promovida en Chile por Huidobro, resulta muy significativo, por una parte, el subtítulo de una de las publicaciones colectivas

²¹¹ *Ibidem*, pp. 52-53.

²¹² Sin firmar, “Mandrágora”, *Mandrágora*, n.º 4, p. 7.

²¹³ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 52. Palabras citadas de Volodia Teitelboim pertenecientes a *Huidobro. La marcha infinita*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1996, pp. 201-202.

que dirige, *Vital*, “contra los cadáveres, los reptiles, los chismosos, los envenenados, los microbios, etc. etc.”, y, por otra, su definición en la portada como “revista de higiene social”. *Vital* surge en 1935, tras la disolución de la revista *Vital / Ombligo* fundada por el poeta creacionista un año antes junto a Omar Cáceres y Eduardo Anguita. La revista *Mandrágora* continuará más adelante con dicha ardua tarea depuradora. Efectivamente, al profundizar en su contenido, constatamos su contribución a dicha empresa, sometiendo a riguroso análisis crítico a la literatura chilena, rechazando lo anquilosado, lo superficial, lo ya manido.

Sin duda, esas reuniones constituían un auténtico hervidero poético e intelectual en un Santiago de Chile en plena efervescencia. Pero, si bien es cierto que el vínculo de los miembros de *Mandrágora* con Huidobro fue estrecho, pronto se constatan grandes diferencias entre ellos en lo que respecta al subconsciente, al automatismo surrealista y al interés por la locura humana, por el delirio. A pesar de la gran proximidad inicial de los mandragóricos y Huidobro y el trato casi diario, hubo un acontecimiento, comentado por Enrique Gómez-Correa en el séptimo número de la revista *Mandrágora*, que marcó la relación entre ellos y supuso un antes y un después. Nos referimos a una visita al manicomio que realizan en noviembre de 1939 Arenas, Gómez-Correa y Huidobro, actividad esta que formaba parte del curso de Medicina Legal que llevaba a cabo Gómez-Correa en esos entonces. En esta ocasión se hacen patentes las diferencias sustanciales existentes entre el vate creacionista y los miembros de *Mandrágora*:

“Amapola, amapola - Libértanos de la demencia humana”, no podía gritar otra cosa quien, en los días calurosos del mes de noviembre del año 1939, mientras yo seguía mis cursos de Medicina Legal, me acompañara al Manicomio, junto a dos miembros del grupo *Mandrágora*, Braulio Arenas y Teófilo Cid, el señor Huidobro se escapaba temeroso de ese “espectáculo sucio” para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbécil. ¡Puerco! En tanto Braulio Arenas y yo, tocados por el mismo rayo de luz, especialmente seducidos por los encantos de la alienada Yolanda Fraga, salíamos mudos, para escribir simultáneamente días después (...) ²¹⁴.

Producto de esa visita al manicomio son los poemas “A las bellas alucinadas” y “Las perezosas”, de Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa respectivamente, que presenta este último a continuación, tras narrar lo sucedido, en dicho séptimo y último número de la revista *Mandrágora*. Comienza entonces a fraguarse el distanciamiento a nivel creativo entre el grupo como tal y el poeta creacionista, aunque aún las reuniones seguían realizándose. Según Luis G. de Mussy, fue Enrique Gómez-Correa el que se distanció de Huidobro; mientras que Arenas “siguió fiel y constante a la amistad con Huidobro”. En cuanto a Teófilo Cid y Jorge

²¹⁴ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, n.º 7, pp. 5-6.

Cáceres, añade, “la situación es confusa, no existiendo fuentes que den testimonio de lo que pasó entre ellos y «Vicentico»”²¹⁵. En este sentido, aclaramos que en la correspondencia existente entre Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa durante la estancia del primero en París, en 1948, encontramos varios comentarios despectivos o críticos de Cáceres sobre Huidobro, quien, además, traslada el desprecio que los surrealistas agrupados en París sienten hacia él²¹⁶.

La aportación de Vicente Huidobro fue fundamental para que la literatura chilena y latinoamericana rompiera su anclaje al siglo XIX y transitara por nuevos, diversos y ricos senderos. Gómez-Correa expresa la trascendencia de la figura de Huidobro, pero se niega a idealizarlo:

Él abrió los cauces para la poesía moderna en lengua española. Era un gran organizador, conversador, pero a mí no me gusta esa tendencia de beatificar a la gente. Él también tenía actitudes censurables, pero no se habla de ellas porque con el tiempo casi se le ha santificado²¹⁷.

A pesar del reconocimiento del papel desempeñado por Vicente Huidobro en la renovación la poesía hispanoamericana, los mandragóricos se esfuerzan por dejar claro que no fueron sus discípulos y que entre ellos existieron ciertas diferencias insalvables en relación con la concepción de la creación poética. Así pues, citamos aquí dos fragmentos de entrevistas diferentes realizadas a Enrique Gómez-Correa que, sin lugar a dudas, resultan muy significativos. En primer lugar, reproducimos las palabras del talquino sobre el vínculo del grupo con Huidobro, extraídas de la entrevista que le realizó Stefan Baciu, publicada bajo el título “Todo el poder a la Mandrágora” en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*:

Con Huidobro tuvimos una amistad por largos años, de trato personal diario, no obstante no coincidir en los diferentes puntos de vista de la realidad y en la apreciación del fenómeno poético. Se equivocaban nuestros adversarios cuando nos tildaban de ser acólitos de Huidobro. Había un abismo entre él y nosotros los de la Mandrágora. Él era un racionalista “a outrance”. Nosotros propiciábamos la extralimitación de los instintos con

²¹⁵ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 54.

²¹⁶ Así pues, en una de las cartas enviadas por Jorge Cáceres a Enrique Gómez-Correa, fechada el 27 de abril de 1948, desde París, afirma: “Que Arenas se preocupe de Huidobro me favorece enmerdante. Breton me dijo que nunca había sido su amigo y todos los surrealistas lo repudian. Nadie ha leído sus libros aquí, y su Picasso y demás lo pagó con francos. Su amigo el pintor Fernández lo considera un clown, Vera Hérold me cuenta que no la quiso recibir en su hotel cierta vez porque iba mal vestida. Huidobro está enterrado con todas sus historias. Amén”. Nos detendremos a analizar el contenido de estas cartas en el capítulo dedicado a la relación del grupo Mandrágora con el surrealismo internacional.

²¹⁷ Enrique Gómez-Correa, en Alejandra Gajardo, “Enrique Gómez-Correa, un surrealista sobreviviente”, *La Época*, 1 de junio de 1993.

el consiguiente reconocimiento de los valores irracionales para conseguir como meta un equilibrio entre el instinto y la razón. Reconocíamos, sí, en Huidobro al poeta que había contribuido grandemente a liberar a la poesía de lengua española de la retórica y del academismo insostenibles que se arrastraba con posterioridad al siglo de Oro. Creo que no se ha hecho justicia a Vicente Huidobro en lo que realmente vale su poesía²¹⁸.

En segundo lugar, muy elocuente resulta otro fragmento de una de las respuestas de Gómez-Correa a una entrevista realizada por Floriano Martins y publicada bajo el título “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” en la revista *Prisma* n.º 41, editada en Bogotá en el año 1992:

Los poetas que usted me señala, a cuya lista hay que agregar a Vicente Huidobro, desempeñaron un gran papel en la historia de la poesía de Chile. A pesar de la diferencia de edad, nos unió una gran amistad, nos frecuentábamos muy seguido, nos apoyaron y nos estimularon, agregando a ello que, en cierto modo, nos habían despejado el camino para hacer estallar la gran explosión poética en el idioma español. Eso sí, vale la pena aclararlo, no fuimos ni discípulos ni seguidores de ninguno de ellos, a pesar de lo valioso de sus obras. Pero nos separaban diferencias profundas. Repudiamos tanto la conducta como la obra de Neruda²¹⁹.

En el séptimo número de *Mandrágora*, Enrique Gómez-Correa arremete duramente contra Huidobro en relación a su postura respecto a ciertos aspectos del surrealismo, y en especial hacia el automatismo:

Más adelante surge la punta poética de Chile: Vicente Huidobro el “sembrador de escarcha”, intenta en vano resolver puramente problemas estéticos de una manera simplista. Ataca al automatismo, por los surrealistas, confundiendo en forma grosera distinciones elementales entre la actividad poética, la **poesía pura** y las correcciones o cristalizaciones poéticas (poema). Su creacionismo es un producto de esta confusión y su tragedia es la carencia de substancia ética. Ved, a este señor permitiéndose juzgar a Lautréamont a través de unas cuantas frases. Pero esa falta de problemas terrenos le lleva a un juego de transposiciones, produciéndose una especie de dilatación de la pupila: a pretexto de avanzar hacia el infinito se aparta de los problemas más candentes de la moral y de la época²²⁰.

Más adelante, en el mismo séptimo número de *Mandrágora* que sacó en solitario, Gómez-Correa manda a la mierda, literalmente, a Huidobro, así como a Pablo de Rokha, Neruda, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita, con un lenguaje y una actitud evidentemente provocadora, violenta, haciendo gala de su espíritu irreverente:

²¹⁸ Enrique Gómez-Correa (entrevista), en Stefan Baciú, “Todo el poder a la Mandrágora”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 27-28.

²¹⁹ Floriano Martins, “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” (entrevista), *Prisma*, n.º 41, Bogotá, 1992, p. 46.

²²⁰ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, n.º 7, p. 5.

(...) Horror de esta moral. ¡Mierda para Huidobro, mierda para de Rokha, mierda para Neruda, mierda para Díaz-Casanueva, mierda para el mequetrefe de Anguita! ¡Mandrágora los escupe!²²¹.

Por razones ideológicas, Huidobro combatió el surrealismo y fue, a la vez, combatido por los surrealistas. Se le atacó sobre todo por su arrogancia, su afán de protagonismo y de liderazgo. Como sabemos, existen, además, notorias diferencias entre los planteamientos poéticos de unos y del otro. Huidobro rechaza el automatismo en la literatura, pues considera que esto es lo que caracteriza a los actos más vulgares de los hombres, a su vida instintiva. Aboga, sin embargo, por una poesía superconsciente, producto de un estado de inteligencia superior.

En cuanto al posicionamiento de Huidobro respecto al surrealismo, interesante resulta echar un vistazo a su *Manifiesto de manifiestos*, en el que expone su rechazo del automatismo, negando la existencia de poemas nacidos del “automatismo psíquico puro” proclamado por los surrealistas. Huidobro considera que no se puede “apartar la razón de las demás facultades del intelecto, salvo en el caso de una lesión orgánica, estado patológico imposible de producir voluntariamente”²²². Y a continuación, agrega:

Desde el instante en que el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece, pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado.

El automatismo psíquico puro –es decir, la espontaneidad completa– no existe. Pues todo movimiento, como lo dice la ciencia, es transformación de un movimiento anterior.

Sois víctimas de una apariencia de espontaneidad²²³.

Y continúa Huidobro sus críticas al automatismo dirigidas a los surrealistas:

Sé que el automatismo entra en gran medida en la producción de las obras de arte; pero este no es el automatismo del impulso que proclamáis sino el de la inspiración. Y lo psicólogos hallan gran diferencia entre ambos.

Ahora bien, esta manera de escribir, consistente en dejar correr la pluma bajo el impulso de un dictado automático que brota del sueño, les quita al poeta y a la poesía toda la fuerza de su delirio natural (natural en los poetas), les arrebató el misterio acial de su origen y de su realización, el juego completo del ensamble de las palabras, juego consciente, aun en medio de la fiebre del mayor lirismo, y que es lo único que apasiona al poeta (...) Por tanto, si vuestro surrealismo pretende hacernos escribir como un médium, automáticamente, a la

²²¹ *Ibidem*, pp. 10-11.

²²² Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, *Obras completas de Vicente Huidobro* (prólogo de Hugo Montes), Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, p. 723.

²²³ *Ibidem*.

velocidad de un lápiz en la pista de las motocicletas y sin el juego profundo de todas nuestras facultades puestas bajo presión, jamás aceptaremos vuestras fórmulas.

Considero inferior vuestra poesía, tanto por su origen como por sus medios. Hacéis que la poesía descienda hasta convertirse en un banal truco de espiritismo.

La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema (...) La poesía es algo mucho más serio, mucho más formidable, y surge de nuestra superconciencia²²⁴.

Para Huidobro la intervención de la razón en el proceso creativo como “organizadora del delirio” es innegable y fundamental. El “estado de superconciencia”, según el vate creacionista, “se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario”²²⁵. En dicho estado “la razón y la imaginación traspasan la atmósfera habitual, se hallan como electrificadas, nuestro aparato cerebral está a alta presión”²²⁶.

Así, en otro de sus manifiestos, *Yo encuentro...*, Huidobro continúa su diatriba contra el surrealismo afirmando lo siguiente:

Personalmente, yo no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja a la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida (...) Proclamáis lo arbitrario, pero lo arbitrario no existe. Es cuestión de puntos de vista (...) Yo, por mi parte, niego absolutamente la existencia de lo arbitrario en el arte. Al igual que no creo en aquellas famosas *realidades distantes* hablando de la imaginación (...) Encuentro que los surrealistas harán algo hermosísimo cuando nos den en sus libros una verdadera sensación de altura²²⁷.

Frente a la exaltación del subconsciente realizada por los surrealistas, Vicente Huidobro proclama “el inconsciente de los hombres conscientes”²²⁸ e insiste en que “todo lo que se presenta en la superficie como algo libre y gratuito que se nos impone de pronto ha sido controlado de antemano en las profundidades de nuestro alambique intelectual”²²⁹.

De todas formas, y a pesar de las profundas diferencias, se dieron las colaboraciones entre ellos. De una parte, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas publican en la revista *Total* dirigida por Huidobro, cuyo primer número sale en verano de 1936. De otra, Huidobro participa en la revista de los surrealistas chilenos. Publicó unos pocos poemas en

²²⁴ *Ibidem*, p. 724.

²²⁵ *Ibidem*, p. 725.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Vicente Huidobro, “Yo encuentro...”, *Obras completas de Vicente Huidobro*, p. 740.

²²⁸ Vicente Huidobro, “La poesía de los locos”, *Obras completas de Vicente Huidobro*, p. 748.

²²⁹ *Ibidem*.

Mandrágora, concretamente tres: “De cuando en cuando”, en el primer número, de 1938; “Bellas promesas”, en el segundo, de 1939; y “La mano del instante”, en el tercero, de 1940. Ya en el cuarto número no encontramos de Huidobro más que unas breves palabras dirigidas, como dardos envenenados, contra la Alianza de Intelectuales de Chile. Se evidencia, pues, observando y analizando la trayectoria de esta revista, el distanciamiento que tiene lugar entre los miembros del grupo y el poeta creacionista. Tras el incidente del manicomio en noviembre de 1939, comienza a enturbiarse la relación entre unos y otros. Desde luego, *Mandrágora* fue para Huidobro, a pesar de las divergencias, lo más cercano a su propuesta creacionista, a su búsqueda de caminos nuevos y hasta entonces desconocidos para la poesía. Para Stefan Baciú “la lección de Huidobro ha sido uno de los puntos de partida en la gran aventura” de los mandragóricos, como expresa en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*²³⁰.

En cuanto al vínculo con Pablo de Rokha (1894-1968), uno de los máximos representantes de la vanguardia chilena, podemos hablar, también, de relación de amistad entablada y mantenida entre ellos. Además, los mandragóricos colaboraron publicando textos en la revista *Multitud*, fundada por Pablo de Rokha en 1939, como veremos más adelante.

De Rokha publicó obras poéticas fundamentales como *U* (1926) y *Suramérica* (1927), obras que han sido emparentadas con el surrealismo por críticos y estudiosos de la literatura chilena como Naín Nómez.

Gómez-Correa se refiere así a Pablo de Rokha en la mencionada entrevista que le realiza Stefan Baciú, publicada en *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y respuestas*:

Con Pablo de Rokha también mantuvimos una gran amistad e igualmente con su esposa la poetisa Winett de Rokha (quien cariñosamente nos llamaba “los tres Mosqueteros”). Fueron frecuentes nuestras colaboraciones en la revista *Multitud* que dirigía Pablo de Rokha. Para nosotros llegó a ser un genio frustrado por la “elefantiasis intelectual”. Sin embargo, es un gran poeta. Creo que a pesar de su obsesión por el insulto gratuito nos respetó y hasta en cierto modo llegó a “contaminarse” con la *Mandrágora*²³¹.

Sus críticas a De Rokha están presentes, también, en el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*, que Gómez-Correa sacó en solitario:

Pablo de Rokha, empeñado en identificarse con el alma del campesinado chileno y que solo ha conseguido una falsificación risible. No dejaré yo de recordar –cuando su nombre toque mis oídos– la pregunta formulada por él a uno de sus hijos poeta, pregunta que da la nota de su “cultura” de la que tanto se ha vanagloriado: “¡Haber, chino!, ¿cómo se llama ese romántico alemán que escribió las Noches de Young”.

²³⁰ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974, p. 97.

²³¹ *Ibidem*, p. 28.

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, pateado y emputecido 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 asignarles valores universales, inflando y exhibiendo su pobreza llevada sin ninguna dignidad. ¿Qué más podría agregarse de un infeliz, que como tal se ha hecho llamar “poeta crucificado”?²³²

Nos detenemos, ahora, en la particular relación de *Mandrágora* con Pablo Neruda, a quien ven como el poeta oficial y al que consideran un vendido, un “bacalao”²³³. Contra él se ensañan especialmente tanto en sus ensayos y en las páginas de *Mandrágora* como en los actos públicos que protagonizan. Para los mandragóricos Neruda es el poeta del poder que aborrecen. *Mandrágora* se alza contra la poesía oficial y a favor de la imaginación sin amarras. Inician, así, una guerra despiadada contra él, que queda absolutamente patente a lo largo de las páginas de los diversos números de la revista. Los verdaderos artistas, según ellos, quedaban al margen del paripé oficial. *Mandrágora* rechaza el canon impuesto por la opinión pública, pues tan solo potencia la mediocridad y la estupidez, dejando de lado a los artistas auténticos. La opinión pública es la opinión de las personas sin opinión, que condenan a la poesía declarándola maldita, *non grata*.

Así es que critican a Neruda por varios motivos. Su poesía es definida como “poesía para enamorar a la novia”. Nunca quisieron acercarse a él y firmar un armisticio, a pesar de que este les mandó muchos emisarios. Señalaron la ausencia de originalidad en su poesía y fue acusado de plagio; decían que tenía buenas dotes para copiar las obras de otros, como la de Rabindranath Tagore. Además, es acusado de hacer concesiones al Partido Comunista y de adecuarse y escribir lo que este le pedía:

Por otro lado, también fueron sus concesiones al Partido Comunista, desde *Canto general* en adelante; le pedían un poema sobre los chinos y lo hacía, después se peleaban con Mao y tenía que escribir uno en contra. Mucho cambio de escenario... no era bueno para el poeta, menos para su poesía²³⁴.

Así, en uno de los números de la revista *Mandrágora* se refieren a él como “cierto cónsul proleta que deja al pasar un fuerte olor a cadáver”²³⁵. Con saña y haciendo gala de su

²³² Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., pp. 9-10.

²³³ Así lo llaman una y otra vez a lo largo de las páginas de la revista *Mandrágora*.

²³⁴ Palabras de Enrique Gómez-Correa extraídas de una entrevista que le realiza Marcelo Novoa y que fue publicada en *El Mercurio*, Santiago de Chile, el 13 de agosto de 1995. Dicha entrevista ha llegado hasta nosotros desde Chile gracias a la imprescindible e inestimable colaboración de Mauricio Barrientos.

humor negro, despliegan sobre él su hondo y subversivo espíritu crítico de “jóvenes dinamiteros”²³⁶.

En relación con el enfrentamiento de los mandragóricos contra Neruda hay que destacar el incidente ocurrido el 11 de julio de 1940 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. La Alianza de Intelectuales despedía a Neruda, que marchaba como cónsul a México durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. En aquel acto oficial Braulio Arenas recrimina a Neruda, presidente espiritual de la Alianza, no haber dado cuenta del resultado de las colectas organizadas en favor de los niños españoles. Neruda, en vez de responder y aclarar la confusa situación, según cuentan los mandragóricos en el cuarto número de *Mandrágora*, dedicado íntegramente a relatar dichos sucesos, mandó a un grupo de “matones” para que sacaran a Arenas, pues se atrevía a hacer preguntas indiscretas que lo ponían en un compromiso²³⁷.

Por supuesto, Gómez-Correa, en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, también dedica atención a su principal enemigo:

Pero había necesidad de que apareciera un tercero, para que el ciclo del autobombo y de la fiebre de la propaganda, llevada hasta el envilecimiento llegara a su cumbre, y ello se alcanzaría con la aparición de Pablo Neruda, este sebio que nadie, aún sin haber conocido la Poesía Negra, no dejará de sentir náuseas por su vida, su obra y su aureola de mierda. Con Neruda queda saturado el volumen de porquería y la integración del grupo de los “tres chiflados de la poesía chilena”, como los llamaría un día Braulio Arenas, no debiéndoles nosotros, los de Mandrágora, sino el placer de habernos proporcionado unos cuantos instantes de diversión²³⁸.

En cuanto a la relación de Mandrágora con Gabriela Mistral, hemos de decir que no mantuvieron ningún vínculo destacable, como ellos mismos señalan en varias ocasiones. Sabemos que se mostraron ajenos a ella y ese desinterés parece mutuo. Declara Enrique Gómez-Correa a Stefan Baciu en la mencionada entrevista que ellos pasaron inadvertidos para la poeta; no tuvieron contacto con ella. Y afirma que para ellos “tanto ella como su obra nos fueron indiferentes, no obstante reconocer la calidad de sus «Sonetos de la muerte»”²³⁹.

Esa era, pues, la situación en lo que atañe al panorama literario e intelectual de Santiago de Chile en el momento en que el grupo Mandrágora se da a conocer públicamente y comienza su actividad, en 1938. Embebidos del fervor artístico revolucionario reinante que en

²³⁵ Enrique Gómez-Correa, “Adivinanza”, *Mandrágora*, n.º 4, julio de 1940, p. 8.

²³⁶ Expresión empleada en el cuarto número de *Mandrágora* para referirse a sí mismos.

²³⁷ Veremos con más detalle lo sucedido en dicha ocasión cuando analicemos detenidamente el contenido de cada número de la revista *Mandrágora*.

²³⁸ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 10.

²³⁹ Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora”, loc. cit., p. 27.

Santiago de Chile se articulaba en torno a la figura de Vicente Huidobro y la “convocatoria huidobriana”, podemos decir que Mandrágora fue una propuesta más en aquel momento de hondas transformaciones, eso sí, peculiar por su hiriente voz, su espíritu convulso y provocador, su vínculo con el surrealismo y su Poesía Negra. Fueron muchas y variadas las manifestaciones de esos anhelos de innovación y rebeldía; pero Mandrágora fue, sin duda, la más extrema y radical en pro de la libertad absoluta. Así lo expresa Luis G. de Mussy en su citado estudio sobre el grupo:

Mandrágora fue una postura dentro de un conjunto de posibilidades. Quizás una de las más extremas; no por su particular forma de combate –sus actos poéticos– sino por lo radical de sus propuestas²⁴⁰.

El grupo Mandrágora se apunta a la ardua tarea de limpieza de la literatura chilena. Conscientes de la mediocridad dominante en el panorama literario precedente de toda América Latina, se declaran al margen de esa tradición. Para ellos, según expresan en su revista, Mandrágora nace desvinculada de la tradición literaria de Chile y de toda América Latina. Afirman que la trayectoria de la poesía ha sido más o menos la misma en los diferentes países americanos, es decir, un panorama enormemente pobre hasta que en el siglo XX comienza a adquirir una significación propia y rebasa, por fin, las fronteras nacionales. Los grandes maestros de Mandrágora se encuentran en el exterior, fuera del ámbito geográfico en el que les tocó vivir. Son todos aquellos a quienes leyeron y tradujeron: Sade, Lautréamont, Rimbaud, Rigaut, Jarry... Dice así Enrique Gómez-Correa en uno de sus textos publicados en *Mandrágora*:

(...) En ese precioso instante, el hombre habrá advenido en el gran desesperado; la ocasión propicia para que él grite con Lautréamont, respaldado por Swift, por el Young de las Noches, por Lewis, por Sade, por Baudelaire, por el Swimburne de los mejores tiempos, por el Rimbaud anticristiano, por el superrealismo de la primera línea, etc., etc.: y ratificado aquí en Chile por los que hemos proclamado la POESÍA NEGRA –Braulio Arenas, Teófilo Cid, yo y más tarde Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas–²⁴¹.

El grupo Mandrágora comienza su andadura oficialmente en 1938, con su primer acto público. Pero ya años antes, desde 1932, cuando los jóvenes estudiantes futuros fundadores de Mandrágora (Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid) coincidían, gracias a la intervención del azar, en el Liceo de Hombres de Talca, comenzaba a gestarse una semilla que

²⁴⁰ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 39.

²⁴¹ Enrique Gómez-Correa, “Yo hablo desde Mandrágora”, *Mandrágora*, n.º 2, diciembre de 1939, s.p.

germinaría y daría lugar, años más tarde, al que sin duda es el grupo surrealista más activo y cohesionado que ha nacido y se ha desarrollado en Latinoamérica.

2. El grupo Mandrágora

2.1. Inicio del grupo y trayectoria histórica desde el 32 al 43

Hacia 1935 los que serán los futuros fundadores y principales integrantes del grupo Mandrágora, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, comienzan a tramar su proyecto poético, a definir su postura hacia la creación poética. Jorge Cáceres se suma poco tiempo más tarde, una vez el grupo, como tal, había sido creado y presentado en sociedad.

Gómez-Correa, Arenas y Cid habían coincidido en 1932 en el Liceo de Hombres de Talca. El primero de ellos era natural de esa región; sin embargo, los otros dos fueron a parar ahí por diversos motivos. Braulio Arenas llegó con su hermano Alberto desde la Serena (Alberto Arenas fue profesor de estos en dicho liceo y marcó especialmente su formación, favoreciendo el desarrollo de gran parte de sus curiosidades intelectuales y estéticas) y Teófilo Cid, original de Temuco, había sido expulsado del liceo de Concepción.

Cid y Arenas estaban en un curso más elevado de los estudios de Humanidades que Gómez-Correa. Durante dicha formación académica demostraron sobradamente sus inquietudes literarias. Todos estaban implicados en alguna publicación colectiva. Mientras Enrique Gómez-Correa dirigía la revista *Dirigible*, los primeros animaban otra publicación similar.

Así fue como se conocieron. Tenían en común su gusto e interés por la lectura. Revisaron todo lo que estaba a su alcance en la biblioteca del liceo, donde pasaban tardes enteras. Lograron acceder a la sección prohibida, el “infierno”, según cuenta Gómez-Correa en una entrevista que le realizó Marcelo Novoa poco antes de su muerte²⁴². Braulio y Enrique se dedicaron sobre todo al romanticismo inglés, alemán y francés. Leían también a Nietzsche, a Schopenhauer, etc. Bajo la influencia de su profesor Alberto Arenas tradujeron a importantes pensadores y poetas como Goethe, Arnim, Baudelaire, Rimbaud, etc.

Sacudieron Talca, marcaron una época en aquella ciudad provinciana. Fue allí, como expresa el propio Gómez-Correa, en donde se conformó la “reunión alquímica” entre los tres mandragóricos iniciales:

En Talca se produce una reunión alquímica. Allí donde nació, con ese olor de los viñedos, el orujo que se va quedando, nace el alcohol. Y llegaba del norte Arenas, que era los metales. Y del sur, Teófilo, que era el agua. Allí se conforma la mandrágora, esta cosa alquímica muy fundamental, de creación pura... También me fascinaba subir a la cordillera y encontrarme con peces petrificados, fósiles antiquísimos. Habrá allí un estero

²⁴² Esta entrevista de Marcelo Novoa a Enrique Gómez-Correa, a la que ya aludimos en el capítulo anterior, fue publicada en *El Mercurio* (Santiago de Chile) el 13 de agosto de 1995.

con aguas calcáreas, uno metía un zapato de mujer y se convertía en piedra, ¡era la transformación, la creación total desde las mismas entrañas de la tierra!²⁴³.

Braulio Arenas recuerda años más tardes los inicios del grupo, resultando especialmente llamativo el carácter “terrorista” que atribuye a su organización, precisamente por el espíritu convulso y provocador que los marcó:

Años atrás, y esto para dejar las cosas en claro, Enrique Gómez y yo habíamos intercambiado las primeras ideas en cuanto a una organización terrorista: terror, sentido amenazante de la existencia, amor, poesía, libertad, revolución, videncia, automatismo, actos negros, entusiasmo, pureza, sueños, delirio, sabiendo que Teófilo Cid nos concedía el número (número mágico naturalmente, número involucrado en la trigonometría del espíritu surrealista), el número necesario para sesionar, pues su *sans façon* nos prometía inaugurar espectacularmente un ciclo de provocaciones directas a la realidad. Así mismo recibimos complacidos la visita de Jorge Cáceres –¿y me atreveré a decir que ahora está muerto?–, pues con él todo calzaría perfectamente: el manojito de llaves con la puerta secreta, el amor con la mujer, el misterio con la vida, la mandrágora con el mundo material²⁴⁴.

Cuando finalizaron sus estudios de Humanidades en el liceo talquino se fueron a Santiago de Chile a estudiar en la Universidad. Corría el año 1935. Según ellos mismos cuentan, Arenas duró apenas una hora en la Universidad. Gómez-Correa, sin embargo, sí terminó sus estudios de Derecho.

Fue Rosamel del Valle (1990-1965) el que los inició en la literatura francesa de vanguardia, especialmente a Braulio Arenas. Este recibió la semilla que luego maduró cuando se trasladaron a la capital chilena. Los textos de juventud de los futuros miembros de Mandrágora transpiran romanticismo y un modernismo decadente. El auténtico lenguaje mandragórico surge en la capital, cuando se disponen a romper radicalmente con las formas de la poesía que dominaban el medio literario chileno y se sumergen en las infinitas e inmensas posibilidades que les ofrece el movimiento surrealista encabezado por André Breton. Y es que Talca era un pueblo pequeño, sin grandes bibliotecas ni facilidades para acceder a los textos. Cuando llegan a Santiago se produce el verdadero “shock eléctrico” del surrealismo. Querían hacer algo personal, diferente a la ya innovadora actividad de Vicente Huidobro. Y así despegó el surrealismo en tierras chilenas, de la mano de los integrantes del grupo Mandrágora. Más tarde vienen los contactos directos con París y el grupo surrealista.

²⁴³ Marcelo Novoa, art. cit.

²⁴⁴ Braulio Arenas, *Escritos y escritores chilenos*, p. 230-231.

El grupo Mandrágora surge en el marco de lo que la crítica literaria chilena ha denominado la “generación del 38”. En este sentido, de gran interés resultan unas palabras de Teófilo Cid presentes en su texto “Mandrágora en su generación”, en las que muestra sus reservas respecto al término “generación” y comenta las diferencias sustanciales que encuentra entre su escritura y la de otros autores que forman parte, teóricamente, de esta:

El término generación es un término biológico, aunque se cargue positivamente de ciertas peculiaridades espirituales. Si bien podemos hablar de la generación del '38 en el sentido de que, aquel año, un grupo de gente alcanzaba cenitalmente la juventud, no creo que pueda hablarse con eficacia de la generación literaria de dicha etapa como algo señero y caudalmente caracterizado. Con todo el respeto que debo a la literatura novelística de Nicomedes Guzmán, creo que los lazos que me unen a este autor son endeble, a pesar de que ambos biológicamente pertenecemos a la misma generación. Mucho más unido me siento a Vicente Huidobro y a Jorge Teillier, aún cuando el primero me lleva en más de veinte años y al segundo sobrepaso en la misma cantidad. Creo que fue Miguel Serrano el que inventó, en forma muy prematura por cierto, este término que después ha gozado de próspera y relativa boga; así se ha inventado posteriormente la generación del '50 y así, también, en breve, surgirá la del sesenta.

Muy próximos al grupo Mandrágora aparecieron por los mismos años algunos poetas que es preciso nombrar. Entre ellos es posible destacar a Eduardo Anguita, a Gustavo Ossorio y a Jaime Rayo, los dos últimos fallecidos en plena juventud. Entre los prosistas, Miguel Serrano, Guillermo Atías (en ese tiempo conocido como Anuar Atías), Juan Tejada, Carlos Droguett.

Con el resto de la llamada generación nuestras relaciones espirituales fueron mínimas, aunque en muchos de esos escritores existían consonancias indiscutibles con nuestras preocupaciones estéticas medulares. Tal es el caso de Francisco Coloane, por ejemplo²⁴⁵.

El martes 12 de julio de 1938 tiene lugar en la Sala de Conferencias de la Universidad de Chile el primer acto público del grupo, una lectura de poemas precedida de la lectura de un texto lanzado a modo de manifiesto titulado “Poesía negra”. Intervienen con sus poesías Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Braulio Arenas. Para la ocasión, realizan un panfleto con el programa de la velada, que acompañan con un poema de cada uno de los fundadores: “La tela inviolable” de Gómez-Correa (que en 1942 aparecería recogido en su libro *Cataclismo en los ojos*), “Nichos ovales” de Cid y “La noche representativa” de Arenas (que integraría en 1940 en *El mundo y su doble*).

Como ya avanzamos, 1938 es un año de profundas transformaciones políticas: continúa el ascenso del nazismo de Hitler y del fascismo de Mussolini, tienen lugar maniobras

²⁴⁵ Teófilo Cid, “Mandrágora en su generación”, en *Revista Literaria de la SECH*, n.º 9, Santiago de Chile, diciembre de 1960, pp. 19-20. Texto recogido por Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz en *Teófilo Cid, soy leyenda. Obras completas*, vol. I, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004, pp. 407-412.

de política internacional de Stalin, y en España la guerra civil azotaba duramente, habiéndose desencadenado dos años antes, tras el fracaso del alzamiento militar contra el gobierno de la Segunda República liderado por el general Sanjurjo y el general Mola, al que se sumaría poco después el general Franco. Se avecinaba, pues, la caída de la República. Aún habrá que esperar hasta el 1 de abril de 1939 para que se declare el final de la guerra en España, comenzando, entonces, un largo período de casi cuarenta años de dictadura militar con Franco a la cabeza como Jefe de Estado. 1938 fue, también, el año del triunfo electoral del Frente Popular en Chile con Pedro Aguirre Cerda como candidato. Dos años antes, en 1936, los frentes populares de Francia y España habían ganado las elecciones.

Octavio Paz comenta, así, el carácter ejemplar de la actitud de los surrealistas chilenos en tiempos críticos:

La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no solo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil. La historia espiritual de América Latina está todavía por hacerse²⁴⁶.

Y añade en el mismo sentido posteriormente:

En cuanto a lo primero: en un mundo dominado por el ascenso del nazi-fascismo y en un continente en el que los poetas y los intelectuales habían sido anestesiados y corrompidos por el stalinismo y el realismo socialista, la acción del grupo chileno fue un ejemplo de integridad, lucidez y valentía²⁴⁷.

Así pues, en dicho contexto histórico, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, los “tres mosqueteros”²⁴⁸, como los llamaba la poeta Winnet de Rokha, esposa de Pablo de Rokha, hacen su primera aparición en público en la Universidad y anuncian la inauguración de un movimiento poético denominado Mandrágora. Los jóvenes entusiastas reciben como respuesta una lluvia tanto de aplausos como de maldiciones. Desde luego, no dejaron indiferentes a los asistentes ni a quienes a partir de entonces tuvieron ocasión de conocer su poesía y su actividad en general.

Así se refiere Enrique Gómez-Correa en su ensayo “Notas sobre la poesía negra en Chile” a la lectura de poemas por ellos organizada como presentación del grupo Mandrágora y a las declaraciones lanzadas en aquella ocasión:

²⁴⁶ Octavio Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, en Stefan Baciu, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 14.

²⁴⁸ Esta expresión también se empleó para denominar, en los años 20, a Breton, Aragon y Soupault.

Dentro de este orden imperante de cosas, la POESÍA NEGRA debía ser proclamada, por un grupo de poetas, abanderizados [sic] bajo la denominación de MANDRÁGORA. En efecto, el 12 de julio de 1938, Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, junto a una lectura de poemas nuestros, debíamos hacer pública una exposición de principios sobre poesía, y en general, fijar nuestra posición con respecto a todos los problemas que afectan al hombre. En esa ocasión, no obstante nuestra violenta ruptura con todas las normas de conductas y de los valores establecidos, el público asistente –incapaz de la menor protesta– hubo de soportar todos nuestros ataques, lo que dejó en evidencia que precisamente estábamos hablando sobre cadáveres, imposibilitados ellos, en forma absoluta, para reaccionar.

Estas declaraciones –fruto de conversaciones, lecturas y meditaciones sostenidas en común desde muchos años anteriores– hubieron de empezar con un llamado, para efectuar una revisión completa de los valores poéticos universales de todos los tiempos. Esta revisión debía efectuarse con un criterio en que todas las fuerzas íntimas del ser –sin exclusión de ninguna de ellas– debían ser tomadas en cuenta²⁴⁹.

El mismo Gómez-Correa alude a la gestación y surgimiento de la actividad del grupo y a su primer acto público en una entrevista que le realiza el crítico de origen rumano Stefan Baciu, estudioso del surrealismo latinoamericano:

El azar ha jugado en la vida del grupo Mandrágora un papel fundamental desde su fundación, mejor diría desde su profundación. Fue el azar el que hizo que sus tres fundadores nos reuniéramos durante los años 1932 y 1933 en Talca, ciudad volcánica, ubicada en la zona central de Chile, para estudiar en el Liceo de esa ciudad. En aquel entonces Talca presentaba un marcado estilo medieval, feudal, en cuanto se refiere a sus costumbres y a su estructura social. Braulio Arenas venía de La Serena, vale decir del Norte Chico, cuya región se caracteriza por sus minas y los buscadores de metales. Teófilo Cid llegaba desde Temuco, o sea, desde la parte sur del país, bien característica por su frondosa vegetación y por sus lluvias. Y yo, que era de Talca, que sobresale por sus temblores y terremotos y sus abundantes viñedos. Así Arenas aportaba los metales, Cid el elemento vegetal y el agua y yo el alcohol y la violencia telúrica. ¡Misterio, misterio alquímico, del que saldría la Mandrágora! Ahí precisamente tuvieron lugar nuestros primeros encuentros, los que después continuarán en Santiago, en donde estudiamos mucho, convirtiéndonos en devoradores de bibliotecas públicas y privadas y en donde también terminamos por adoptar una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales y culturales que se desarrollaban entonces en Chile y en el mundo entero. Eran los tiempos de la Guerra Civil española y los tiempos del Frente Popular, cuya fórmula había triunfado en Francia, España y Chile. Vicente Huidobro publicaba la revista *Total* en la cual colaboramos. Nuestra primera manifestación pública la hicimos con un recital poético en el auditorium de la Universidad de Chile el 18 [sic]²⁵⁰ de julio de 1938 en el que participaron Arenas, Cid y yo.

A fines del mismo año (1938) aparecía el n.º 1 de la revista *Mandrágora* bajo la dirección de los tres poetas mencionados. Su nombre fue propuesto por mí²⁵¹.

²⁴⁹ Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, *Mandrágora*, n.º 3, junio de 1940, pp. 1-2.

²⁵⁰ La fecha correcta es el 12 de julio de 1938. El error suponemos que se deba a un fallo de impresión.

²⁵¹ Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora” (entrevista), loc. cit., p. 23.

Por su parte, Braulio Arenas comenta así los comienzos del grupo Mandrágora, vinculándolo estrechamente con el surrealismo, y el acto inaugural llevado a cabo en la Universidad de Chile:

Es difícil señalar una fecha de nacimiento: para mí, Mandrágora venía directamente del surrealismo; estaba en la voluntad de unos cuatro o cinco escritores chilenos que naciera; no consignamos su aparición con un manifiesto; y tampoco llevábamos actas de sesiones (aún más, creo que nunca celebramos sesiones). Recuerdo, no obstante, que hacia 1932, yo intercambiaba las “primeras ideas” con Teófilo Cid y Enrique Gómez, las que tomaron un carácter más firme en 1935, celebrando una especie de bautismo en 1938, al leer poemas y textos – que bien podrían pasar por surrealistas– en la Universidad de Chile. Precisamente ese último año nombrado, publicamos la revista *Mandrágora*, algo así como unas hojas volantes de trajinante vida, continuada en 1942 con la publicación de los dos números de *Leitmotiv*. Conjuntamente con esto, vieron “la luz pública” otras hojas eventuales: *Defensa de la Mandrágora*, el catálogo de la Exposición Surrealista, 1941, de la Biblioteca Nacional (Braulio Arenas y Jorge Cáceres) y el n.º 1 (y único) del *Boletín Surrealista*, publicado ese año. Señalo también, bibliográficamente, la publicación de libros de Cáceres, Cid, Gómez y míos²⁵².

Fernando Onfray, futuro colaborador de la revista *Mandrágora*, fue uno de los asistentes a la lectura de poemas organizada por Mandrágora y da su versión sobre el acto en una entrevista que le realiza Hernán Ortega Parada y que incluye en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*:

Asistí a la reunión del año 1938 (...) Y comenzaron el acto. Y realmente ese acto fue como tres volcanes que entraban en erupción y leyeron poesía que no entendió mucha gente. Manifiestos. Era básicamente más que la poesía: era el hombre entero que se hacía presente ante la sociedad, no solamente por su presencia de poetas sino con sus presencias de hombres cabales que querían transformar el mundo, que querían luchar por la libertad incluso con una nueva poesía libre. Específicamente ellos, surrealistas. Ahora, la gente que asistió se dividió porque hubo grupos bastante numerosos que protestaron, alegaron, se pararon, muchos se fueron; otros, siguieron. Había, seguramente, gente que estaba por curiosidad, pero un grupo aplaudió. Entre lo que aplaudieron a rabiar estaba yo; no porque adhiriera al surrealismo. Yo creo que nunca he sido surrealista. Sino porque veía a tres personas con un coraje increíble que estaban enfrentando a un país que estaba –y sigue todavía– bajo el peso de la noche²⁵³.

También el joven Jorge Cáceres asistió a la lectura de poemas organizada por Arenas, Cid y Gómez-Correa para dar a conocer la existencia del grupo Mandrágora. Unos meses antes Cáceres había cumplido los quince años. Se sintió fascinado por la poesía de los

²⁵² Braulio Arenas, “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda” (entrevista), en Stefan Baciu, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 33.

²⁵³ Fernando Onfray, en Hernán Ortega Parada, *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, Ediciones Huelén, Chile, 1999, p. 161.

mandragóricos y poco después solicitó su inclusión en el grupo. Por supuesto, el deseo de Cáceres de sumarse a Mandrágora fue acogido con gran entusiasmo por sus miembros fundadores. Así se refiere Enrique Gómez-Correa a la impresión y el gran descubrimiento que supuso para el joven Cáceres la actividad de estos poetas y la Poesía Negra que proclamaban:

Para Jorge Cáceres los poemas escuchados en esa primera reunión pública de la Mandrágora, como asimismo las declaraciones que allí se hicieron, representaron un mundo totalmente nuevo, fascinante, *no visto* de buenas a primeras sino *ya visto* eso sí en los abismos de la memoria, en los rincones más ocultos del alma. Llegaba a la Mandrágora por deslumbramiento, con una intuición y un instinto poético pocas veces visto durante toda la historia de la poesía de Chile. Sin embargo, esa extraordinaria facilidad de absorción de los valores más puros de la poesía universal en sus diversas formas –poemas, dibujos, pinturas, collages, danza– llevaba inherente, sin que nadie lo soñara siquiera, el germen de la maldición, el impulso trágico que lo arrastrará a seguir, sin buscarlo, el destino de los *poetas malditos*, porque a Jorge Cáceres hay que adscribirlo en la gran tradición hermética de la poesía como poeta maldito, el que no obstante estar a pleno sol no es accesible sino para los iniciados, para los que tengan en su mano las llaves invisibles. Es el eterno misterio de Adonis con la muerte del héroe o del dios joven que siempre renace, interrogarles para recibir el enigma, a gritos dentro de un túnel o como Orfeo entrando a los infiernos. Solo la tentación subsiste y ella aprieta la garganta, extermina, *es real*²⁵⁴.

En diciembre de 1938 el grupo publica el primer número de la revista *Mandrágora*, publicación de la que ven la luz siete números a lo largo de seis años. El sexto número, de septiembre de 1941, fue el último de carácter realmente colectivo, en el que participan los cuatro miembros fundamentales del grupo. Habrá un séptimo, pero este será responsabilidad, exclusivamente, de Enrique Gómez-Correa, quien lo saca en solitario.

Ya en el primer número de la revista *Mandrágora* encontramos dos poemas de Jorge Cáceres, “Mon cher ami que rechaza la poésie noire” y “Collage”, y constatamos, pues, su participación activa. Su incorporación al grupo tuvo lugar, por tanto, en los meses inmediatamente sucesivos al acto inaugural. En este primer número está también presente, por supuesto, el resto de la plana mayor de Mandrágora: Gómez-Correa, Arenas y Cid. Ya en este primero número colabora con un poema Vicente Huidobro. Otros poetas y escritores chilenos participarán en *Mandrágora* a lo largo de su trayectoria, como Gonzalo Rojas, Renato Jara, Mario Urzúa, Fernando Onfray, Armando Gaete, Gustavo Ossorio, Mariano Medina y Eugenio Vidaurrázaga. Todos ellos se sienten temporalmente próximos al grupo Mandrágora y a la “Poesía Negra”, pero su nivel de participación e implicación en la vida del grupo, en las

²⁵⁴ Enrique Gómez-Correa en el prólogo a Jorge Cáceres, *Textos inéditos*, Oasis Publications, Toronto, 1979, pp. 13-14.

diversas actividades organizadas y llevadas a cabo, no es en absoluto equiparable al de sus miembros esenciales, especialmente activos, los animadores del grupo, que son, sin duda, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Sin embargo, la pertenencia al grupo es, precisamente, una cuestión que frecuentemente ha sido tratada con escaso rigor por la crítica literaria. De ahí que resulte necesario marcar, definitivamente, los límites y diferenciar la participación activa y plena de los miembros fundamentales que traman y dan vida a *Mandrágora* y que articulan la intensa actividad surrealista por ellos desplegada, en sus múltiples facetas (la poética, la plástica, la pública y “terrorista”), de la participación esporádica, temporal, de quienes se identificaron en algún momento con las ideas revolucionarias e innovadoras de los mandragóricos, con su Poesía Negra, en un medio literario y político dominado por el realismo socialista.

En cualquier caso, se hace imprescindible, en este sentido, echar un vistazo a las declaraciones de los propios miembros del grupo relacionadas con la pertenencia o vinculación a *Mandrágora* que se encuentran en las páginas de su revista homónima. Así pues, en el segundo número de *Mandrágora* Enrique Gómez-Correa en su texto ensayístico “Yo hablo desde *Mandrágora*” se refiere a los poetas que en Chile han proclamado la Poesía Negra mencionando a sus tres compañeros más próximos y a Gonzalo Rojas:

(...) y ratificado aquí en Chile por los que hemos proclamado la POESÍA NEGRA –Braulio Arenas, Teófilo Cid yo y más tarde Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas–²⁵⁵.

En el tercer número de *Mandrágora* Enrique Gómez-Correa, en su texto ensayístico “Notas sobre la poesía negra”, menciona en primer lugar a Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y a sí mismo como “los poetas que trabajan en Chile por la causa de la POESÍA NEGRA”²⁵⁶ y agrega, a continuación, que “hoy también derivan toda su fe, su vida, su sangre entera hacia lo negro: Renato Jara, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha y Mario Urzúa. Sé que hay muchos otros trabajadores silenciosos que irán aflorando en el porvenir, y sin duda alguna nos ayudarán en la liquidación definitiva de toda una corrida de idiotas que se han dado en llamar nuestros «enemigos»”²⁵⁷.

En cuanto a Carlos de Rokha²⁵⁸, hijo de Pablo y Winnet de Rokha y gran amigo de Teófilo Cid, poeta maldito, que no publica en *Mandrágora*, ni lo hará tampoco en la segunda

²⁵⁵ Enrique Gómez-Correa, “Yo hablo desde *Mandrágora*”, *Mandrágora*, n.º 2, diciembre de 1939, s.p.

²⁵⁶ Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, loc. cit., p. 6.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁵⁸ Carlos de Rokha (1920-1962). Obras: *Canto profético al primer mundo* (1940-1944), *El orden invisible* (1956), *Memorial y llaves* (1964) y *Pavana del gallo y el arlequín* (1967).

revista del grupo, *Leitmotiv*, dirigida exclusivamente por Braulio Arenas, hemos de señalar que en diversas ocasiones es reivindicado por los mandragóricos como poeta negro. Sin embargo, no tenemos constancia de que participara en ninguna de sus actividades ni en sus publicaciones colectivas. Gómez-Correa, en la ya citada entrevista que le realizó Stefan Baciú, publicada bajo el título “Todo el poder a la Mandrágora” en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, afirma que “vivió y murió deslumbrado por el fuego de la Mandrágora”. Su obra destacó por su carácter innovador, con ciertos reflejos del evidente influjo que Mandrágora y el surrealismo, concretamente la escritura automática, ejercieron sobre su persona y su obra. Se ha llegado a afirmar que Carlos de Rokha fue “la primera víctima de Mandrágora”. Así lo señala Gómez-Correa en la mencionada entrevista:

Carlos de Rokha, extraordinario poeta, hijo del poeta Pablo de Rokha vivió y murió deslumbrado por el fuego de la Mandrágora. En una ocasión él se lanzó de un segundo piso en actitud poética. Sus padres declararon que “era la primera víctima de la Mandrágora”²⁵⁹.

Por su parte, el historiador chileno Luis G. de Mussy en *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* menciona, también, la concreción de ese “salto al vacío” llevado a cabo por Carlos de Rokha, tal como Gómez-Correa consideraba que debía exigirse a todo poeta negro, según expresara en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, en el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*:

Como manifestó Gómez-Correa en su momento –y posteriormente Carlos de Rokha lo concretó de hecho– es preciso “saltar al vacío” de uno mismo, dirigirse a las zonas límites del conocimiento humano, hacia el lugar donde normalmente, y en un principio, no es fácil enfocar la mirada²⁶⁰.

Rodrigo Verdugo, miembro del grupo surrealista chileno Derrame, surgido en Chile en la década de los noventa, publica en el séptimo número de la revista homónima del grupo un interesante ensayo sobre Carlos de Rokha, del que consideramos oportuno transcribir aquí uno de sus párrafos en el que Verdugo comenta la relación de este con el grupo Mandrágora:

Situado tentativamente dentro de la generación de 1938, período de la vanguardias chilenas, sostuvo un proyecto poético paralelo al que llevaría a cabo el grupo *La Mandrágora*, teniendo ciertas similitudes con poetas como Enrique Gómez-Correa (en lo que respecta al juego sádico en el amor), Jorge Cáceres (en lo que respecta a la búsqueda de una inexplicable mecánica de las presencias sobre los objetos reales) y Gonzalo Rojas (en lo que

²⁵⁹ Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora” (entrevista), loc. cit., p. 26.

²⁶⁰ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 75.

respecta a cierta perversidad sexual) y obviamente emparentado con algunos procedimientos claves como la escritura automática, insistiendo sobre todo en concebir la poesía como un canal de videncia y en esa orientación entusiasta del romanticismo hacia los “ángulos nocturnos de la vida anímica”. Propicio sin duda para De Rokha el hecho de haber nacido en el seno de una emblemática familia; recordemos que sus padres fueron los poetas Pablo de Rokha y Winett de Rokha, y algunos de sus hermanos también estarían inmersos en la actividad artística como es el caso de los pintores Luko de Rokha y José de Rokha. Sobre este punto es necesario recordar que De Rokha también incursionó en la pintura, y según el poeta Jorge Teillier, este pintaba durante las noches de bohemia en el legendario El Bosco. De Rokha matizó su vida con diversos oficios, como vendedor de cuadros y de libros acompañando a veces a su padre por distintas localidades del país²⁶¹.

Continuando con la cuestión de la pertenencia al grupo, resulta fundamental detenemos brevemente en el último número de la revista *Mandrágora*, que vio la luz en octubre de 1943, preparado en su totalidad y en solitario por Enrique Gómez-Correa. Está compuesto por un amplio ensayo titulado “Testimonios de un poeta negro”, en el que Gómez-Correa se propone “recordar la trayectoria de la Poesía Negra, gracias al soplo vivificante del grupo *Mandrágora* en estas tierras de América y de Chile en particular”²⁶². En esta ocasión, Gómez-Correa no dejará títere con cabeza, arremetiendo duramente no solo contra su rival por excelencia Pablo Neruda, sino también contra Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita, señalando que “solo Rosamel del Valle pudo haber pertenecido a *Mandrágora*, pero le faltó sangre, juventud y sobre todo se ahogó en un tropicalismo sin salida”²⁶³. Gómez-Correa se refiere a *Mandrágora* como “la camisa de once varas” para muchos jóvenes poetas “que no han tenido las suficientes fuerzas para resistir la enorme tensión espiritual y de sacrificio que ha significado permanecer fiel a la actividad proclamada por *Mandrágora*, y han quedado perdidos al lado del camino”²⁶⁴.

En el inventario de las actividades del grupo *Mandrágora*, expuestas cronológicamente, que incluye Arenas en una carta que dirige a André Breton a principios de noviembre de 1942, y que fue publicada en *VVV* n.º 2-3, encontramos una alusión a los miembros del grupo en julio de 1938. Los nombres que Arenas señala son los siguientes: “Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Armando Gaete, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gustavo Ossorio, Gonzalo Rojas-Pizarro, Mario Urzúa y Eugenio Vidaurrázaga”²⁶⁵.

²⁶¹ Rodrigo Verdugo, “Carlos de Rokha o la incandescencia predicada”, *Derrame*, n.º 7, Santiago de Chile, diciembre de 2006, p. 2.

²⁶² Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 5.

²⁶³ *Ibidem*, p. 11.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁶⁵ Braulio Arenas, “Letter from Chile”, *VVV*, n.º 2-3, Nueva York, marzo de 1943, p. 124.

Años más tarde, Arenas en su texto “La Mandrágora” de 1958, que leyó en el Encuentro de Escritores Chilenos realizado en la Universidad de Concepción, rememora los tiempos en que el grupo Mandrágora desplegaba intensamente su actividad y recuerda a sus “amigos de la mandrágora” mencionando a Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray y “tantos más...”.

También el venezolano Juan Sánchez Peláez es mencionado por Gómez-Correa como uno de los que se incorporaron al grupo después de su creación²⁶⁶. Sánchez Peláez figura, de hecho, en una de las fotografías claves del grupo, la que se realizó con motivo de la exposición organizada por Mandrágora en 1943 en la Galería Rosenblatt²⁶⁷. Juan Sánchez Peláez no publica en *Mandrágora*, pero sí en *Leitmotiv*, concretamente en el n.º 2-3, que ve la luz en diciembre de 1943, en el que presenta su poema “Transfiguración del amor”. También Enrique Rosenblatt está presente en dicha instantánea. Igual que el venezolano, Rosenblatt no participó en la revista *Mandrágora*, pero sí lo hace en el número doble 2-3 de *Leitmotiv*, en el que aparecen dos poemas suyos: “El último proyecto” y “Puerta de isla”.

En cuanto a la vínculo de Gonzalo Rojas Pizarro con el grupo surrealista chileno Mandrágora, es necesario hacer alguna aclaración. Si bien es cierto que Gonzalo Rojas participó en varios de los números de la revista *Mandrágora*, posteriormente llegó a protagonizar cierta polémica, atacando al grupo y a algunos de sus integrantes, especialmente a Gómez-Correa. Gonzalo Rojas pasó a convertirse en anti-mandragórico, acusándolos, entre otras cosas, de haberse entregado a la publicidad y a un triunfalismo vulgar. Así pues, rompió tácitamente su vínculo con el grupo. El grupo chileno Derrame, en su revista de igual nombre, saca a la luz “la traición” de Rojas a Mandrágora, aportando información reveladora y pruebas que la evidencian. Así pues, en el cuarto número de su revista, publicado en Santiago de Chile en 2001, encontramos, en primer lugar, la reproducción de una carta que Gonzalo Rojas dirige a Enrique Gómez-Correa, fechada el 23 de febrero de 1988, en la que exalta al poeta y su obra *La pareja real*, editada tres años antes, que considera “una obra maestra digna de las cumbres de la poesía del siglo XX”²⁶⁸. Según expresa Rojas, dicho poema le “deslumbra por su coherencia y el prodigio visionario”²⁶⁹. Afirma, además, que “los textos anteriores son

²⁶⁶ Véase “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa”, *Prisma*, n.º 41, Bogotá, 1992, p. 46.

²⁶⁷ Dicha galería era realmente una tienda de muebles propiedad del padre de Enrique Rosenblatt, cuyo segundo piso estaba vacío, y fue pedido prestado por Rosenblatt a su padre para la ocasión. Así figura en un fragmento de una entrevista a Enrique Rosenblatt realizada en octubre de 2001 por Santiago Aránguiz Pinto. Dicho fragmento se encuentra integrado en *Cáceres. El mediodía eterno o la tira de pruebas. Obra completa*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2005, pp. 201-202.

²⁶⁸ Gonzalo Rojas, en Revista *Derrame*, n.º 4, Santiago de Chile, noviembre de 2001, p. 37.

²⁶⁹ *Ibidem*.

asimismo resplandecientes”²⁷⁰. En su carta Rojas expresa su reconocimiento de la actividad poética de Gómez-Correa, considerándolo “el más libre y entero; el mejor de todos nosotros”²⁷¹. Y concluye su misiva en la misma línea, ensalzando al poeta talquino, figura clave del grupo Mandrágora, haciendo alusión al error de sus juicios negativos contra él esgrimidos en el pasado:

Un maestro que no supe ver en su grandeza y que alguna vez me indujo a error de juicio, por limitación personal mía, y nada más. Estoy orgulloso de ser tu amigo y tu lector estudioso²⁷².

A continuación de la citada carta, encontramos un texto firmado por el grupo Derrame, presentado bajo el título “En la actualidad...”, en el que se recogen varias declaraciones vertidas por Rojas en un texto que leyó el 29 de abril de 1999 en un homenaje a Octavio Paz celebrado en la capital chilena, texto que posteriormente fue publicado en su revista *Rocinante*. Gonzalo Rojas arremete aquí contra el grupo, despreciando su actividad, tachándolos de “engreídos”, acusándolos, entre otras cosas, de “afrancesamiento literario” y de “falta de genio”. En esta ocasión, Rojas explica haberse apartado del grupo Mandrágora por “hastío de lo hechizo, lo artificioso y lo postizo”. Rojas se refiere a la actividad del grupo en 1938, afirmando “que no pasó de ser un ejercicio más bien libresco del pensamiento de Breton en el país”. Considera que “la parodia latinoamericana del grupo surrealista parisino la hicieron mucho mejor en Lima un Emilio Adolfo von Westphalen, un César Moro, un Jorge Eielson, más lozanos y austeros que los engreídos de la Fuente Iris, de Santiago...”²⁷³. Una última significativa declaración de Rojas sobre Mandrágora sacada de dicho texto es presentada por Derrame:

“Lo que quiero decir es que el surrealismo genuino fue una peste sagrada del siglo –una peste por demás saludable en el plazo de entreguerras (1918-1938)–, l’imagination, l’amour fou et la liberté, y los únicos surrealistas fueron Roberto Matta y Octavio Paz entre nosotros”²⁷⁴.

Como se puede observar, Rojas espera a que no quede vivo ni uno solo de los componentes del grupo surrealista chileno para despotricar, para criticarlos dura y abiertamente. En 1999 la totalidad de las voces de los auténticos mandragóricos ya se encuentran apagadas. El último de sus supervivientes, Enrique Gómez-Correa, había muerto

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 38.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*, p. 39.

²⁷⁴ *Ibidem*.

cuatro años antes. Es entonces cuando Gonzalo Rojas se quita definitivamente la máscara y muestra, sin tapujos, su cara más rastrera.

Dos significativas declaraciones más sobre Mandrágora, estas sacadas del libro *Gonzalo Rojas, Obra selecta* de Marcelo Coddou, son reproducidas por Derrame:

“Justo por lo disidente me inscribí en el equipo (Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres). Y me aparté al cabo de un año cuando se sometió por entero a la ortodoxia discutible. Para qué decir que el estado de cosas estéticas de París no era no podía ser el de Santiago (...) Lo que me hartaba del grupo Mandrágora era su afrancesamiento literario y su falta de genio...”.

“Eran unos grandes tramposos (...) porque ellos también querían el éxito y la gloria y querían aparecer con toda la figuración de los impacientes”²⁷⁵.

Como se puede comprobar, el propio Rojas afirma haber durado un año integrado en el seno de Mandrágora, para apartarse completamente y acabar protagonizando campañas en su contra, difamándolos y desacreditándolos. Sin embargo, es uno de los nombres que más frecuentemente señalan los estudiosos y los críticos literarios cuando se refieren a los miembros del grupo.

El grupo Derrame añade, a continuación, una breve nota a modo de respuesta, dirigida a Gonzalo Rojas, en la que, con contundencia, rechazan los juicios emitidos por este, reprobaban su cambio de postura y niegan que haya sido jamás surrealista. Para Derrame, Rojas tan solo fue “un colaborador”, que esperó a que todos hubieran fallecido, para embestir contra ellos, para atacarlos:

Sr. Gonzalo Rojas:

¿Hacia dónde van las metamorfosis? Esta pregunta debería contestarla usted mismo en el silencio de su torre.

¡Cuánta arrogancia en el aire! Pero no. Hay que decir basta. ¡Basta de su carta a Nadja, de los brindis por Breton, los saludos por Tzara, los elogios a Matta y Paz! Usted no tiene derecho a realizarlos. ¿De qué surrealismo nos habla? A nosotros no puede engañarnos. Usted nunca fue surrealista. Su paso por Mandrágora consistió en ser un mero colaborador. Aprendió mucho con Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Aprendió a ser poeta y a ver el mundo desde los ojos de la imaginación. Pero su traición salió al escenario. Esperó que todos murieran para ulular sus ataques contra ellos.

La POESÍA sigue encendida, más viva que antes. Y estamos dispuestos a defenderla.

Grupo Derrame.

²⁷⁵ *Ibidem*.

Los mandragóricos se adhieren con firmeza al surrealismo. Son perfectamente conscientes de su honda dimensión como movimiento, de que no se trata de una mera opción estética, sino de una actitud del espíritu ante la vida que ellos hacen suya. Pretenden, pues, tal como planteara Breton en su “Discurso en el Congreso de Escritores” (1935), transformar el mundo, cambiar la vida mediante la poesía. Veamos en palabras del propio Gómez-Correa cómo adoptan la consigna bretoniana:

En los años no diré mejores sino en los años “públicos” de la Mandrágora, vale decir desde 1938 hasta 1952, los integrantes del grupo Mandrágora desplegamos una gran actividad. Estudios exhaustivos de los grandes problemas humanos como el amor, el sueño, la muerte, la locura (yo mismo escribí y publiqué la obra *Sociología de la locura*), los mitos, la libertad, etc. La imaginación fue nuestra hada madrina. Me atrevo a afirmar que hemos sido los más grandes creadores de imágenes poéticas que haya producido Chile hasta el momento, lo más entrañables buscadores de lo insólito. Queríamos “transformar el mundo”, “cambiar la vida”, concebíamos el espíritu en una permanente rebelión, afirmábamos el derecho inalienable de creer en la utopía, solicitábamos “todo el poder a la Mandrágora”, queríamos hacer de la vida y del mundo el más maravilloso de los “collages”. La revista *Mandrágora* llegó hasta el número 7. aparte de esto se publicaron libros, folletos y se organizaron exposiciones de pintura surrealista, pues –oscilando entre la actividad desplegada por el grupo francés “Le Grand Jeu” y el Surrealismo– terminamos por manifestar nuestra adhesión al Surrealismo que encabezaba André Breton. Fueron realmente años muy fértiles. En la antología *El AGC de la Mandrágora* usted podrá encontrar una reseña bibliográfica de esa actividad²⁷⁶.

La poesía es para los poetas de Mandrágora la llave que abre la puerta a la disputa de esa versión de ser humano constreñido por toda una serie de intereses políticos, religiosos y económicos y por una moral restrictiva. Los mandragóricos revisan los valores poéticos universales de todos los tiempos y extraen, así, los principios de la Poesía Negra que ellos proclaman. Se posicionan ante los problemas que afectan a la condición humana. Enarbolan la bandera de la libertad, del deseo, del sueño, del delirio, del placer, de la imaginación, del amor.

La Poesía Negra es definida así por Braulio Arenas en el texto ensayístico “Mandrágora, Poesía Negra” con el que dan inicio al primer número de la revista *Mandrágora*:

He aquí el nombre repentino de POESÍA con su fugacidad desgarrante, Ella es NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como

²⁷⁶ Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora” (entrevista), loc. cit., pp. 26-27.

la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago²⁷⁷.

En ese mismo texto Arenas establece un vínculo inequívoco entre la Poesía Negra y el surrealismo:

Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía Negra, si miramos hacia los fenómenos del SURREALISMO, el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador²⁷⁸.

La Poesía Negra proclamada por el grupo Mandrágora está estrechamente relacionada con el terror, con la violencia, con la locura, con el amor, el misterio, el sueño, el azar, el instinto y el placer. La poesía exaltada por los mandragóricos tiene un inherente carácter subversivo y un hondo sentido revolucionario:

Poéticamente, ella representa a la poesía negra, es decir, a la poesía cuyo estado se transmite tanto en forma de poema como de actos revolucionarios. La poesía negra es la organización más fría de la palabra, la dispersión más absoluta del amor, la necesidad más vehemente del placer, el ansia más sedienta del peligro. La poesía negra quiere destruir la valla convencional de los principios del bien y del mal, según la clasificación vigente. Ella presta toda su confianza a la revolución para hacer desaparecer estas fronteras. Pretende conseguirlo aun arrojándose con cuerpo y alma (la mandrágora no cree en el alma) en la investigación y aplicación del principio del mal, único estado que da sentido a la vida de sus propugnadores, aliando a este estado los sobrantes y atributos con los que la actual sociedad capitalista fulmina a sus atacantes, haciendo, por ejemplo, del problema del incesto la mejor oposición al hombre actual que posee una mentalidad de *boy-scout*. Para la mejor solución de todos los problemas, la mandrágora admite como táctica la violencia física y la violencia moral²⁷⁹.

La Poesía Negra desempeña un papel fundamental en la tarea de liberación del ser humano, según expresa Braulio Arenas:

A nadie se escapará la importancia que tiene conciliar, en cierto modo, la tendencia instintiva del hombre de buscar los más remotos antecedentes de su pensamiento con la del lenguaje revelado. En este verdadero combate entre el hombre y su destino, la poesía juega un papel principal. Ella interviene como el centro mismo, como el nivel preciso donde se debaten estos pensamientos. A ella no podrá escapársele ninguna de las prerrogativas del saber, al ser ella mismo quien da origen al conocimiento y, por lo tanto, nosotros, a cuyo

²⁷⁷ Braulio Arenas, "Mandrágora, Poesía Negra", *Mandrágora*, n.º 1, Santiago de Chile, diciembre de 1938, s.p.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ "Mandrágora", *Mandrágora*, n.º 4, Santiago de Chile, julio de 1940, p. 7.

estudio estamos destinados, queremos aprovechar la menor ocasión para difundir, siempre en la medida de lo posible, los aportes que hayamos conseguido²⁸⁰.

Los mandragóricos bucean en los abismos del mundo interior del ser humano, en sus instintos y pasiones más desbocadas, más oscuras. Se lanzan a la exploración del subconsciente, al conocimiento de las fuerzas ocultas del ser. Conceden gran importancia al mundo de los sueños, al delirio, a la imaginación libre, sin trabas. Contribuyen a su manera a acabar de una vez por todas con las dicotomías, reconciliando contrarios, poniendo en relación elementos opuestos. Abren de par en par las puertas del pensamiento para que fluya libremente; experimentan con la escritura automática. La Poesía Negra que defienden y practican es concebida como método de conocimiento, tal como Enrique Gómez-Correa pone de manifiesto en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, que conforma el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*, en el que la relaciona con la memoria y la imaginación, con el peligro, con el mal, con el placer, etc.:

¿Con qué fueros escribo yo si no son con los fueros de la Poesía Negra, la única que puede darme la posibilidad de romper aún mis propios textos? Sí, la Poesía Negra debe invadir toda nuestra vida, dominar todos nuestros actos cotidianos, toda nuestra actividad entusiástica al servicio de esta maravillosa poesía. Ella nos permitirá interrogar definitivamente la existencia de este sorprendente ser que se llama *hombre*. Toda su larga trayectoria, a partir de las más remotas edades, será vaciada de golpe en un solo acto. La memoria, la imaginación, sí, la imaginación al lado de ti, Poesía Negra! Interrogaremos siempre al peligro hasta conseguir esa “solidez compacta del ser” de que nos habló alguna vez Hegel, pero más allá de toda filosofía, pues la filosofía no es sino el argot de la poesía. Y a estas alturas el poeta habrá comprendido y sentido la definición de lo negro: *Lo negro es esta actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugar, y vivirlo como categoría espiritual*. Crimen, locura, sueño, perversión en estado de gracia y pureza. Se estará más allá de la dominante emanada del prejuicio del bien, así como de este prejuicio en formación que es el prejuicio del mal. No se tratará de ser maldito, poeta maldito, sino de no temerle a la maldición²⁸¹.

Como broche final del séptimo número de *Mandrágora*, Gómez-Correa lanza unas apasionadas y significativas palabras en relación a la actitud que debía exigirse a todo poeta negro, siempre resuelto a “partir” hacia lo desconocido, a penetrar en los abismos sin importarles el peligro, el riesgo de la aventura llevada hasta sus últimas consecuencias:

²⁸⁰ Braulio Arenas, “La transmisión del pensamiento”, *Mandrágora*, n.º 3, Santiago de Chile, junio de 1940, pp. 10-11.

²⁸¹ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., pp. 3-4.

Será menester entonces exigir a todo poeta negro que al menos tenga el ánimo como para estar dispuesto a saltar en cualquier momento de un segundo piso. Yo me siento poseído por el entusiasmo. Todo poeta negro, a la hora de la señal, sabrá gritar definitivamente: LA HISTORIA DE LA POESÍA NEGRA ES LA HISTORIA DE MI VIDA²⁸².

Al poeta negro todo le está permitido. Los mandragóricos se saltan descaradamente los límites de la moral y de las leyes, llegando incluso a exaltar el valor poético del terror, de la crueldad, de la violencia. Defienden el suicidio como fuente de placer, recomendando la horca como el método más eficaz y sencillo. La violencia es considerada una herramienta válida en la lucha por la autenticidad del ser. Así, se mofan de las convenciones sociales intensificando la vida. No temen la maldición; sienten atracción por lo monstruoso, por la locura, por el delirio, por el humor negro (que abunda en sus páginas):

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 por 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. Nada podrá detenerlo en su marcha de paso forzado, dirigida a la completa destrucción de un medio, cuya imbecilidad provocativa llega a los límites, los más insospechados²⁸³.

Cid, por su parte, insiste en exaltar el crimen y el incesto y en ligarlos estrechamente a la Poesía Negra que proclaman:

Es preciso la experiencia profunda de la poesía. El crimen, el incesto, lo negro, son las manifestaciones más altas de lo absoluto de nuestra personalidad²⁸⁴.

Puede establecerse cierta relación entre la actitud proclamada por los mandragóricos para el poeta negro (la pasión por el mal, por el crimen y por el delirio) y el “romanticismo frenético”, el menos domesticado, denominación que los surrealistas dan al grupo francés conocido como Jeune France, Bousingots o Petit Cénacle al que pertenecen Gérard de Nerval, Petrus Borel (el licántropo) y Théophile Gautier. Es la figura de Petrus Borel (1809-1859), republicano antiburgués, la más cercana a la concepción del poeta negro proclamado por los chilenos, y en este sentido destaca su obra *Champavert. Cuentos inmorales*. Borel fue reivindicado por los surrealistas; le reconocen cierto parentesco con Sade. Breton lo incluye en su *Antología del humor negro* y respecto a sus obras señala que “abundan en situaciones

²⁸² *Ibidem*, p. 16.

²⁸³ Enrique Gómez-Correa, “Yo hablo desde Mandrágora”, *Mandrágora*, n.º 2, s. p.

²⁸⁴ Teófilo Cid, “Notas sobre poesía negra”, *Mandrágora*, n.º 2, diciembre de 1939, s.p.

que incitan a un tiempo a la risa y el llanto en rasgos donde la más dolorosa sinceridad se aúna a un agudo sentido de la provocación, a una necesidad irresistible de desafío”²⁸⁵. Es también aquí donde Breton sostiene que es a él a quien mejor puede adjudicársele la etiqueta de “frenético”:

El estilo del escritor, al cual puede aplicarse como a ningún el epíteto “frenético” y su ortografía cuidadosamente barroca parecen tender a provocar en el lector una resistencia relativa frente a la misma emoción que se le quiere hacer sentir, resistencia fundada en la extrema singularidad de la forma y sin la cual el mensaje excesivamente alarmante del autor dejaría humanamente de ser recibido²⁸⁶.

Para los mandragóricos la Poesía Negra, pues, debía invadir toda nuestra vida para llevarnos al conocimiento de ese sorprendente ser, el ser humano. Debe estar presente en todos nuestros actos e impregnarlos de sus destellos de luz. Lo poético está en todas las cosas; no hay nada a nuestro alrededor que sea apoético.

Los mandragóricos manifiestan en numerosas ocasiones de forma explícita, rotunda, a lo largo de las páginas de su revista, su rechazo del sistema capitalista. Se declaran, además, antifascistas, anti-imperialistas, antiburgueses, adhiriéndose a la revolución, a la lucha del proletariado. Es indudable su conciencia revolucionaria, su deseo de honda transformación del sistema, de la sociedad amordazada, anulada, en que vivimos. En los diversos números de su revista homónima, los miembros del grupo exponen de forma tajante su compromiso con la realidad histórica en la que se encuentran inmersos, su posicionamiento frente al autoritarismo, frente al avance del nazismo y del fascismo, frente a la Guerra Civil española, y su apoyo a quienes luchaban por defender la República, así como al Ejército Rojo, a “los defensores de la Revolución de Octubre”. Asimismo, los mandragóricos expresan repetidamente a lo largo de la trayectoria de *Mandrágora* su adhesión al marxismo y al materialismo dialéctico:

La poesía, en su carácter de relacionadora del ser con el mundo (no precisamente de este mundo considerado como campo de pic-nic) vuelve, por lo tanto, a interesar a determinados hombres, los que, agrupados en torno de cierto programa realmente investigador, la anteponen con una protesta a un mundo que se organiza de la manera más detestable.

Por lo tanto, no creo que sea justo el reproche que se nos formula con respecto a la unilateralidad de nuestro grupo. Nacido él bajo el signo de la vida, debe aceptarla con todas sus transformaciones y todas sus consecuencias. Profundamente revolucionario (idea y acción que nosotros queremos reivindicar en toda su

²⁸⁵ André Breton, *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p. 87.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 88.

pureza) se ha preocupado de estudiar la forma en que se puede hacer más certero y definitivo su ataque a la actual sociedad capitalista, encontrándola en las grandes disciplinas del marxismo y del materialismo dialéctico, a los cuales el grupo de la Mandrágora prestará siempre su más inquebrantable adhesión²⁸⁷.

En este sentido, el sexto número de *Mandrágora*, que ve la luz en septiembre de 1941, comienza con una interesante y muy significativa declaración colectiva:

Ante la salvaje agresión fascista contra la URSS –patria del proletariado– el grupo MANDRÁGORA declara su adhesión a los defensores de la Revolución de Octubre, a los héroes que mantienen viva la llama de la esperanza, al glorioso Ejército Rojo que ha puesto su pie encima del hocico hidrófobo de Hitler. A todos ellos, con la seguridad absoluta que un día no muy lejano ya se barrerán definitivamente los mitos de capitalismo, imperialismo, burguesía, religión y fascismo, a nuestros valientes camaradas que dan el verdadero sentido de la vida y la verdadera expresión de la libertad humana, SALUD²⁸⁸.

En coherencia con su rechazo del sistema capitalista, los mandragóricos expresarán, también, su desprecio por aquellos pilares sobre los que este se asienta: la religión, la patria, la familia, etc.

El hondo sentido revolucionario y ético de Mandrágora no puede ser puesto en tela de juicio. Varios de sus ensayos giran precisamente en torno a la necesidad de desenmascarar a los falsos revolucionarios. Un texto clave en este sentido, aparecido en el cuarto número de *Mandrágora*, es el titulado “Esta gente está podrida”, firmado por Enrique Gómez-Correa (quien aún por entonces firma sus textos como Enrique Gómez):

No creo que la juventud de Chile tenga una mejor oportunidad, para proponerse vivir su verdadero destino. La incesante polarización de ideas hace en estos momentos imprescindible la necesidad de ubicar aquellas fuerzas que representan el sentir revolucionario en todos los órdenes de cosas y las de aquellos que por ceguera mental o por imbecilidad, constituyen una valla casi infranqueable para el desenvolvimiento de los gérmenes de la Revolución. Pero esta tarea de ubicación se hace un tanto más difícil cuando estas fuerzas de la reacción toman como último recurso de defensa, las apariencias de fuerzas revolucionarias (...) ²⁸⁹.

La determinación del grupo Mandrágora a combatir a los falsos revolucionarios, a los que tergiversan el verdadero sentido de la Revolución, es rotunda. Su espíritu subversivo, su sentido crítico y su empuje y entusiasmo les mueve a sacar a la luz a quienes en el medio cultural y político chileno se disfrazan de izquierdistas, de revolucionarios. Se emplean a fondo en una ardua tarea de limpieza moral, ética:

²⁸⁷ Braulio Arenas, “La transmisión del pensamiento”, loc. cit., p. 10.

²⁸⁸ *Mandrágora*, n.º 6, septiembre de 1941, s.p.

²⁸⁹ Enrique Gómez-Correa, “Esta gente está podrida”, *Mandrágora*, n.º 4, p. 4.

Nosotros insistiremos en este deber de juventud mientras estos duques del gansterismo enturbien las aguas revolucionarias de la poesía, de la literatura, de la política o de la moral. Nosotros liquidaremos definitivamente a esta gente podrida que ayuda a la corrupción del aire pestilente que respiramos. Nosotros liquidaremos a los dirigentes de estos partidos cuyas aspiraciones eran tan irrisorias que acallaron sus voces “revolucionarias”, a cambio de franquicias proporcionadas por un sueldo más o menos elevado. A estos infelices nosotros escupiremos²⁹⁰.

Si bien no puede negarse la conciencia social y política de Mandrágora, es cierto que el grupo se mantuvo al margen de los partidos y de las instituciones de izquierda. Revolucionarios sí, pero no partidistas. Sin duda, su actitud desentonaba en aquel Santiago en el que el Frente Popular se alzaba triunfal, y los escritores se agrupan en torno a la Alianza de Intelectuales de Chile por la defensa de la cultura, organización antifascista fundada por Pablo Neruda en noviembre de 1937 y por él presidida. Los poetas, los literatos en el Chile de entonces se movían en un entorno notablemente politizado. Sin embargo, la voz de Mandrágora resuena en numerosas ocasiones a lo largo de las páginas de su revista de igual nombre precisamente en contra de lo que esa Alianza de Intelectuales significaba, en contra de muchos de sus integrantes, en contra, sobre todo, de Pablo Neruda, su rival por excelencia, pero también de otros como Samuel Lillo o Raúl González Tuñón. Mandrágora dirige sus críticas, también, a los políticos burócratas, que se apoltronan olvidando sus principios. La actividad grupal de Mandrágora no solo se plasmó en sus publicaciones colectivas y en las diversas actividades que organizaron relacionadas con su actividad creadora. Los mandragóricos se mostraron, también, dispuestos a trasladar sus protestas a la esfera pública, a lanzar sus duras críticas en la calle o en los actos públicos que organizan:

Es obedeciendo a este mismo impulso de vida, lo que nos ha llevado a protestar en la calle, en los espectáculos y desde las páginas de nuestra revista *Mandrágora*, de todas las falsificaciones revolucionarias y de toda clase de mistificación. Por ello hemos protestado violentamente ante el homenaje que le rendían a don Pablo Neruda unas señoras y unos amigos “comunistas”. Ya en otras ocasiones hemos denunciado a ese señor como el más hábil reclamista de la poesía y de la política turbia y mezquina (...) Que la juventud, pues, comprenda su verdadero sentido. Que si desea ver realizadas sus grandiosas ambiciones, reviente de una vez por todas a aquellas ratas que, desde adentro de partidos que se dicen depositarios de la Revolución, instigan –ya sea por cobardía, ceguera o imbecilidad– la destrucción de la juventud, en vez de exaltarla y prepararla para la consecución de dicha realizaciones, como sería lo lógico.

Nosotros masacraremos a nuestros enemigos hasta hacerlos comer sus propias barbas²⁹¹.

²⁹⁰ *Ibidem.*

²⁹¹ *Ibidem.*

La violencia y el deseo de confrontación, este último en general de la mano del humor, son, sin duda, dos de las características palpables del discurso de los mandragóricos en su primera revista. Ya en la segunda, *Leitmotiv*, dirigida por Arenas, la dureza y beligerancia del tono se reduce considerablemente. Un buen ejemplo de su violencia verbal y de su humor negro lo tenemos en una breve adivinanza con la que casi dan término al cuarto número de *Mandrágora*, que por supuesto tiene, como no es de extrañar, a Neruda como principal objetivo de sus punzantes críticas:

¡Quién será cierto cónsul proleta que deja al pasar un fuerte olor a cadáver!

El angelito Cruchaga dice que él no siente tal olor. Claro. Ningún cadáver se huele ni huele a sus semejantes. Sería atroz un cementerio lleno de estornudos subterráneos²⁹².

Luis de Mussy señala ya desde el prefacio a su obra *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* el carácter polémico y contrario a lo establecido del discurso de *Mandrágora* respecto a la realidad histórica en la que se encuentran enmarcados:

(...) el diálogo establecido entre este núcleo de hombres de letras y la realidad que los enmarcó fue muy peculiar, poco oficial por decir lo menos, tan polémico y fugaz como significativo, por decir la verdad. Antecedente que nos lleva a pensar que el testimonio dejado por sus participantes constituye un gran elemento – uno poco considerado– para la complementación del cuestionamiento histórico del periodo entre los años 1935 y 1948. Contexto que corresponde a gran parte de lo que se conoce como el tiempo de los Gobiernos Radicales y del Frente Popular y que, a su vez, condicionó el desarrollo de este específico contingente de poetas. Puntualizando aún más, lo que queremos decir, es que la plática –de manifiesto carácter surrealista– establecida por estos escritores con la realidad de su momento, se levanta como un testimonio más que digno de ser rescatado por el trabajo de un historiador (...) estos personajes –a diferencia de gran parte de los literatos e intelectuales de la época– se situaron en las antípodas de la sensibilidad operante, lo que les significó, entre otras cosas, que su accionar se quedara sin un registro fácil de acceder. Apartados²⁹³.

En este sentido, agrega De Mussy que el testimonio de *Mandrágora* fue “de crítica total y de ironía absoluta frente a las estructuras socio-culturales que evidenciaba la sociedad de la época; fueron sus enjuiciadores. Confesaron –a viva voz– todos sus pecados”²⁹⁴.

Teófilo Cid se refiere en “*Mandrágora en su generación*” a las reacciones suscitadas por el grupo, por sus planteamientos. Habla de las intervenciones del grupo en la vida política, matizando su carácter. Pone, además, especial énfasis aquí en señalar sus divergencias

²⁹² “Adivinanza”, *Mandrágora*, n.º 4, p. 8.

²⁹³ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁴ *Ibidem*.

respecto a la juventud de su tiempo, respecto a aquellos que integraban la denominada “generación del 38”:

No faltaron las voces que, unidas en un equívoco concierto, nos trataban de soñadores inútiles y de fomentar delicadezas artísticas ajenas, según decían de las que el mundo estaba exigiendo.

En realidad, el grupo Mandrágora, nacido de la publicación de ese mismo nombre, no tuvo o no exhibió, al menos, ninguna otra preocupación que la demandada por la poesía. Nuestras incursiones en el campo político, violentísimas en muchas ocasiones, no llegaron a separarnos de esa orientación puramente poética. En esto, más que ningún otro aspecto, nos separábamos de los puntos direccionales de los jóvenes de entonces, es decir de la generación del 38, casi toda ella volcada al examen de los fenómenos sociales²⁹⁵.

La polémica rodea mucha de las actividades organizadas por el grupo, tal como indica Braulio Arenas en la cronología de la trayectoria de Mandrágora que incluye en la carta que envía a Breton en noviembre de 1942 y que será publicada al año siguiente en el número 2-3 de VVV.

La actividad del grupo Mandrágora destacó por su proyección hacia la vida pública. Muchas de sus actuaciones fueron protestas o provocaciones directas dirigidas al entorno cultural del Chile de esos entonces, a muchas figuras del medio intelectual y literario chileno, destacando, como hemos visto, su virulento enfrentamiento contra Pablo Neruda, del que es una buena muestra el boicot por ellos protagonizado del acto organizado por la Alianza de Intelectuales de Chile en homenaje a Pablo Neruda en julio de 1940 en la Universidad de Chile. Los mandragóricos rechazaban el sistema impuesto y se desmarcaban de él, desarrollando su subversiva actividad en los confines de la marginalidad, de lo subterráneo. Es precisamente la radicalidad subversiva de su discurso lo que motivó que su mensaje tuviera una acogida reducida, que quedara encerrado en un pequeño grupo de iniciados. La incompreensión fue bastante generalizada.

Mandrágora estuvo constituida por un grupo de pocos pero muy peculiares poetas chilenos. En cualquier caso, a pesar de tratarse de un grupo reducido y poco conocido en Chile, que gozó de escasa recepción, su actividad fue muy relevante y significativa por muchos motivos: por ser una voz diferente, particular, en el panorama chileno; por la radicalidad de su mensaje; por la calidad y autenticidad de su espíritu creativo; por su entusiasmo, vitalidad y apasionamiento; por su asimilación de los principios surrealistas y su participación en el movimiento internacional. En este sentido, dice Luis G. de Mussy en el estudio sobre el grupo Mandrágora ya citado en varias ocasiones:

²⁹⁵ Teófilo Cid, “Mandrágora en su generación”, loc. cit., p. 16.

Son hombres desconocidos, pero de un gran valor a la hora de querer entender lo que fue un sector de la historia chilena entre los años 1935-1948. Es así, como esta monografía se refiere a un pequeño pero singular conjunto de escritores de la poesía chilena. Poca cantidad, poca publicidad, no obstante, mucha calidad y verdadero espíritu creativo²⁹⁶.

El grupo Mandrágora se mantuvo al margen de los reconocimientos, de la publicidad, del anhelo de premios y demás honores. Coherentes con el llamado a la “ocultación profunda y verdadera del surrealismo” realizado por Breton en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, los mandragóricos no buscan la aprobación del público. Hacen suyo el “sistema de provocación y reto” que André Breton sugiere como fórmula para “impedir que el público *entre*”, para que se mantenga “exasperado ante la puerta”. Dice así Braulio Arenas en su ensayo “La transmisión del pensamiento”:

Hemos creído oportuno dedicar perseverantemente todos estos años a resolver y superar en nosotros todas las trabas con que la actual mentalidad burguesa pretende detener la marcha del pensamiento transmitido, del pensamiento liberador. Conseguido esto (y una vez más será necesario consignar que nuestro grupo de la Mandrágora jamás ha puesto su tónica en el éxito o en el fracaso como entidad) no nos queda sino apresurarnos a examinar otras materias derivadas de este problema que nos preocupa²⁹⁷.

Consideramos de gran interés citar aquí un fragmento fundamental de la respuesta de Enrique Gómez-Correa a dos preguntas planteadas, en 1992, por Mario Cesariny y Laurens Vancrevel (“¿Qué debe usted, personalmente, a André Breton?”, “¿Cómo ha podido la obra de André Breton (es decir: la vida) influir, determinar su propio destino?”) a treinta y seis surrealistas para un extenso homenaje a André Breton publicado en el sexto número de *Salamandra*. Las preguntas propuestas estuvieron motivadas por las exposiciones conmemorativas celebradas en 1991 en París y Madrid. Uno de los encuestados es Enrique Gómez-Correa y este es un fragmento de su respuesta:

André Breton (...) fue y ha sido para nosotros un maestro ejemplar, incontaminable, inalienable, por lo que resultan un tanto extraños los homenajes tendentes a “institucionalizar” (por los adoradores) o a “beatificar” (por los familiares) a quien se caracterizó, durante toda su vida, en proclamar la permanente revuelta (la belleza convulsiva) con el evidente designio rimbaudiano de “cambiar la vida”, de encontrar la “verdadera vida” que, precisamente, no se aviene con el mezquino propósito de convertir la poesía en “mercancía”, en “producto” lanzado al mercado a la conquista de galardones, utilizando una indigna publicidad con autopromociones que apestan, y sin duda, enturbian la transparencia de la poesía, de la gran poesía. ¡Basta ya de trepadores literarios y

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 14.

²⁹⁷ Braulio Arenas, “La transmisión del pensamiento”, loc. cit., p. 11.

de usureros del espíritu deseosos de ascender a la cúspide de la singular y muy penosa cuesta del arribismo! Hoy más que nunca es preciso –como lo hiciera Breton– demandar con la mayor fuerza “la profunda y verdadera ocultación del surrealismo”. Sí, ocultación, palabra mágica, secreta; sí, André Breton, poeta del siglo XX, invariablemente lúcido²⁹⁸.

El grupo Mandrágora, a lo largo de su trayectoria, lleva a cabo numerosas e interesantes actividades de diverso tipo. Además de editar la revista *Mandrágora*, otras publicaciones colectivas verán la luz en el seno del grupo: *Defensa de la poesía*, *Defensa de la Mandrágora*, *Ximena*, todas ellas aparecidas a lo largo del año 1939. A finales de 1942 hace su aparición una nueva revista, a la que ya hemos aludido, dirigida por Braulio Arenas y titulada *Leitmotiv*, de la que verá la luz un segundo número en diciembre de 1943. Los surrealistas chilenos desarrollarán, además, una llamativa y significativa faceta plástica que dará lugar a la celebración de varias exposiciones en la capital chilena en las que dan a conocer sus resultados.

Además de las actividades colectivas organizadas por el grupo chileno, hay que destacar la obra individual que cada uno de sus miembros fundamentales desarrolló y publicó; especialmente prolíficos fueron Gómez-Correa y Arenas. Lamentablemente, hoy resulta muy difícil acceder a la obra completa de los mandragóricos, así como a sus publicaciones colectivas. Esta dificultad se explica, por una parte, por el carácter reducido de sus ediciones, en tiradas, en general, de no más de quinientos ejemplares (en ocasiones ni siquiera sobrepasaron los doscientos), y, por otra, por el silencio impuesto contra estos poetas disidentes, que se situaban al margen de la cultura oficial chilena de entonces. Algunas de sus obras se encuentran en la actualidad perdidas. Con suerte en las librerías de viejo es posible hallar algunos ejemplares desperdigados. Solo en la Biblioteca Nacional de Chile se puede acceder a las ediciones originales de la obra prácticamente completa de Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Braulio Arenas. La obra de Jorge Cáceres se encuentra tan solo parcialmente. A partir del año 2000 se han realizado importantes esfuerzos por recopilar y reeditar sus publicaciones colectivas e individuales. Es el caso de la obra del joven Cáceres, rescatada en 2005 por Luis G. de Mussy.

En cuanto al nombre del grupo, hay que decir que fue propuesto por Enrique Gómez-Correa. Dos eran las posibilidades entre las que se debatían los tres miembros fundadores, *Alraune* y *Mandrágora*; el primero propuesto por Braulio Arenas y el segundo por Gómez-Correa. Ambos términos comparten significado, designan la raíz de una planta perteneciente a

²⁹⁸ Enrique Gómez-Correa, “Homenaje a André Breton”, *Salamandra*, n.º 6, Madrid, noviembre de 1993.

la familia de las solanáceas dotada de supuestos poderes mágicos; solo varía el idioma. Cierta polémica se desató entre ambos en torno a esta cuestión. Finalmente la opción del talquino fue la ganadora. El asunto se resolvió, según expone Luis de Mussy en *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* y testimonia Enrique Gómez-Correa, gracias a la mediación de Vicente Huidobro, con quien, como ya sabemos, los integrantes de Mandrágora tuvieron gran relación en sus inicios:

En cuanto a la elección del nombre del grupo, podemos decir que existió una polémica entre Gómez-Correa y Arenas. Mientras el primero quería el nombre Mandrágora, el segundo se inclinaba por Alraune. Por lo visto fue el mismo Huidobro quien solucionó el problema; era la época en que estos escritores participaban habitualmente de las reuniones –las noches locas de las que habla Volodia Teitelboim– que se efectuaban en la casa del poeta creacionista. Habla Gómez-Correa: “Entonces yo le dije: Arenas, tenemos una palabra que es maravillosa y que corresponde al latín, Mandragore en francés, mandrake insane root en inglés. Mandrágora tiene un techo de enormes cosas. A lo que Arenas contestó: Entonces ¡que Vicente Huidobro dirima el pleito! Que haga su opinión Vicente”. A lo que el poeta-mago contestó, “Oiga Braulio para qué se está haciendo el alemán, usted no es alemán y no tiene cara de alemán, así que para qué le pone “Alraune”. ¡Póngale Mandrágora!

Y así salió el famoso primer número de la *Mandrágora* y en el cual también colabora Vicente Huidobro”²⁹⁹.

Teófilo Cid cuenta su versión acerca de la elección del nombre del grupo en el ya citado texto “Mandrágora en su generación”:

El nombre de Mandrágora nos había perseguido desde las profundidades de la infancia, en forma coincidente, como si se tratara de una especie de misterioso lugar geométrico, destinado a unir nuestros esfuerzos. Tanto Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, como el que escribe estas líneas, habíamos sido seducidos por un extraño film rodado en Alemania mucho antes que el demonio del fascismo hiciera presa de esa nación. Aquel film, exhibido en los cinematógrafos de Santiago y de provincia, se llamaba *Alraune*, es decir, Mandrágora en la lengua de Goethe.

Aquel nombre foráneo tenía además el mérito de revelar en parte nuestro pensamiento central. Nosotros también estábamos dispuestos a emprender una romántica aventura en busca del poder, el poder supremo, el que concede el don de la palabra.

Ahora bien, ¿qué es la mandrágora?

Según la describieron los botánicos antiguos, Dioscórides y Plinio entre ellos, la mandrágora es una planta de la familia de las solanáceas, cuyo tubérculo puede ser de color pardo oscuro o blanco. Según sea su color la raíz adopta la figura de un hombre o de una mujer. La mandrágora negra, que es la femenina, posee de acuerdo con una leyenda milenaria virtudes mágicas extraordinarias.

²⁹⁹ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 62. Las palabras de Gómez-Correa citadas han sido extraídas de Schopf, Federico, *Testimonios: Enrique Gómez-Correa, poeta y diplomático*, video.

Algunos autores aseguran que el filtro obtenido de la cocción del tubérculo ciega los ojos de los maridos y convierte a estos en dóciles y mansos. El maestro Machiavello escribió una comedia sobre este frívolo encantamiento de la mandrágora y Crommenlink más tarde su no menos célebre *Cocu magnifique*.

Pero estas derivaciones un tanto sicalípticas de la mágica raíz no nos interesaron para nada. Fue la lectura del relato escrito por Achim von Arnim, uno de los grandes del romanticismo alemán, lo que nos decidió, por último, a adoptar definitivamente la extraña designación³⁰⁰.

Gómez-Correa se topó con la mandrágora, inicialmente, en un libro de Enrique Heine sobre el romanticismo alemán en el que se reseñaba la novela *Isabel de Egipto* del romántico alemán Achim von Arnim, según él mismo expresa en una entrevista que le realizó Hernán Ortega Parada incluida en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*³⁰¹. En el tercer número de la revista *Mandrágora*, en su ensayo “Notas sobre la poesía negra en Chile”, Gómez-Correa cita un fragmento de *Isabel de Egipto* en el que, por supuesto, está presente la mandrágora:

Que el amor, tanto en sus formas pecaminosas y execrables, como cuando él se expresa en formas puras, se alimenta en su clima obsesionante, del mito, de los fantasmas o de la magia, eso es evidente. Pero a estas regiones no se arriba sin dolor. No pocas torturas, todas ellas en estrecha relación con las partes más sensibles del cuerpo será necesario soportar, para llegar a volverse mago. Yo leo en la *Isabel de Egipto*: “Pero, por más que esta fuese una de las más simples operaciones de la magia, ella presentaba, sin embargo, extremas dificultades. La magia, en efecto, demanda un rudo aprendizaje. ¿Quién podría hoy afrontar todas las pruebas a las cuales es preciso someterse para tener la *mandrágora*? ¿Quién podría cumplirlas con éxito?” Y a esta pregunta, la respuesta que sigue: “Es preciso una joven que ame con toda su alma, que olvidando todo el pudor de su rango y de su sexo, desee ardientemente ver a su amado...”³⁰².

En otra entrevista, realizada por Marcelo Novoa un mes antes de su fallecimiento y publicada en *El Mercurio* (Santiago) el 13 de agosto de 1995, Gómez-Correa señala la presencia de la mandrágora en *Romeo y Julieta* y en la *Biblia*.

La mandrágora es una planta antropomórfica que proporciona el conocimiento. En el medioevo era usada por las brujas en sus rituales y ungüentos. Hay historias que cuentan que gritaba desgarradoramente cuando la intentaban arrancar, pudiendo hacer enloquecer a quienes trataban de hacerse con ella. Por eso la amarraban a un perro negro y este se encargaba de arrancarla. La mandrágora, de poderes enigmáticos, nace al pie del patíbulo de los ahorcados:

³⁰⁰ Teófilo Cid, “Mandrágora en su generación”, loc. cit., pp. 15-16.

³⁰¹ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, pp. 190-191.

³⁰² Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, loc. cit., p. 3.

La mandrágora es esa planta mágica que crece al pie del patíbulo de los ahorcados, con sus lágrimas. Esta planta hay que sacarla en las noches en que haya luna, acompañado de un perro negro. Al arrancarla grita. Los frutos son como las cabecitas de la amapola y tienen las hojas como de lechuga. La mandrágora puede ser femenina, y en ese caso la raíz es como una mujer con los brazos levantados. Si es masculina, la raíz es un viejo con una barba³⁰³.

Enrique Gómez-Correa habla, también, de la planta mágica en una entrevista que le realiza Alejandra Gajardo, publicada en la prensa chilena:

(...) si la arranca una doncella pura e inocente acompañada de un perro negro, este último muere, pero le da a la mujer poder, riqueza y amor. Es una planta que obsesiona, pero también mata³⁰⁴.

A lo largo de la historia, esta raíz con forma humana ha sido empleada en numerosos rituales mágicos y ha protagonizado muchas leyendas. Se la vincula tanto a la magia negra como a la blanca; pues de ella se dice que posee poderes tanto venenosos como curativos. Su posesión, hazaña de cierto riesgo, proporciona, entre otras cosas, el amor y el conocimiento absoluto:

La mandrágora es una planta de la familia de las solanáceas, cuya raíz tiene una curiosa conformación humana. Cuando esta raíz es negra tiene la forma de una mujer, y cuando es blanca representa a un hombre. No se le puede arrancar directamente de la tierra, bajo pena de morir inmediatamente. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza y el conocimiento³⁰⁵.

Dioscórides, médico, farmacólogo y botánico de la antigua Grecia, siglo I d.C, en su tratado de farmacología *De materia médica* describe la mandrágora como una planta de raíz bulbosa semejante a un ser humano, conocida antiguamente como planta afrodisíaca y estimulante de la fertilidad. La raíz de la mandrágora se clasifica dentro del grupo de hierbas anodinas (que calman el dolor) por sus propiedades narcóticas y soporíferas. Además, tiene propiedades eméticas y laxantes. Y externamente, es antiinfecciosa. Sus principios activos son los alcaloides derivados del tropano como la escopolamina, la atropina, hiosciamina y mandragorina. La mandrágora, según señala Dioscórides, se utilizaba para tratar dolores reumáticos: curar viejas dolencias, aumentar la potencia sexual. Otros efectos terapéuticos señalados por Dioscórides son los siguientes: abortiva, hipnótica, analgésica general,

³⁰³ Enrique Gómez-Correa, en Cristian Hott, "El libro secreto de la Mandrágora", *Entreguerras*, n.º 8, Santiago de Chile, enero-marzo de 1994.

³⁰⁴ Enrique Gómez-Correa, en Alejandra Gajardo, "Enrique Gómez-Correa, un surrealista sobreviviente", *La Época*, 1 de junio de 1993.

³⁰⁵ Sin firmar, "Mandrágora", *Mandrágora*, n.º 4, Santiago de Chile, julio de 1940, p. 7.

analgésico quirúrgico, para tratar las hemorragias ginecológicas, para las inflamaciones oculares, etc. Su tratado alcanzó gran difusión en la época, convirtiéndose en el principal manual de farmacopea de la Edad Media y del Renacimiento. En la Edad Media fue cultivada en secreto para las artes de la magia.

Esta planta mágica llegó a Chile en 1932, aproximadamente, vía Munich-Talca. Hernán Ortega Parada afirma que “Enrique Gómez-Correa la poseyó desde temprana edad y los efectos fueron inmediatos y para siempre”³⁰⁶. Ciertamente, en 1932 Gómez-Correa tenía veintidós años y la mandrágora le acompañó hasta el fin de sus días. Fue el iniciado Achim von Arnim quien se la proveyó. Pero esa posesión nunca fue física, sino simbólica, como aclara en una de las entrevistas recogidas en el libro de Hernán Ortega³⁰⁷.

Dice de la planta Braulio Arenas en su ensayo “Mandrágora, Poesía Negra”, presente en el primer número de la revista del grupo:

(...) desenterrar con el propio esfuerzo, con la propia imaginación, ese ave marina, esa planta nupcial que da la muerte al que se apodere de ella, la fascinante hada de los suburbios, la que canta canciones de infancia a la puerta de los prostíbulos y al pie de las horcas, y que sin embargo sabe, con un gesto, apartar esa mediocre realidad que la rodea, para dar la vida, la poesía, y el amor a los que cojan con verdadera desesperación frenética un útil de labranza o un cuaderno para arrancarla o describirla, y es con ustedes que puedo exhibir y hacer girar – riesgo y fascinación aparte– esa planta nupcial, símbolo de la poesía negra, la planta de la MANDRÁGORA³⁰⁸.

En cuanto a los referentes poéticos y literarios de los mandragóricos, ya desde el primer número de la revista *Mandrágora* Braulio Arenas señala, como vimos con anterioridad, como antecedente del grupo al surrealismo. En el segundo número, en el texto titulado “Yo hablo desde Mandrágora”, firmado por Enrique Gómez, se ensalza a Lautréamont, Swift, Young, Lewis, Sade, Baudelaire, Swimburne y Rimbaud. Un texto fundamental en este sentido es el titulado “Notas sobre la poesía negra en Chile”, de Enrique Gómez-Correa, aparecido en el tercer número de la revista, puesto que es ahí donde se plantea de forma inequívoca su rechazo de la tradición poética tanto americana como chilena. Mandrágora se desvincula de dicha tradición, que consideran dominada por la mediocridad. Gómez-Correa en su texto afirma que la trayectoria de la poesía ha sido más o menos la misma en los diferentes países americanos; es decir, un panorama enormemente pobre hasta que en el siglo XX “han empezado a formarse ciertos valores de alguna relativa significación,

³⁰⁶ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 92.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 190.

³⁰⁸ Braulio Arenas, “Mandrágora, Poesía Negra”, *loc. cit.*, s.p.

y cuya influencia, en un sector del público, ha logrado rebasar las fronteras nacionales”³⁰⁹. En su opinión, solo tres nombres merecen ser destacados de los siglos anteriores: Edgar Allan Poe, Rubén Darío y Walt Whitman. El resto, en palabras de Gómez-Correa, “falso clasicismo, falso romanticismo, academismo sin remedio”³¹⁰. Los maestros de Mandrágora se encuentran en el exterior; los mandragóricos reivindican su conexión con las literaturas europeas. Su actividad como grupo comienza, precisamente, con una “revisión completa de los valores poéticos universales de todos los tiempos”³¹¹ y esta es la conclusión a la que llegan:

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) Así debíamos afirmar, entre los autores de nuestras preferencias, cuyos nombres de algunos, en este momento bailan en la punta de mi lengua: el de Dante, Shakespeare, John Ford, Marlowe, Swift, Young, Swedenborg, Sade, Lewis, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Achim von Arnim, Swinburne, Jarry, Roussel, etc., y aquí en América el nombre solo de Edgar Allan Poe³¹².

También en el texto colectivo “Mandrágora”, aparecido en el cuarto número de la revista, los mandragóricos demuestran su interés por fijar el “árbol genealógico” del grupo Mandrágora:

Históricamente la mandrágora salta de los siglos de Dante y Bandello al siglo isabeliano (Ford, Marlowe, Webster y Tourneur), a los tiempos de Ann Radcliffe, Lewis, Walpole, Young y Chatterton), y después a los románticos alemanes (von Arnim, Kleist, Jean-Paul) para pasar a los de Nerval, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, para llegar en nuestro siglo a Breton, Éluard, Péret y Apollinaire³¹³.

2.2. Apuntes biográficos y bibliográficos sobre los mandragóricos

Antes de proceder a señalar los datos biográficos que consideramos fundamentales sobre los integrantes del grupo, hemos de aclarar que es escaso el material existente en este sentido, como lo es, en general, el existente en torno al grupo Mandrágora. Son pocos los trabajos que indagan y profundizan en la vida de los mandragóricos. Sin duda, uno de los

³⁰⁹ Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, loc. cit., p. 1.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*, p. 2.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Sin firmar, “Mandrágora”, loc. cit., p. 7.

documentos al respecto más importantes, hoy material excepcional por aportarnos información de primera mano y, por lo tanto, completamente fiable, es la “Bio bibliografía” incluida en la antología *El AGC de la Mandrágora* (1957), preparada por Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, en la que presentan una selección de textos suyos y de su compañero Jorge Cáceres. Aquí los encargados de su preparación ofrecen un testimonio directo de su actividad y un registro de sus publicaciones de gran valor. Dado el interés y el rigor que se le presupone a la información presentada, le concedemos especial relevancia y la tomamos como fundamental punto de partida.

Como podremos comprobar, los mandragóricos, en el apartado biográfico de *El AGC de la Mandrágora*, se definen a sí mismos, sin titubeos, como “poetas surrealistas”, vinculándose clara y taxativamente al movimiento surrealista internacional, vínculo en el que insisten repetidamente a lo largo de las páginas de sus dos revistas y que resulta innegable. Sin embargo, como veremos más adelante cuando nos centremos a analizar la recepción crítica que la actividad del grupo Mandrágora suscitó y aún hoy suscita en su país, buena parte de la crítica literaria chilena y de los estudiosos de la literatura se empeñan en hablar, tan solo, de acercamiento al surrealismo, de influencia recibida, cuando no pasan directamente a acusarlos de ser una mera copia sin valor. Salta a la vista lo que parece cierta reticencia bastante generalizada a asumir y reconocer su adhesión a conciencia a los principios surrealistas y su participación activa e intensa en las actividades del movimiento internacional.

2.2.1. Pinceladas biográficas

2.2.1.1. Enrique Gómez-Correa (1915-1995)³¹⁴

Enrique Gómez-Correa nace en Talca, capital de la Región del Maule, el 15 de agosto de 1915. Cursó sus estudios primarios y secundarios en su ciudad natal. Sus primeras inquietudes literarias se manifestaron en el Liceo. En 1932 editó su primer libro de poemas, *Canciones de adolescencia*, a partir de una prensa que realizaron en el Liceo de Hombres de Talca entre los cuatro jóvenes que formaban el grupo AGAL: Julio César Aldana González, Fernando Araya, Manuel Luna Alegría y Enrique Gómez-Correa. El grupo AGAL publica dos

³¹⁴ El chileno Hernán Ortega Parada es el autor de la obra de mayor interés acerca de Enrique Gómez-Correa, titulada *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, en la que nos ofrece ingente información sobre el poeta talquino, su vida y su obra, y sobre el grupo Mandrágora en general. Destaca, especialmente, por las entrevistas que realiza al poeta y que recoge aquí, aportando información valiosa y esclarecedora.

números de la revista escolar *El Sablazo* y en 1933 sacan a la luz un único número de la revista *Don Feña*, del que existe un ejemplar en el Museo Paul Getty (Los Ángeles, USA). En mayo de 1933 ve la luz el primer número de la revista *Dirigible* (revista de 5° B del Liceo de Hombres de Talca), dirigida por Enrique Gómez-Correa. Fue entonces cuando Gómez-Correa escribió la que sería su única novela, que destruyó y, por tanto, jamás llegó a ser publicada.

Como ya sabemos, en 1932 Gómez-Correa conoció a los que serán sus amigos y compañeros fundadores del grupo Mandrágora años más tarde. En 1934 recibe el título de Bachiller en Historia y Letras y en 1935 ingresa en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, en la capital, donde se establece definitivamente. Se licencia en Ciencias Jurídicas y Sociales en 1942 con su tesis “Sociología de la locura”, un estudio sobre las enfermedades mentales y las actividades humanas.

En 1938 funda el grupo Mandrágora, junto con Braulio Arenas y Teófilo Cid. En la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora* se le presenta así:

Poeta surrealista, nacido en Talca (Chile), el 15 de agosto de 1915.

Promotor junto con Braulio Arenas del grupo Mandrágora, hacia 1937, y uno de los directores de la revista del mismo nombre, Gómez-Correa ha colaborado activamente en la cristalización del pensamiento surrealista.

Sus poemas y artículos se han reproducido en las revistas del continente americano, entre las cuales, *Mandrágora*, *Leitmotiv*, *Atenea*, *VVV*, *Agonía*, *La Poesía Sorprendida*, *Total*, *Caballo de Fuego*, *Pro Arte*, *Clío*, *Polémica*, *Prometeo*, *Contemporánea*, etc.

Asimismo, sus poemas figuran en las principales antologías chilenas ³¹⁵.

Gómez-Correa fue un gran viajero. Con quince años recorre su largo país de un extremo a otro, desde Arica hasta Magallanes. Más tarde, en 1939, viajó a Buenos Aires, donde frecuenta a Victoria Ocampo y al grupo de escritores articulado en torno a la revista *Sur* fundada por ella en 1931 y a las ediciones homónimas creadas en 1933, entre los que se encuentran Bioy Casares, Borges, Guillermo de Torre, José Ortega y Gasset, etc. Es entonces cuando conoce a Roger Caillois, que había llegado ese mismo año a Argentina, figura fundamental que favorecerá el posterior contacto entre los surrealistas chilenos y los surrealistas asentados en París y la circulación de textos entre unos y otros. Ese mismo año Gómez-Correa viaja también a Uruguay y a Brasil.

En 1949 Enrique Gómez-Correa viaja a París, tomando contacto directo, personal, con los surrealistas allí establecidos e incorporándose a las actividades surrealistas organizadas

³¹⁵ *El AGC de la Mandrágora*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1957, p. 115.

por Breton y el grupo. Un año antes Jorge Cáceres había estado en París y trabado gran relación de amistad con Jacques Hérold, Victor Brauner, Toyen, etc. La estancia de Gómez-Correa en París se prolonga hasta 1951. En 1952 viaja a Perú y Ecuador y en 1956 viaja primero a Bruselas y luego a China. En el trayecto de vuelta pasa por Cantón, Hong-Kong, Indochina, Birmania, India, Bombay, y de ahí a Francia regresa en barco.

En 1963 ingresa en el Ministerio de Relaciones Exteriores, desempeñando labores diplomáticas en Yugoslavia, en las organizaciones internacionales de Ginebra, en el Medio Oriente (Beirut y Damasco) desde 1967 a 1971. En 1975 es nombrado Cónsul General en Guatemala. A su retorno a Chile es destinado al Departamento de Tratados hasta 1977. En 1977, durante el régimen autoritario de Pinochet, es obligado a jubilarse. En 1984 le diagnostican un cáncer.

En 1995 recibe la Medalla al Mérito Literario de la Municipalidad de Santiago y de la Fundación Premio Nobel Gabriela Mistral. Según afirma al respecto Hernán Ortega Parada en la cronología presente en su libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, “dudó mucho antes de aceptar: hasta el día anterior decía que no porque estaba contra un principio de toda su vida. Pero concurrió en silla de ruedas al acto oficial y fue su última aparición en público. Estaba muy debilitado, quizás se despedía”³¹⁶. Este fue el único galardón que recibió el poeta talquino a lo largo de su vida como reconocimiento de su trayectoria creativa.

Falleció en Santiago de Chile el 27 de julio de 1995 tras pasar más de diez años postrado a causa del cáncer. Gómez-Correa había estado a punto de morir en más de una ocasión, llegando incluso a darle la extremaunción dos veces (a pesar de rechazar la religión católica, declararse ateo y demostrar insistentemente su marcado anticlericalismo). Finalmente logró resistir y sobreponerse, incluso de una parálisis que afectó a su cuerpo en 1985, dejándolo inmóvil. Estoicamente aguantó una operación y un largo tratamiento de quimioterapia. Hasta que en el verano de 1995 murió.

A lo largo de los años que mantuvo y cuidó el estrecho vínculo entablado con destacados miembros del movimiento surrealista a nivel internacional, el poeta talquino se hizo con un valioso legado de obras poéticas y plásticas, cadáveres exquisitos, collages, etc. Las circunstancias hicieron que tuviera que desprenderse de muchas de estas obras para pagar los gastos médicos de su larga enfermedad. En sus últimos años de vida uno de los proyectos que le rodaban la cabeza era la idea de crear una sala de exposiciones “Mandrágora”, tal como

³¹⁶ Hernán Ortega Parada, *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, p. 228.

se recoge en el artículo-entrevista publicado por Alejandra Gajardo el 2 de junio de 1993 en *La Época*, titulado “Enrique Gómez-Correa, un surrealista sobreviviente”.

Sus textos han sido traducidos al francés, inglés, alemán, rumano, árabe, etc. Durante los últimos años de su vida numerosos estudiosos extranjeros lo visitaron frecuentemente para entrevistarlos e, incluso, para proponerle la traducción y publicación de su obra fuera de territorio nacional. El interés por Mandrágora y por la poesía de Gómez-Correa es entonces mayor en Europa que en su propio país; situación que a partir de los años noventa parece que comienza a remitir, apareciendo estudios chilenos sobre el grupo y sobre algunos de sus integrantes. En cualquier caso, aún dichos estudios son escasos y, en ocasiones, poco rigurosos y no exentos de errores y prejuicios en el tratamiento del surrealismo.

La viuda de Enrique Gómez-Correa, Walkiria Bravo Villarroel (conocida como Wally), cedió el valiosísimo archivo de su marido, formado por material de enorme relevancia, fundamental, como la colección original completa de la revista *Mandrágora* y de la revista *Leitmotiv*, la obra completa de Enrique Gómez-Correa, la correspondencia entre este y figuras relevantes como Jacques Hérold, René Magritte, Benjamin Péret, Eugenio Granell, Gaston Bachelard, etc., un cadáver exquisito realizado por Valentine Hugo (nieta de Víctor Hugo), André Breton y Paul Éluard, collages de Braulio Arenas y de Jorge Cáceres, panfletos de las actividades surrealistas organizadas por Mandrágora en Santiago de Chile, etc., a la Getty Foundation en Los Ángeles (USA).

2.2.1.2. Braulio Arenas (1913-1988)

Braulio Arenas Carvajal nació en La Serena, capital de la Región de Coquimbo, el 4 de abril de 1913. Allí pasó parte de su infancia, hasta que se trasladó a Talca para realizar los estudios de secundaria. En Talca conoció a Teófilo Cid y a Enrique Gómez-Correa. En 1935, al finalizar sus estudios, se traslada, junto a sus compañeros, a la capital, Santiago de Chile, para cursar los estudios universitarios de Derecho, que pronto abandonó. Su formación fue sobre todo autodidacta.

Además de poeta fue ensayista, cuentista, novelista, dramaturgo y desarrolló la faceta plástica creando collages, dibujos y objetos. En 1938, junto con Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, funda el grupo Mandrágora. Braulio Arenas es así presentado en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*:

Pintor y poeta surrealista, nacido en La Serena (...) Promotor con Enrique Gómez-Correa, hacia 1937, del movimiento Mandrágora, pronto iba a agrupar en torno a la revista del mismo nombre a algunos poetas chilenos, entre los cuales, Fernando Onfray, Eugenio Vidaurrázaga, Mariano Medina, Mario Urzúa, Teófilo Cid y muy especialmente Jorge Cáceres, quien a los quince años, asumiría papel destacadísimo en la cristalización del pensamiento surrealista en Chile.

Terminada hacia 1941 la trayectoria de la revista *Mandrágora*, a través de cuyas páginas se operó una verdadera revolución poética en la lengua española, Arenas dirigió la revista *Leitmotiv*, en la cual se iba a plasmar de un modo definitivo, e integralmente, el pensamiento surrealista en dicha lengua (...) ³¹⁷.

Sus primeras novelas, como *Adiós a la familia*, *El castillo de Perth*, *Berenice*, *la idea fija*, *El ersatz*, *Un ángel alrededor* y *Gehenna*, fueron publicadas en las revistas *Atenea* (Universidad de Concepción) y *Multitud* (Santiago).

Junto con Jorge Cáceres, Arenas participa en tres exposiciones exhibiendo al público su obra plástica. La primera de ellas tuvo lugar en la Biblioteca Nacional en 1941, la segunda en la galería Rosenblatt en 1943 y la tercera en la galería Dédalo en 1948.

Entre sus colaboraciones más importantes hay que destacar su participación en las revistas *VVV* (New York) y *Néon* (París). Así se recoge en el apartado bio-bibliográfico presente en *El AGC de la Mandrágora*:

Entre sus colaboraciones más importantes caben destacarse sus trabajos en *VVV* (Nueva York), *Néon* (París), *Pro Arte* (Santiago), y algunos artículos aparecidos en *El Universal* de Ciudad de México (donde residió por varios meses), entre estos, “Teoría de México”, “Teotihuacan la respuesta”, “Leonora Carrington”, etc. ³¹⁸

Arenas publicó numerosos libros, desempeñó una importante labor como traductor, desarrolló talleres, ejerció de crítico literario. Recibió varios galardones a partir de los años 60, entre los que destaca el Premio Nacional de Literatura en 1984, durante la dictadura de Augusto Pinochet. A partir de entonces recibiría una pensión vitalicia por parte del gobierno.

Antes de recibir el premio cedió unos versos de su poema “Chile es así” para la composición de la letra del himno nacional que entonó hasta que le fue concedido el mencionado galardón. Fue uno de los escritores preferidos por la Dictadura Militar impuesta en 1973 en Chile tras derrocar por la fuerza el 11 de septiembre el gobierno de Salvador Allende, elegido democráticamente por el pueblo.

Arenas se va distanciando del surrealismo hasta que rompe con él, traicionando sus principios, para llegar, a partir de 1984, a poner todo su empeño en tratar de borrar su pasado

³¹⁷ *El AGC de la Mandrágora*, p. 111.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 112.

surrealista, rechazando su filiación con el movimiento, incluso negando hechos documentados en relación con las actividades de Mandrágora.

Braulio Arenas falleció en Santiago de Chile el 12 de mayo de 1988.

2.2.1.3. Teófilo Cid (1914-1964)³¹⁹

Teófilo Cid Valenzuela nació en Temuco, capital de la Región de la Araucanía y de la Provincia de Cautín, el 27 de septiembre de 1914. Su padre era funcionario de Ferrocarriles del Estado, y por motivos laborales, la familia se vio abocada a trasladarse a diversas ciudades del sur de Chile (Valdivia, Osorno, Talca, Concepción). Fue así que llegó a Talca, donde realizó sus estudios en el Liceo de Hombres y donde coincidió con Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa. Ese fue el inicio de su relación amistosa y creativa que se desplegó en todo su esplendor una vez se asentaron en la capital del país.

Cid realizó sus estudios universitarios en las universidades de Concepción y de Santiago de Chile. Fue en 1934 cuando llegó a Santiago; por entonces tenía veinte años. Ingresó entonces en la Universidad a estudiar Pedagogía en Castellano y Leyes, estudios que no concluyó.

Participó en la fundación del grupo Mandrágora y en la publicación de su revista de igual nombre. Participó también en la publicación de *Leitmotiv*, además de en otras revistas chilenas como *Multitud* y *Clío*. Fue, además de poeta, narrador, ensayista y dramaturgo. Destaca, también, su vasta labor periodística como cronista en revistas como *Pro Arte* y en diarios como *La Nación* y *La Hora*.

Trabajó en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, en su estudio inicial a *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa* (volumen I), sitúan entre 1940 y 1946 el periodo en el que Cid estuvo vinculado laboralmente a dicho ministerio, en el que llegó a ocupar el cargo de Subjefe de Protocolo. Mientras tanto continuó con su actividad creativa tanto en revistas como con sus publicaciones individuales. Un buen día Cid abandonó la carrera diplomática y se dedicó por completo a la literatura. Se desconoce exactamente qué es lo que motivó el abandono de su trabajo y de su vida acomodada, que muchos otros envidiaban.

³¹⁹ En cuanto a la vida de Teófilo Cid, el mayor aporte lo tenemos en el único volumen que hasta la fecha ha visto la luz de su obra completa preparada por Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz: *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, volumen I, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004.

Se dedicó a dar charlas y conferencias entre mediados de 1949 y principios de 1951 en las audiciones de la Editorial Cruz del Sur que se emitían en Radio Sociedad Nacional de Minería. Esta editorial fue, por otra parte, la que llevó a cabo la impresión de dos de las cuatro obras que Cid publicó en vida, *El tiempo de la sospecha* (1952) y *Niños en el río* (1955).

Durante la segunda presidencia de Carlos Ibáñez del Campo fue jefe de redacción de *La Nación*. Cid dejó una cantidad ingente de crónicas; cerca de setecientas u ochocientas, según se afirma en el mencionado estudio realizado por Luis de Mussy y Santiago Aránguiz. La primera de ellas fue publicada en 1948, a propósito de la muerte de Vicente Huidobro³²⁰.

En 1956 Teófilo Cid viajó a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado. A raíz de dicha visita escribió más de una veintena de crónicas.

Recibió el Primer Premio en los Juegos Literarios Gabriela Mistral en 1961 por su obra teatral *Alicia ya no sueña*, escrita en colaboración con el argentino Armando Menedín. Esta obra fue publicada póstumamente por la Municipalidad de Santiago. Se sabe que fue representada en una ocasión por la compañía de teatro del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, probablemente como homenaje de sus compañeros. La fecha en que se llevó a cabo dicha representación se desconoce.

Cid se abandonó consciente y voluntariamente. Optó por lo que algunos de los que lo conocieron, escritores coetáneos, interpretaron como un lento suicidio a base de la ingesta de alcohol. Teófilo Cid se fue autodestruyendo poco a poco en una “voluntaria degradación física y civil”, según recuerda Ángel Custodio González³²¹. Los poetas cercanos a él, los artistas e intelectuales chilenos recuerdan su aspecto descuidado, desastrado, como un gesto de rebeldía frente al orden burgués. Según cuentan, pasaba las noches de bar en bar para acabar durmiendo en algún banco, frecuentemente en la Plaza Vicuña Mackena. El alcoholismo le provoca una hemorragia irreversible. Muere en Santiago de Chile el 15 de junio de 1964, cuando aún no había cumplido los cincuenta años.

Teófilo Cid había militado en el Partido Socialista. Mario Ferrero, amigo de Cáceres a quien estuvo unido en los últimos años de su vida, contó que el único documento que se le encontró cuando falleció fue el carnet del Partido Socialista. También Jorge Teillier coincide en resaltar su militancia socialista y la anécdota referente al carnet del partido.

³²⁰ Se trata de “En torno a Vicente Huidobro”, *La Hora*, Santiago de Chile, 25 de enero de 1948.

³²¹ Ángel Custodio González, en Naín Nómez, *Antología crítica de la literatura chilena*, tomo III, LOM ediciones, Santiago de Chile, p. 128.

2.2.1.4. Jorge Cáceres (1923-1949)³²²

Su nombre completo era Luis Sergio Cáceres Toro. Curiosamente, era conocido como Luis (Lucho) en el entorno del ballet y como Jorge en el literario. Todas sus obras las firmó como Jorge Cáceres. Nació en Santiago de Chile el 18 de abril de 1923 en el seno de una familia acomodada. Tenía cuatro hermanos varones. Quedó huérfano de madre a temprana edad.

Tras finalizar sus estudios en el Instituto Luis Campino, fue enviado al Internado Nacional Barros Arana (INBA), donde coincidió y se relacionó con relevantes figuras de la cultura chilena como Gonzalo Rojas, Jorge Millas, Nicanor Parra y Luis Oyarzún. Estos jóvenes compartían su pasión y su vocación literaria y pasaban horas leyendo, investigando e, incluso, realizando representaciones teatrales. Su estancia en el internado duró de 1937 a 1939. Durante esos años, Cáceres traba amistad con Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. A partir de la adhesión de Jorge Cáceres al grupo Mandrágora, se interrumpe su relación de amistad tanto con sus compañeros del internado como con estos dos últimos, a quienes los mandragóricos criticaron insistentemente a lo largo de los diversos números de su revista homónima.

En lo personal, se ha comentado su orientación homosexual. En este sentido, en *Jorge Cáceres. Poesía encontrada*, editada por Pentagrama Editores en 2002, cuando se comenta el fallecimiento del poeta y artista se menciona a Octavio Cintolesi, “quien fuera pareja del escritor”³²³, que lo encontró muerto en su departamento en el centro de Santiago de Chile.

En la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora* es presentado como “poeta y pintor surrealista”³²⁴, y agregan:

Participó con Braulio Arenas en dos exposiciones, años 1941 y 1943, en Santiago. Participó en la exposición de la Galerie Bard (París, 1948), y en el mismo año, en la exposición internacional surrealista de Santiago.

Colaboraciones suyas han aparecido en *Mandrágora*, *Leitmotiv*, *VVV* y *Néon*³²⁵.

En 1938, con quince años, se unió al grupo Mandrágora, que había sido fundado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. El 12 de julio de ese año asistió a la

³²² Destacamos la publicación por parte de Luis G. de Mussy de su fundamental libro *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2005.

³²³ Guillermo García, “Aproximación al espectro de Jorge Cáceres”, *Poesía encontrada*, loc. cit., p. 19.

³²⁴ Así lo presentan sus compañeros de la Mandrágora en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*, p. 114.

³²⁵ *El AGC de la Mandrágora*, p. 114.

presentación del grupo en la Sala de Conferencias de la Universidad de Chile y, a continuación, solicitó su incorporación entregando como carta de presentación su poema “Collage”, que apareció publicado en el primer número de la revista *Mandrágora*, en diciembre de 1938. Su compañero de aventura Gómez-Correa acuñó la expresión “el delfín de la Mandrágora” para referirse al joven Cáceres.

Parece ser que fue Gonzalo Rojas quien hizo de puente, quien puso en contacto directo a Cáceres con los mandragóricos, presentándole a Braulio Arenas en el Internado Nacional Barros Arana, según se indica en el artículo “La belleza será convulsiva o no será”, de autoría desconocida, publicado en *Las Últimas Noticias* (Santiago) el 24 de junio de 1972.

Jorge Cáceres desarrolló una interesante e importante faceta de artista plástico, realizando numerosos y bellísimos collages y fotomontajes, objetos, dibujos, etc³²⁶. Tal como se recoge en el apartado biográfico y bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*, participó en varias exposiciones exhibiendo su obra plástica. Entre el 22 y el 31 de diciembre de 1941 tuvo lugar la primera Exposición Surrealista en Chile en la que participó junto a Braulio Arenas. En junio de 1943 celebran en Santiago de Chile la segunda exposición, presentada como “Soirée Surrealista”, en la que se exponen obras suyas, de Arenas, de Roberto Matta y de Erich G. Schoof, según figura en el cartel anunciador. Jorge Cáceres en 1948 participó en la Exposición Surrealista Internacional celebrada a finales de año en la Galería Dédalo en Santiago de Chile, en la que se expusieron obras de surrealistas destacados del panorama internacional.

Jorge Cáceres también expuso fuera de Chile. Envio a París un poemas y varios collages para ser exhibidos en la exposición organizada por Breton en 1947 en la Galerie Maeght bajo el título “Le surréalisme en 1947”. En 1948, durante su estancia en la capital francesa, participó en la exposición de surrealistas jóvenes, “Comme”, organizada por Maurice Baskine en la Galerie Jean-Bard (París), encargándose de la realización de la portada del catálogo de dicha muestra.

Colaboraciones suyas han sido publicadas en *Ercilla*, *Mandrágora*, *Multitud*, *Ximena*, *Leitmotiv*, *Hot Jazz* (Santiago), *La poesía sorprendida* (República Dominicana), *Néon* (París), *VVV* (New York).

Otra de sus pasiones fue el ballet. Como ya dijimos, en el entorno del ballet, al cual se dedicó con entrega, era conocido como Luis o Lucho. En 1941 se registran sus primeras actividades como bailarín. En 1942 comienza sus estudios en la Escuela de Danza del

³²⁶ Una muestra de sus obras plásticas se encuentra en el apéndice documental.

Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, fundada y dirigida por Ernst Uthoff, Lola Botka y Kurt Joos. En 1945 participa en la fundación del Ballet Nacional Chileno.

Además, era un entusiasta y gran conocedor del jazz. En 1943 participó en la fundación del Club de Hot Jazz de Santiago junto a José Luis Córdova, Ernesto Rodríguez y René Eyheralde. A partir de 1944 colabora en cuatro ocasiones con la revista *Hot Jazz* de Santiago.

En 1948 viajó a París. Ya a comienzos del mes de marzo se encuentra en la capital francesa. Allí aprovecha para ampliar sus estudios de danza con reconocidas figuras a nivel mundial. Una vez en París, entabla contacto directo, personal, con destacados miembros del movimiento surrealista internacional. Mantuvo relación epistolar con Benjamin Péret, Breton, Jacqueline y Victor Brauner. Durante su estancia en Francia entabló especial lazo con Jacques y Vera Hérold, Jacqueline y Victor Brauner, Toyen, Pierre Mabille, etc. Por una carta que envía a Enrique Gómez-Correa, fechada el 23 de marzo de 1948, sabemos que Cáceres ha sido requerido por Ernst Uthoff para que vuelva a Chile y participe en la temporada del ballet de Joos en septiembre. Manifiesta la probabilidad de regresar a finales de julio. Efectivamente, en septiembre Cáceres ya se encuentra en su ciudad natal.

André Breton, en un ejemplar de uno de sus libros escribió la siguiente dedicatoria, según figura en el apartado “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*:

“Au loin avec une conscience désormais implacable. Il avait quatorze ans. (Apparition de Jorge Cáceres dans le surréalisme: 1938 et neige de condor)”³²⁷.

Cáceres falleció el 21 de septiembre de 1949, en extrañas circunstancias, sobre las que se han dado varias hipotéticas explicaciones. Su cadáver apareció en la bañera de su casa en la calle Lira n.º 314, cuarto piso, departamento J, de la capital chilena. Se ha barajado la posibilidad de que se tratase de un suicidio, de un accidente o de que falleciera a causa de un infarto. En el informe de su autopsia consta que el motivo de su muerte “fue una toxemia aguda causada por asfixia por gas (óxido de carbono), y posteriormente la inmersión en la tina de baño en su domicilio”³²⁸. Así es que las circunstancias de su fallecimiento aún no han sido aclaradas. No se ha terminado de dilucidar si se trató de una muerte fortuita, intencional o provocada. Se ha especulado, también, con la posible participación de otras personas.

³²⁷ André Breton, recogido por Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa en *El AGC de la Mandrágora*, p. 114.

³²⁸ Jorge Cáceres. *Poesía encontrada. Obras completas*, Pentagrama Editores, Santiago de Chile, p. 45.

La noticia de la muerte de Cáceres conmocionó a quienes lo conocieron, estimaron y admiraron como persona, como poeta, como artista plástico y como bailarín tanto en Chile como en el extranjero. Sus amigos y compañeros del movimiento surrealista internacional supieron de su muerte y expresaron su dolor ante lo que sintieron como una gran e irreparable pérdida, como veremos con detalle más adelante, en el capítulo dedicado a analizar la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional. Su muerte, además, suscitó una serie de homenajes en los que participan tanto sus compañeros del grupo Mandrágora y alguno de sus allegados como sus amigos del surrealismo internacional.

2.2.2. Obra

2.2.2.1. Enrique Gómez-Correa

Enrique Gómez-Correa publica su primera obra poética, *Las hijas de la memoria*, en 1940, bajo el sello de Ediciones Mandrágora que el grupo inaugura ese año. Dos años más tarde, igualmente editado por Ediciones Mandrágora, publica su libro de poemas *Cataclismo en los ojos*. También en 1942 ve la luz, en este caso en Ediciones Aire Libre, su obra ensayística *Sociología de la locura*, el resultado de su tesis de licenciatura. Tres años después, en 1945, Ediciones Mandrágora publica dos libros de poesía de Gómez-Correa, *Mandrágora, siglo XX* y *La noche al desnudo*, el primero de ellos ilustrado por Jorge Cáceres. En 1948 un libro fundamental, *El espectro de René Magritte*, aparece también bajo el sello de Ediciones Mandrágora. Se trata de una llamativa colaboración entre el poeta chileno y el pintor belga. Magritte envió al talquino una serie de fotografías de algunos de sus cuadros para que las empleara como ilustraciones de estudios sobre pintura o de textos de revistas. El resultado fue este gran libro en el que a cada cuadro del belga sigue un poema de igual título del chileno. El poeta, tal como señala expresamente al comienzo de la obra, trata de “establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta”. Un año después Ediciones Mandrágora saca a la luz *En pleno día*, obra poética de Gómez-Correa que cuenta con ilustraciones de Enrico Donati. En 1952 el poeta nacido en Talca publica su homenaje al delfín de la mandrágora, *Carta-Elegía a Jorge Cáceres*, con un dibujo de Víctor Brauner. Será en esta ocasión Ediciones Le Grabuge quien se encargará de la edición. Ese mismo año se publica también *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío*, libro que reúne dos poemarios del talquino, con ilustraciones de Jacques Hérold, de nuevo bajo el sello editorial creado por el grupo chileno en sus inicios. Los diez poemas que conforman *Lo*

desconocido liberado fueron escritos por Gómez-Correa en julio de 1949 en París, según él mismo señala tras el verso final del último poema, mientras que los cuatro poemas que componen *Las tres y media etapas del vacío* fueron escritos en Marsella en octubre de 1949. En 1954 aparece en Ediciones Mandrágora su ensayo *La idea de Dios y las vocales*. Ese mismo año, también en Ediciones Mandrágora, aparece la que fuera su única incursión en el género teatral, su obra *Mandrágora, rey de gitanos*, un “drama inspirado en un cuento de Achim von Arnim”, tal como figura en su portada. En el interior del libro encontramos la reproducción de un retrato del autor realizado por René Magritte en 1953. La obra fue llevada a escena en 1961 en el Teatro Municipal de Caracas. Al año siguiente, en 1955, Ediciones Mandrágora saca a la luz su poemario *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*. También en 1955 ve la luz, bajo el mismo sello editorial, su obra en prosa *La violencia*, que ya había sido integrada en 1940 en la edición de *Las hijas de la memoria*, junto con los poemarios *El arte erótico* y *Rayos X*. En 1957, como ya sabemos, Gómez-Correa y Arenas editan conjuntamente *El AGC de la Mandrágora*, antología en la que se incluyen textos de ellos dos y de Cáceres. Este libro contiene, además de la selección de textos, un “Vocabulario Mandrágora” confeccionado al estilo del *Diccionario abreviado del surrealismo* preparado por Breton y Éluar³²⁹ y una interesante y fundamental “Bio bibliografía” a la que ya hemos aludido, en la que recogen datos biográficos sobre cada uno de ellos y señalan las obras individuales publicadas, traducciones, prefacios, etc., y las revistas, folletos, hojas sueltas y catálogos publicados por el grupo Mandrágora.

Pasarán, entonces, algo más de quince años hasta que Enrique Gómez-Correa vuelve a publicar. Será en 1973 cuando recupere la labor editora, publicando en Ediciones Mandrágora tres libros fundamentales: *El calor animal*, *Madre tiniebla* y *Zonas eróticas*. También ese mismo año, aunque en Ediciones Aire Libre, publica *Poesía explosiva*, una selección antológica del autor que comprende desde 1935 hasta 1973 y que viene acompañada de un prefacio de Stefan Baciú, además de la reproducción del retrato del autor realizado por René Magritte. Dos años más tarde aparece *Mother Darkness* (versión al inglés del poema *Madre tiniebla* traducido por Susana Wald), con ilustraciones de Ludwig Zeller, editada por Oasis Publications en Toronto (Canadá). En 1980 Oasis Publications edita en Toronto su obra poética *To Mayo* (versión trilingüe. Beatriz Zeller se encarga de su traducción al inglés y al francés), con ilustraciones del pintor egipcio homenajeado. Cinco años más tarde, Gómez-

³²⁹ El *Dictionnaire abrégé du surréalisme* fue publicado por André Breton y Paul Éluar en 1938 con motivo de la Exposición internacional del surrealismo celebrada ese mismo año en París, en la Galerie des Beaux-arts. Esta obra ha sido traducida al español por Rafael Jackson y reeditada por Ediciones Siruela en el año 2003.

Correa publica *La pareja real*, de nuevo bajo el sello de Ediciones Mandrágora. Un año después, en 1986, aparece *Frágil memoria*, con ilustraciones de Eugenio Fernández Granell, en Editorial Universitaria. En 1987 Ediciones Mandrágora edita un nuevo libro que recoge varios poemarios del talquino, titulado *Los pordioseros seguido de El peso de los años, El árbol del pensamiento y La mano enguantada*, cuya portada la ilustraba un dibujo de Granell. Culmina aquí la trayectoria de las Ediciones Mandrágora. En 1990, las Tertulias Medinensis de la Biblioteca Nacional de Chile edita *Las cosas al parecer perdidas*, una selección antológica del autor que dedica a su esposa, hijos y nietos. Al año siguiente, Libros Pórtico (Zaragoza) edita el poemario *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, con ilustraciones de Eugenio F. Granell y notas del surrealista inglés Philip West. Como prefacio figura el poema “Palabras a radar” de Jorge Cáceres dedicado a su compañero Gómez-Correa. En su interior se reproduce el retrato del poeta realizado por Magritte. En 1992 Editorial Universitaria reedita bajo el título *Los pordioseros* cinco poemarios del talquino: *Los pordioseros, El peso de los años, El árbol del pensamiento, La mano enguantada y El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, cuya cubierta la ilustra *Los exploradores* de Eugenio Granell. Por último, en 1996 se publica, póstumamente, bajo el título *Las cosas al parecer perdidas* la antología publicada en 1990 junto a nuevos poemarios que permanecían inéditos: *La caja chica, Cinco poemas secretos, El acerbo imaginario y Una ficción que a (la) nada conduce*. El libro, editado por la Universidad de Valparaíso, incluye portada y láminas interiores con obras de Jacques Hérold, Eugenio Granell y René Magritte y una presentación de Adolfo de Nordenflycht. Acaba aquí la prolífica obra de este gran poeta y escritor chileno.

Su obra, tras el largo período que pasa sin publicar, se verá marcada por la experiencia del viaje a Oriente y su toma de contacto con la filosofía oriental. Y más tarde, a partir de 1984, cuando le es diagnosticado el cáncer que hará que la muerte le ronde en más de una ocasión, su poesía se verá también profundamente determinada por esta cruda experiencia vital.

Además de la obra publicada ya mencionada, Gómez-Correa escribió durante su juventud un único cuento titulado “Mano monstruo” que apareció publicado en la revista *Multitud* dirigida por Pablo de Rokha (número 22, junio de 1939). Sabemos también que el talquino escribió una novela que destruyó por considerarla carente de valor, decisión de la que luego se arrepentiría.

2.2.2.2. Braulio Arenas

En 1940 Braulio Arenas publica su primera obra poética, *El mundo y su doble*, bajo el sello de Ediciones Mandrágora; obra que fue reeditada en 1963 por Ediciones Altazor con un prólogo de Gonzalo Rojas. Al año siguiente, en 1941, aparece *La mujer mnemotécnica*, editada también por Ediciones Mandrágora. En 1950 publica *Luz adjunta*, obra poética editada por Ediciones Tornasol en Santiago de Chile. Un año después ve la luz *En el océano de nadie* (relatos), en Ediciones Le Grabuge. Una segunda edición de esta obra aparecerá en 1955 bajo el sello de Ediciones Mandrágora. En 1952 varias obras suyas son editadas por este mismo sello editorial: *Discurso del gran poder*³³⁰ (obra poética señalada en varias ocasiones por el propio Arenas como el reflejo de una poesía de carácter más “arquitectónico” que escribe cuando el automatismo ya no le permite más que repetirse) y *La gran vida*. También en 1952 publica *La simple vista*, con fotos de Erich G. Schoof, editada por Donde los poetas. Ese mismo año aparece otro libro de poemas de Arenas, *El pensamiento transmitido* (con un dibujo en su interior de Jacques Hérold), editado por Ediciones Gradiva. En 1956 publica *Versión definitiva*, con dibujos de Juana Lecaros, editada por Falansterio. Hasta 1957 Arenas no vuelve a publicar bajo el sello editorial creado por el grupo en sus inicios. Ese año Arenas y Gómez-Correa sacan a la luz la ya mencionada selección antológica titulada *El AGC de la Mandrágora*. Teófilo Cid es excluido de dicha antología. Dos años más tarde, en 1959, aparece la recopilación *Poemas: 1934-1959*, que será la última obra del poeta nacido en La Serena editada por Ediciones Mandrágora. Ya en la década del 50 Arenas comienza a distanciarse de sus compañeros del grupo Mandrágora, de la Poesía Negra y del surrealismo. A partir de enero de 1958, cuando asiste al Encuentro de Escritores en Concepción, el viraje de su creación es evidente, volcándose hacia el paisaje y el paisanaje chileno.

En cualquier caso, a pesar del alejamiento de Arenas del movimiento surrealista y de la Poesía Negra, él mismo reconoce en varias entrevistas sus posteriores recaídas³³¹. Ciertas obras de entre las numerosas que publica en adelante evidencian la huella de su participación en la aventura surrealista, la pervivencia de elementos o motivos, de claras reminiscencias surrealistas. En este sentido, cabe destacar su novela de terror o novela gótica *El castillo de Perth* (publicada en 1969 en formato libro en Santiago de Chile por Editorial Orbe, con dibujos de Enrique Lihn, y editada posteriormente en España por Seix Barral, en 1982. Una primera versión había aparecido ya en 1939 en la revista *Multitud* dirigida por De Rokha).

³³⁰ De esta obra existió una segunda edición en 1961, por Ediciones Revista Atenas, y una tercera, en 1985, por Editorial La Noria.

³³¹ Esta cuestión se podrá comprobar más adelante, en el capítulo dedicado a la recepción crítica.

Otras obras que podrían señalarse, cuyos títulos resultan significativos son: *El juego del ajedrez o Visiones del país de las maravillas* (1966); *El laberinto de Greta* (Colección Fabiola, 1971), definida por su autor como “novela de locura”; *Berenice: la idea fija* (Editorial Monte Ávila, Caracas, 1975), que concibe como una “novela de sueño”; y *La situación física del castillo kafkiano* (1980).

Especial atención merece una obra fundamental, de sumo valor e interés, que publica en 1974, en la que recopila textos de figuras claves del surrealismo internacional. Nos referimos a sus *Actas surrealistas*, publicadas por la Editorial Nascimento, dedicadas a la memoria de Benjamin Péret. Según el propio Arenas comenta en el prólogo, abre el “cajón de la juventud” del que saca “cantidad de testimonios y documentos, de cartas y recortes, de originales y de traducciones surrealistas, los cuales deberían ser aprovechados o no para aquellas publicaciones que, una vez proyectadas, no pudieron mantenerse o que, editadas, no duraron sino «el espacio de un entusiasmo»”³³². Y más adelante agrega:

He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud, que ya creía cerrado en forma definitiva, he vuelto a sacar estos papeles surrealistas que constituyeron el tesoro viviente de mi triste vida, estas actas que dan el testimonio de sus sesiones permanentes.

Y tal cual salieron del cajón los entrego a la imprenta, sin intentar sistematizarlos, sin ponerlos en fila india, sino que, por el contrario, los disperso así, libremente, para que tengan la tumultuosa influencia de una cascada, el hacinamiento de un milagro³³³.

En esta “antología de calofríos”, como el propio Arenas la define, encontramos textos de surrealistas fundamentales a nivel internacional como André Breton, Paul Éluard, Hans Arp, Robert Desnos, Louis Aragon, Tristan Tzara, Charles Dauts, Jacques Rigaut, Jacques Hérold, Michel Leiris, Pierre Mabille, Luis Buñuel y Salvador Dalí, Leonora Carrington, Raymond Queneau, Giorgio de Chirico, Louis Scutenaire, y muchos otros, junto a los chilenos Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y el propio Arenas, además de Gonzalo Rojas.

En 1982 Arenas publica *Escritos y escritores chilenos* (Editorial Nascimento), un libro de indudable interés, puesto que en él reúne numerosos artículos suyos extraídos de periódicos y revistas chilenas y algunos prefacios por él redactados que en conjunto conforman una significativa aproximación a la literatura chilena. En lo que se refiere a

³³² Braulio Arenas, *Actas surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1974, p. 12.

³³³ *Ibidem*, p. 14.

Mandrágora, encontramos tres interesantes ensayos sobre sus compañeros fundamentales del grupo, en los que nos detendremos más adelante.

Braulio Arenas, a lo largo de su trayectoria creativa, cultivó la poesía, la novela, el ensayo y, también, el teatro. En 1970 publicó su única obra teatral, *Samuel*, una comedia en dos actos. No acaba aquí el inventario de obras publicadas por Arenas a lo largo de su vida. Entre las obras poéticas, además de las mencionadas, habría que añadir otros títulos: *La casa fantasma* (Ediciones Andróvar, Santiago de Chile, 1962); *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (Orfeo, Santiago de Chile, 1966); *En el mejor de los mundos: antología poética. 1929-1969*, (Zig-Zag, Santiago de Chile, 1969); *Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen* (Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1978); *Memorándum Mandrágora* (Revista *Atenea* n.º 452, Universidad de Concepción, 1985); *Memorándum chileno* (La Noria, Santiago de Chile, 1987). Entre las novelas: *Adiós a la familia* (Ediciones Los Cuatro Elementos, Santiago de Chile, 1961); *Los esclavos de sus pasiones* (Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1975); *Solo un día del tiempo. Crónica del año 1929* (Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 1984); *La endemoniada de Santiago* (editada originalmente en Caracas y de la que Editorial La Noria se encarga de la edición definitiva, Santiago de Chile, 1985). Además publica una serie de breves textos en prosa reunidos bajo el título *El cerro caracol* (en separata de la Revista *Atenea*, n.º 391, Ediciones Revista *Atenea*, Universidad de Concepción, s.d.). En 1983 publica *Los dioses del Olimpo*, leyendas mitológicas (Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile), y, en 1985, monólogos y cuentos bajo el título *Escritos mundanos* (Editorial La Noria, Santiago de Chile, 1985).

Por último, llamamos la atención sobre una supuesta obra suya anunciada en el número 2-3 de la revista *Leitmotiv* (en la cara interna de la portada), titulada *Manual del surrealismo para la lengua española*, que en teoría fue o iba a ser publicada en Buenos Aires, de la que no existe registro y sobre cuya existencia no hemos encontrado más noticias.

2.2.2.3. Teófilo Cid

En cuanto a la obra de Teófilo Cid, durante su adhesión al surrealismo y su participación activa en el grupo Mandrágora solo publicó un libro, titulado *Bouldroud*, conformado por siete relatos de gran interés y evidente factura surrealista, editado por Ediciones Mandrágora en 1942. La tirada fue de quinientos ejemplares. Los relatos que

integran *Bouldroud* son “Una heroína de Walter Scott”, “En libre plástica”, “La mujer negra”, “El rosal vertiginoso”, “Bouldroud”, “Una lectura de Ovidio” y “Chanchito burgués”. Destacan por el derroche de imaginación del autor, por la presencia de lo onírico (muchas veces confundiendo los límites entre lo vivido y lo soñado), por la violencia que en ellos se desata y la presencia y exaltación del crimen, por el erotismo salvaje, por el gusto por lo macabro, etc. Pero además de estos relatos que conforman *Bouldroud*, Cid escribió algunos más que aparecieron publicados de manera dispersa en revistas y en antologías que vieron la luz en Chile. Así, su relato “Los despojos”, encabezado por una cita de Lautréamont, que fue integrado por Miguel Serrano en su *Antología del verdadero cuento en Chile*, aparecida en 1938 en la capital chilena. En *Multitud*, la revista dirigida por De Rokha, fueron publicados “Los misterios particulares” (n.º 19, mayo de 1939) y “La simpatía” (n.º 28, agosto de 1939). Años más tarde, cuando ya Cid transitaba territorios ajenos al surrealismo, otro cuento titulado “El traje nuevo” apareció en la revista santiaguina *Pro Arte*, exactamente en el n.º 140 del año IV, de agosto de 1951. Y un último cuento, “Merceditas”, fue publicado en *Mapocho* (año III, tomo III, n.º 1, vol. 7) en 1965.

El propio Cid fechó su distanciamiento del grupo Mandrágora en 1949, como veremos con más detalle en el apartado dedicado a la evolución de la actividad del grupo y de sus miembros una vez cesa la publicación de su revista homónima. En 1952 la Editorial Cruz del Sur edita su novela corta *El tiempo de la sospecha*. Dos años después, en 1954, aparece su obra poética *Camino del Ñielol*, que el propio Cid señala como la obra que refleja su transición del surrealismo al realismo mágico, al que se adscribirá a partir de entonces.

Posteriormente, Cid publicará dos nuevas obras poéticas, *Niños en el río* (1955) y *Nostálgicas mansiones* (1962), una obra teatral titulada *Alicia ya no sueña. Comedia dramática en tres actos* (1964) y *¡Hasta Mapocho no más!* (1976), una selección de crónicas suyas aparecidas en el diario *La Nación* y en la revista *Pro Arte* (obra publicada póstumamente por la Municipalidad de Santiago).

Como ya señalamos con anterioridad, por su única obra teatral, *Alicia ya no sueña*, escrita junto al argentino Armando Menedín, Cid recibió el Primer Premio en los Juegos Literarios Gabriela Mistral en 1961. La comedia dramática fue representada en una ocasión por la compañía de teatro del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, probablemente como homenaje de sus compañeros.

Por último, según señala Enrique Gómez-Correa en una de las entrevistas contenidas en el ya citado libro publicado por Hernán Ortega Parada respecto a su figura y obra, Cid habría escrito una novela titulada *El nombre de ella* que el propio Gómez-Correa se encargó

de llevar a Argentina en 1939 y de entregarla al grupo Sur con la intención de que se encargasen de su edición. Sin embargo, tal como reseña el talquino, la novela jamás vio la luz. Cid no conservó ninguna copia y el original entregado en Buenos Aires se debió traspapelar³³⁴.

2.2.2.4. Jorge Cáceres

Jorge Cáceres publicó su primera obra poética, *René o la mecánica celeste*, en 1941, de cuya edición se encargó el sello editorial creado por el grupo Mandrágora y de la que sacan doscientos diez ejemplares, los primeros diez en papel de lujo. Este libro reúne tres poemarios diferentes: *Sobre los pasos*, *René o la mecánica celeste* y *Los campos ópticos*. En cuanto a *Sobre los pasos*, es preciso resaltar que en la cronología que Arenas incluye en la carta que envía a Breton en noviembre de 1942, y que luego aparecerá publicada en VVV n.º 2-3, se señala su publicación en agosto de 1941 por separado. Con lo cual, antes de ser integrado en *René o la mecánica celeste*, que ve la luz en diciembre, con los otros dos poemarios, parece ser que apareció de manera autónoma unos meses antes.

Ese mismo año también publica *Pasada libre*, obra poética compuesta por cuatro poemas, editada bajo el sello de Ediciones Mandrágora en una tirada de quinientos ejemplares. Un año después, dos obras poéticas del joven Cáceres aparecen bajo el sello de Ediciones Surrealistas, *Monumento a los pájaros* (que incluye el collage de igual título del autor) y *Por el camino de la gran pirámide polar* (con una fotografía de Jorge Cáceres en su taller realizada por Erich G. Schoof)³³⁵. De la primera sacan ciento cincuenta ejemplares, mientras que de la segunda, tan solo cuarenta y ocho.

En 1974, cuando Braulio Arenas publica sus *Actas surrealistas*, incluye aquí un relato escrito por Cáceres, que hasta entonces permanecía inédito: “La moda en los trópicos”.

Años más tarde, en 1979, Oasis Publications, a cargo de Ludwig Zeller y Susana Wald, editó póstumamente sus *Textos inéditos*, precedidos de un interesante prólogo de Enrique Gómez-Correa.

Además de las obras mencionadas, que sí fueron publicadas, Cáceres dejó algunas obras inéditas. En 1937 había escrito una serie de textos en prosa que tituló *El poblador*

³³⁴ Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 31.

³³⁵ En el año 2000 se publica en Chile un primer número de una revista titulada precisamente *La gran pirámide polar*, quizás como homenaje a este poeta, artista plástico y bailarín santiaguino. La publicación colectiva es coordinada por Cristian Hott y en su primer número participan, entre otros, Cristián Berger y Carlos Delgado, ambos vinculados durante cierto período al grupo surrealista chileno Derrame.

derrotado, cuyo manuscrito ha sido escaneado y reproducido por Luis de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*. Una buena parte de los breves textos en prosa que la componen están acompañados de dibujos del autor. La obra aparece subdividida en tres partes: “Punto de mira a la ciudad sombra”, “Viaje al pueblo de mucho antes” y “La casa sola”.

En 1946 Jorge Cáceres dio a conocer su obra *El frac incubadora*, obra que hoy resulta inhallable pero que se supone que fue en su día publicada en “edición privada”. Hugo Zambelli la reseña en su antología *13 poetas chilenos (1938-1948)*, publicada en Valparaíso en 1948, cuando menciona los libros publicados por Cáceres.

Asimismo, llamamos la atención sobre dos obras de Jorge Cáceres anunciadas en la cara interna de la contraportada del número 2-3 de *Leitmotiv: Rosseta. La pareja erótica mimetizada en plena costa sudafricana está demasiado próxima. Guerra* (con ilustraciones de Schoof), editada, supuestamente, por Ediciones Leit Motiv, y *Los caníbales en el salón. Notas sobre Matisse, Matta, Ernst, Schoof, Miró, Arenas, Klee, etc.*, también editada por Ediciones Leit Motiv. Esta es, sin embargo, la única alusión a dichos libros encontrada, de los que no parece existir rastro alguno.

Es posible que efectivamente existan obras inéditas de Cáceres que hoy no se encuentran, posibilidad que refuerza el descubrimiento de una supuesta portada de una obra que Cáceres habría titulado *Hat life* y que habría sido publicada en 1944, por Ediciones Leit Motiv. Esta portada aparece reproducida en el citado libro sobre el delfín de la Mandrágora publicado por el historiador chileno De Mussy³³⁶. Luis de Mussy habla así de la posibilidad de que existan más obras inéditas de Cáceres y menciona otros posibles títulos:

En relación a las publicaciones míticas del autor, habría que mencionar los siguientes títulos: 1) “El día negro”, anunciado en *Monumento a los pájaros*; 2) *Roseta. Ilustraciones de Schoof. La pareja erótica mimetizada en plena costa sudafricana está demasiado próxima. Guerra*. Ediciones Leit Motiv, Santiago de Chile; 3) *Los caníbales en el salón. Notas sobre Matisse, Ernst, Schoof, Miró, Arenas, Klee, etc.*, Ediciones Leit Motiv, Santiago de Chile, anunciados en *Leitmotiv* n.º 2-3; 4) *El frac incubadora*; 5) *La valija de doble fondo, Mario o un viaje a la luna, Toujours Jamais*, anunciados en la antología *13 poetas chilenos* de Hugo Zambelli. Es importante mencionar que *El frac...* aparece como publicado en 1946 y los otros tres textos como futuras ediciones. Por su parte, Luis Oyarzún mencionó, en las cartas citadas, un libro de poemas: *El ángel de las trincheras*. Título que también fue anunciado en la revista *Ercilla*, donde a su vez, se incluyó otro título desconocido: *Silabario del silencio*. Antecedentes que plantean la duda y la posibilidad de que sí puedan existir

³³⁶ Véase Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, p. 473.

otros libros inéditos de Cáceres que no estén considerados dentro de su obra literaria. De hecho, el hallazgo de *El poblador derrotado* y la portada de *Hat life* confirman en parte la hipótesis³³⁷.

Lo cierto es que ninguno de estos títulos, ni siquiera *El frac incubadora*, aparece en el listado de obras que sus compañeros Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas incluyen en el apartado bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*, que, como ya sabemos, vio la luz en 1957.

2.3. Actividad del grupo Mandrágora

Los mandragóricos desarrollaron una intensa y destacable actividad grupal de interés y suma importancia en Chile. Formularon sus planteamientos poéticos y proclamaron la Poesía Negra. Se sumaron al movimiento surrealista y con entusiasmo defendieron sus principios y valores absolutos. A lo largo de su trayectoria como grupo cohesionado, dejaron un buen número de publicaciones colectivas que ya hemos ido mencionando (la revista *Mandrágora*, *Defensa de la poesía*, *Defensa de la Mandrágora*, *Ximena*, el *Boletín Surrealista* y la revista *Leitmotiv*) y que ahora analizaremos detenidamente. Organizaron varios actos públicos marcados por la protesta y la polémica, desplegaron con virulencia su espíritu provocativo y beligerante. Además, organizaron diversas exposiciones surrealistas, entre las que destaca la celebrada en la capital chilena en 1948, de carácter internacional.

Los miembros de Mandrágora desempeñaron, también, una importante labor como traductores y difusores de aquellos autores a quienes consideraron sus maestros, a quienes reivindicaron como sus referentes literarios, no solo en las páginas de sus dos revistas, sino también editando las traducciones de obras de Sade, Apollinaire, etc.

Pero además de articular sus propias publicaciones, participan en varias revistas chilenas así como en publicaciones surrealistas reconocidas del exterior. Entablaron un estrecho vínculo con diversos surrealistas destacados de diversas nacionalidades, con los que mantuvieron una interesante comunicación epistolar. Este lazo se tradujo en significativas colaboraciones. El grupo Mandrágora participó de la actividad surrealista internacional, demostraron su deseo por ser parte activa y fomentar la comunicación y la circulación de textos entre unos y otros. A partir de la estancia primero de Cáceres y luego de Gómez-Correa en París, la relación se estrecha. Los chilenos estarán presentes en varias de las actividades

³³⁷ Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, p. 65.

realizadas en la capital francesa y manifestarán repetidamente su adhesión a la posición internacional.

2.3.1. La revista *Mandrágora*

2.3.1.1. Generalidades sobre *Mandrágora* y sus siete números

La revista *Mandrágora* se comenzó a publicar en diciembre de 1938, cinco meses después de que el grupo hiciera su aparición y presentación oficial ante el público chileno en la mencionada lectura de poemas celebrada en la Biblioteca Nacional de Chile. Son siete los números que de esta publicación colectiva ven la luz entre diciembre del 38 y octubre del 43.

Hasta hace unos años de esta revista solo podía encontrarse algún ejemplar original de algunos de sus números en estado sumamente frágil (el primer, el tercer, el quinto, el sexto y el séptimo número) en la Biblioteca Nacional de Chile; el segundo y el cuarto número solo existen en microfilms. Por fin en el año 2000 fue reeditada por Pentagrama Editores, encargándose de la edición Mario Artigas, Mauricio Barrientos y Eduardo Vasallo. Y en el 2001 Luis G. de Mussy en su obra *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* la reproduce en facsímil íntegramente escaneándola de los originales y de los microfilms existentes; con lo que podemos acceder a ella tal cual era, apreciando su auténtico formato y disposición. Comparando ambas ediciones advertimos algunos errores evidentes en la reproducción inicial llevada a cabo por Pentagrama, además de algunas ausencias u omisiones notables de algunos de sus fragmentos.

En la portada del primer número encontramos la única alusión al comité directivo de la revista, formado por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. No se nombra a Jorge Cáceres, que como sabemos se incorpora un poco más tarde al grupo, pero que sin embargo publica poemas en *Mandrágora* ya desde este número inicial. La revista se plantea, según figura en la portada, debajo del título, tratar temáticas muy diversas: “POESÍA FILOSOFÍA PINTURA CIENCIA DOCUMENTOS”.

Mandrágora nos ofrece un fabuloso corpus de poemas, ensayos sobre poesía, crítica literaria y traducciones y en ella participan, además de los miembros del grupo, algunos amigos y poetas cercanos como Gonzalo Rojas, Mariano Medina, Fernando Onfray, Mario Urzúa, Renato Jara, y poetas de generaciones anteriores de destacada actividad en los movimientos de vanguardia, como es el caso de Vicente Huidobro.

La periodicidad con la que salen los diversos números de esta revista no siempre es la misma. Por otra parte, su coste no se vio modificado en los seis primeros números publicados; vendiéndose todos ellos al precio de \$1. No consta el precio del último número. Y, por otra, son solo tres los números de esta revista que están paginados: el tercero, el cuarto y el séptimo. El resto carecen de numeración en sus páginas.

El formato de sus diferentes números es prácticamente el mismo, muy similar, a excepción del segundo y del séptimo. El número 2 apareció en forma de diario plegable; por lo que resulta imposible comentar sus textos atendiendo al orden en el que están dispuestos. El último número, el séptimo, fue preparado y publicado en solitario por Enrique Gómez-Correa. Se caracteriza por ser más pequeño de tamaño que los anteriores y por constar de una portada ilustrada con una pintura de Brueghel (aunque figura como “P. Breughel, el Viejo”). Es esta la única ilustración que podemos encontrar a lo largo de las páginas de la revista *Mandrágora*. En este sentido, consideramos importante aclarar que los fotomontajes que aparecen en la reedición de la revista llevada a cabo por Pentagrama en el 2000 no son parte de los números originales de esta, conclusión que podría sacarse si no contrasta con la reproducción facsimilar.

Solo el primer número de *Mandrágora* cuenta con un sumario en el que se presenta su contenido de forma sucinta, adelantando la identidad de los participantes y los títulos de los textos publicados.

El primer número, como ya dijimos, aparece en diciembre de 1938. Habrá que esperar exactamente un año para que vea la luz el segundo número, en diciembre de 1939. El tercer número fue publicado en junio de 1940. El cuarto, sin embargo, no tardó sino un mes en salir a la palestra, en julio del mismo año, tras los incidentes antinerudianos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile y dedicado casi exclusivamente a la virulenta polémica existente entre el grupo chileno surrealista y el poeta nacional por excelencia, para ellos el poeta oficial, Pablo Neruda. El quinto número retoma la inicial periodicidad establecida quizás inintencionadamente desde un principio, siendo publicado un año más tarde, en junio de 1941. El sexto sale a la luz ese mismo año, tan solo unos meses más tarde, en septiembre. El quinto y el sexto son los números más reducidos. Y, en cuanto al séptimo, es preciso comentar que no consta la fecha de publicación, ahora bien, de lo que no hay dudas es de que fue redactado por Enrique Gómez-Correa en octubre de 1943, tal como él indica al comienzo de su ensayo “Testimonios de un poeta negro”:

¿Qué destino hace que yo, hoy 20 de Octubre de 1943, en esta pequeña capital del mundo, me decida a tomar la pluma para anotar tus múltiples convulsiones? ¿Quién desliza el revólver por entre mis dedos temblantes, y hace que lance el disparo en plena oscuridad?

Sin embargo, llama la atención que en el ejemplar de la Biblioteca Nacional escaneado por De Mussy advertimos que alguien escribió en su portada a mano “1944”. El propio De Mussy en la bibliografía de *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* cataloga este número de la revista como publicado en 1944.

Así es, pues, que el último número verdaderamente colectivo de *Mandrágora* fue el sexto, aparecido, como ya señalamos, en septiembre de 1941. Dos años transcurren hasta que Gómez-Correa prepara el séptimo. Ese largo lapso de tiempo entre uno y otro y la no participación de Arenas, Cid y Cáceres en el último número de la publicación podrían interpretarse como evidencias ambas del cese de la actividad de *Mandrágora* e, incluso, de su desaparición como grupo. Sin embargo, no es así. De hecho, será en diciembre de 1942 cuando una nueva publicación colectiva vinculada claramente al surrealismo surja en Santiago de Chile animada por el grupo, aunque dirigida exclusivamente por Braulio Arenas. Se trata de *Leitmotiv. Boletín de hechos & ideas*. En el primer número participan tanto Arenas como Cáceres y Gómez-Correa. El segundo número, doble, el número 2-3, aparece en diciembre de 1943, con textos tanto de Arenas como del resto de sus compañeros del grupo *Mandrágora*: Cáceres, Gómez-Correa y Cid. Encontramos aquí, también, aportaciones plásticas de su director y del delfín de la *Mandrágora*, además de destacables colaboraciones de surrealistas internacionales. La actividad del grupo, pues, continúa dando interesantes frutos. La cohesión grupal aún se mantiene y *Leitmotiv* lo confirma. Pero no es ahora el momento de profundizar en esta segunda publicación colectiva, cosa que haremos más adelante.

Centrándonos nuevamente en la revista *Mandrágora*, todos sus números fueron impresos en Santiago de Chile. De la impresión del primer número se encargó la Imprenta Standard García Reyes. De la del tercero, la Imprenta Samaniego. De la del quinto y del sexto, la Imprenta Herrera y Aldana. El séptimo y último número fue impreso en Imprenta Continental. Se desconoce, sin embargo, qué imprenta se encargó de la impresión del segundo número.

En cuanto al contenido de *Mandrágora* en general, ya dijimos que en sus distintos números podemos encontrar un magnífico conjunto de textos ensayísticos, poemas, crítica literaria, traducciones, declaraciones políticas, anuncios de próximas publicaciones de los integrantes del grupo, etc. Además, se reproducen fragmentos o textos completos de figuras

relevantes de la literatura universal, especialmente de autores ligados al romanticismo como Hölderlin, de surrealistas como André Breton, Benjamin Péret y Paul Éluard y de autores vinculados con el surrealismo por ser reivindicados como sus antecedentes como es el caso de Swift y de Rigaut³³⁸. Los mandragóricos se encargan de la traducción de los textos publicados partiendo de las fuentes originales.

La importancia del surgimiento del grupo Mandrágora y, concretamente, de su revista homónima en el panorama político y literario de Chile es inmensa e innegable. *Mandrágora* supuso la entrada en el país de nuevas referencias bibliográficas provenientes de la literatura transgresora europea, fundamentalmente del surrealismo. Dieron a conocer a muchos autores claves de la literatura universal como, además de los mencionados más arriba, Marlowe, Alfred Jarry, Achim von Arnim, Poe, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Sade...

El grupo Mandrágora sometió a la cultura chilena a una profunda revisión crítica. Se apunta a la radicalidad surrealista y pone al día la producción literaria del país. La desmontan y reajustan su valor desechando lo que no sirve, lo anquilosado. Eduardo Vassallo, uno de los encargados de la reedición de *Mandrágora* llevada a cabo por Pentagrama, comenta en el estudio previo que la acompaña lo “irritante” que resultó su voz para muchos:

Mandrágora fue el megáfono, para algunos irritante por su descaro lector, agresividad asertiva y fanatismo, de unos veinte-añeros que como pocos confiaron a la poesía unos anhelos voraces de humanidad³³⁹.

Los mandragóricos ven en la poesía la posibilidad de alcanzar la liberación total del ser, inmerso en una sociedad que lo aniquila. *Mandrágora* fue la salida poética, la confianza en la revolución total, que aúna la social y la espiritual.

La revista *Mandrágora* es descendiente de una poderosa red de divulgación textual y cultural que ya venía fortalecida por una trayectoria de numerosas revistas literarias en Chile. Los mandragóricos defienden la revista por la agilidad con la que circula y porque permite la confluencia de voces distintas.

Mandrágora inaugura una radicalidad nunca antes vista en Chile. A sus animadores les gusta provocar. Demuelen los límites impuestos por la literatura y la moral burguesa. Sus divergencias con el mundo cultural y político que les rodea afloran con dureza, con saña. Movidos por su gran inconformismo rechazan abiertamente, de manera directa, lo que les

³³⁸ El contenido específico de cada número de la revista será comentado y analizado a continuación, deteniéndonos en los textos de mayor interés que nos aportarán las claves esenciales de la Poesía Negra proclamada por los surrealistas chilenos.

³³⁹ Palabras de Eduardo Vassallo en su estudio, “Mandrágora Chilensis”, a la reedición de la revista *Mandrágora*, Ediciones Pentagrama, Santiago de Chile, 2000, s.p.

desagrada. No se andan con rodeos. Hacen saltar por los aires la moral impuesta y las convenciones una a una. Tratan de superar las trabas de la mentalidad burguesa y contribuir a alcanzar, así, la liberación absoluta del ser. Anhelan la destrucción de la sociedad capitalista. Su actitud crítica es tal que en ciertos momentos llama la atención por su carácter corrosivo, especialmente incisivo. Atacan a muchas de las figuras más representativas de la realidad chilena del momento, tanto de la esfera política como de la literaria. Reivindican el carácter subversivo de la poesía. Esta abre el camino hacia la libertad y es concebida como instrumento de lucha por una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del ser.

El compromiso político del grupo Mandrágora y de su revista resulta evidente una vez nos adentramos en sus páginas. Son frecuentes las explícitas adhesiones a la lucha del proletariado por su emancipación. Rechazan el sistema capitalista. Se declaran antiburgueses, pero también, antifascistas y antiimperialistas. Demuestran su conocimiento de la realidad histórica, se refieren a la situación en España, expresan su apoyo al bando republicano, su oposición al franquismo y su frontal rechazo de la guerra civil. Manifiestan recurrentemente, también, su adhesión al marxismo y al materialismo dialéctico. Rechazan todo tipo de autoritarismo, de adoctrinamiento que coarte la libertad de las personas. Y, en este sentido, no solo se enfrentan contra el fascismo, también lo hacen contra el estalinismo, simbolizado localmente por el poeta oficial, Pablo Neruda. No dudan en arremeter contra el aparato del Partido Comunista de Chile, denunciando su burocratización. Critican duramente, también, a la Alianza de Intelectuales de Chile, en su opinión formada fundamentalmente por “incultos”, “soplones”, “cretinos”, etc., ensañándose especialmente contra su presidente y fundador, Neruda, su rival por excelencia. En consonancia con el surrealismo, demuestran ampliamente su auténtico espíritu libertario.

La libertad es para Mandrágora el único dominante poético. No hay poesía sin libertad, ni libertad sin poesía. La poesía es, en palabras de Braulio Arenas, “la llama arrebatadora del dictado profético” que permite al ser penetrar en las profundidades del verdadero ser. Para ello el espíritu debe ser liberado de todas las servidumbres que lo limitan, de las ataduras de la razón y la moral. Así, el poeta se adentra en los abismos de su mundo interior para ir más allá del yo, para trascenderlo, y entrar en comunión con los demás seres, con el todo. A través del redescubrimiento de su verdadero ser, el yo individual se universaliza. Lo poético, pues, expresa lo universal a través de lo individual.

El placer es el fin último de la poesía; es el principio único de todos nuestros actos. Los mandragóricos proclaman y exaltan la Poesía Negra, mediante la que el hombre podrá

llegar a desenvolverse en el mundo poniendo en juego la totalidad de sus fuerzas vitales. Gracias a la poesía traspasan la realidad aparente, el mundo visible, para adentrarse en el invisible y descubrir así la verdadera vida. Se sumergen en lo desconocido. Amantes del misterio, exploran territorios hasta entonces ignotos. Se interesan apasionadamente por el sueño, por la imaginación, por el delirio. En concordancia con el surrealismo, su gran obsesión es la psiquis humana, la expresión total de lo humano que no tolera mordaza alguna. Se adentran, pues, en los recovecos más ocultos del yo.

En *Mandrágora* están presentes todos los grandes temas surrealistas, prácticamente sin excepción. A lo largo de sus siete números constatamos, además, el gran manejo de los chilenos de un enorme fondo bibliográfico.

Con el transcurrir de los años la revista *Mandrágora* se redujo a la voz solitaria y enormemente crítica de Enrique Gómez-Correa. Su trayectoria vital acaba, pero con ella no sucumbe la actividad surrealista de los mandragóricos. Surgirá entonces una nueva publicación colectiva que servirá de plataforma para luchar contra el capitalismo, para contribuir a la emancipación del proletariado, para combatir el fascismo. *Leitmotiv* continuará la estela dejada por *Mandrágora*, sumándose a la posición internacional del surrealismo, y dará cabida a la producción poética, ensayística y plástica surgida bajo los preceptos del movimiento surrealista.

2.3.1.2. Análisis de la revista *Mandrágora*

N.º 1

Tras la mencionada portada donde encontramos el citado epígrafe “POESÍA FILOSOFÍA PINTURA CIENCIA DOCUMENTOS”, los integrantes del comité directivo y el sumario, entramos de lleno en el contenido de los textos que se presentan, deteniéndonos especialmente en los ensayos y poemas de los miembros del grupo.

Este primer número reúne en su interior textos de muy diversa índole, ensayísticos, poéticos, reseñas de libros, textos en prosa, etc. De su contenido destacamos, especialmente, los dos ensayos redactados por dos de los componentes del grupo *Mandrágora* en torno a la poesía y, concretamente, a la Poesía Negra por ellos defendida. Son, sin duda, los textos de mayor interés en tanto que nos permiten conocer la concepción de la poesía que comparten los mandragóricos, los principios sobre los que se asienta su producción poética, su labor creativa.

Abre este primer número un texto ensayístico de Braulio Arenas titulado “Mandrágora, Poesía Negra” que funciona a modo de presentación del grupo y de los principios que rigen su actividad poética. No es arbitrario el hecho de que el primer texto que abre este primer número de esta publicación colectiva comience haciendo alusión a la libertad como “nuestro único dominante poético, [que] gravita con feroz censura por encima de nuestros actos, sin interesarse por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente”³⁴⁰. Como sabemos, la libertad es, junto con el amor y la poesía, uno de los principios medulares del surrealismo. Como ya hemos comentado con anterioridad, el movimiento surrealista se plantea ser el ejercicio mismo de la libertad absoluta, su total puesta en práctica, en busca del verdadero ser, de la verdadera vida, en la que se pongan en juego la totalidad de las fuerzas vitales del yo, sin coerciones ni limitaciones de ningún tipo. Los surrealistas, profundamente libertarios, se entregan a su pasión por la libertad, rechazando todo tipo de amarra que coarte al individuo, toda traba moral, religiosa o cultural que le impida desarrollarse plenamente.

Ya en el primer párrafo está presente el recurrente motivo surrealista del ojo, asociado al conocimiento de lo que está más allá de lo aparente, de lo invisible, y, por tanto, al misterio. Se plantean cerrar los ojos y retroceder “al mundo regular de las encantaciones alucinantes, para recoger ahí, con miradas ávidas de misterio, las manifestaciones transitivas de su realidad”. Hace alusión Arenas a una serie de “ejercicios ópticos” que sirven “para correr por un rayo de luz con afán retrospectivo”. Ese rayo de luz es, precisamente, uno de los motivos que descubrimos de forma reiterada, obsesiva, en la poesía de los mandragóricos y especialmente en la de Gómez-Correa, siempre vinculado al conocimiento de lo absoluto, de la realidad total, es decir, de la surrealidad.

Queda patente ya al comienzo de este ensayo el interés que Mandrágora y el surrealismo muestran hacia el mundo interior del ser humano, hacia todas esas actividades propias de la subconciencia, ajenas al control de la razón. Nos referimos, por supuesto, al sueño, la imaginación, la alucinación y el delirio, los instintos, etc.

Tanto la poesía, “la llama arrebatadora del dictado profético”, como las “encantaciones” o el “sobrenatural terror” son medios sencillos –expone Arenas– “para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser”.

³⁴⁰ Recordamos aquí que solo los números tercero, cuarto y séptimo de la revista *Mandrágora* están paginados, así que solo cuando citemos fragmentos pertenecientes a estos números podremos indicar la página en que se encuentran.

Encontramos aquí la primera alusión a la planta de la mandrágora, símbolo eterno de la Poesía Negra, que da nombre al grupo y a su publicación. Es, también, la primera referencia a la poesía proclamada por el grupo chileno:

Es para ustedes entonces, verdaderos camaradas situados en el nudo de las antinomias precisas de realidad y poesía, y casi yo puedo agregar que está por ustedes, los que sobreviven, realizada una de las primeras ideas que haya ambicionado yo, la de desenterrar con el propio esfuerzo, con la propia imaginación, ese ave marina, esa planta nupcial que da la muerte al que se apodere de ella, la fascinante hada de los suburbios, la que canta canciones de infancia a la puerta de los prostíbulos y al pie de las horcas, y que sin embargo sabe, con un gesto, apartar esa mediocre realidad que la rodea, para dar la vida, la poesía, y el amor a los que cojan con verdadera desesperación frenética un útil de labranza o un cuaderno para arrancarla o describirla, y es con ustedes que puedo exhibir y hacer girar –riesgo y fascinación aparte– esa planta nupcial, símbolo eterno de la poesía negra, la planta de la MANDRÁGORA.

Arenas, enardecido, exalta el poder de la poesía asociada a la vida. La poesía para los surrealistas es vida, es conocimiento del ser y manifestación vital y contribuye al descubrimiento de lo más profundo del individuo. Y lo hace recurriendo a una serie de motivos claves del universo surrealista como la lámpara, los ojos, los rayos, la luz, etc., todos ellos en relación con la poesía:

Arriba de nosotros solo reluce esa lámpara ferozmente defensiva, cuya eterna coloración obliga a los ojos a contemplar una quimera proporcionada por sus rayos –que para nosotros es de la realidad– una última manifestación de vida –que para nosotros es el primer fulgor–, un fenómeno de orden alucinatorio que no deja en paz ninguna de nuestras pasiones. Es ella la luz sin descanso de la poesía. Yo amo entrar a la zona de semejante paraíso llevado por el imán que se orienta desde mi sueño hasta los centros inexplorados aún de sus capas más profundas. Un determinado sueño no podría sino favorecer las altas conquistas de lo irreal desperdiciadas hasta ahora.

Arenas alude a Mallarmé y cita unas palabras suyas: “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 del sueño”.

Otro de los motivos que está ya aquí presente y que encontraremos de manera recurrente en la poesía de los mandragóricos, y en especial en la del poeta talquino Enrique Gómez-Correa, es la memoria:

Para referirse a la poesía es necesario que se apodere de nosotros ese furor sagrado inaprensible por la memoria. Esto es lo que le hace ser dueña de un campo más ilimitado que los de la realidad; (...) y por esa razón coloco en primer término, y como base de su sustento no menos evidente, el sentimiento de vida y muerte, el

terror cósmico de la imaginación, el impulso instintivo de cortar los puentes, y la obediencia ciega a la ley del destierro dictada por uno mismo.

Arenas defiende la validez poética del terror, porque “nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alertas, vivir despiertos, vivir acechando lo desconocido a cada segundo”. Estas palabras suyas se prestan a ser relacionadas con el movimiento Pánico fundado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1962 en alusión al dios Pan, el cual se manifiesta a través de tres elementos: el terror, el humor y la simultaneidad.

Más adelante, en el mismo ensayo, Arenas vuelve a referirse al terror y lo define en los siguientes términos:

“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 ser 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”.

Los mandragóricos se sienten fuertemente atraídos por el misterio, por lo enigmático, lo que en parte explica su interés por explorar los abismos más oscuros y terroríficos. Frecuentemente, la atmósfera creada en sus textos tiene claros tintes tétricos, tenebrosos. En este sentido, desempeñan un papel fundamental elementos como la niebla, la noche y las sombras que la habitan. Un ejemplo de dicho gusto por lo siniestro o terrorífico lo tenemos en este ensayo de Braulio Arenas:

He aquí una estrella boreal y un demonio tóxico que tratan de fusionarse, de mirar al pasado y al porvenir con la boca llena de profecías.

Arenas asocia la poesía al automatismo promulgado y defendido por Breton. La creación poética aparece vinculada a lo convulso, a la libertad interior más plena, a lo onírico. El material poético viene directamente del cerebro, sin filtrar, sin moldear, ajeno a la “intervención reguladora de la razón”:

Pero la irrealidad, la magia, la pureza, el placer, la poesía, el terror, la libertad, la vida y la muerte, deben permanecer como enigmas constantes propuestos a los hombres. Que vuestra mano de media noche tome convulsamente el lápiz veloz y no haya alivio para vuestros sentidos durante esa faena manual de la poesía. Que unas alas se arrebaten vuestras espaldas, que unas huellas se apoderen de vuestros pies, y que el fuego incendie

la epidermis de azufre del corazón para dejaros en una libertad interior. Suponed que todo ha terminado ya, y que en un páramo de hielos se alza de improviso la imagen de vosotros, en toda su desnudez con sus horribles quimeras, con su pasado de ángel y demonio fugaces, con todo el fuego y todos los arco iris en la superficie (...) Que vuestro lápiz corra por el pergamino del cerebro –un puño golpea ahí con desesperada mudez. Nada importa que vuestra poesía sea el vocabulario del durmiente. He aquí el terror, la muerte por asfixia, la mujer amarrada a los cuatro horizontes y desgarrada físicamente.

El poeta se sumerge, ávido de conocimiento, en su mundo interior, es decir, en sus pasiones, deseos, sueños y delirios, siempre guiado por el principio de la libertad total. La poesía es, precisamente, esa llave que abre las puertas a la libertad plena. Arenas continúa profundizando en su definición de la Poesía Negra, señalando sus atributos esenciales:

He aquí el nombre repentino de POESÍA con su fugacidad desgarrante, Ella es NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago.

La Poesía Negra rompe con las fronteras impuestas por la razón y la moral. Arenas la asocia al crimen, a lo tenebroso, al automatismo, al viaje y, por tanto, a la aventura:

Un semejante grado de voluntad sin voluntad, una resolución franca y feroz, que arrastra todas las leyes convencionales de los hombres y anula estas de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo inmoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas, juego eterno, dualismo tenebroso y automatismo sin control. La vida misma se sale de la estatua que le asignaron por residencia, y vuela quemando las fronteras de la razón, en un viaje ciego pero alucinatorio, llevando tras de sí a un muñeco de huesos y carne que nada sabía de la faz esotérica del subconsciente. Es un viaje de encantos que, afortunadamente, dura todavía. Esa guerra civil interior, en la que los vencidos vencen, rechaza los armisticios.

Arenas relaciona estrechamente, por primera vez de forma explícita, la Poesía Negra proclamada por Mandrágora con el surrealismo, señalándolo como su antecedente directo. Alude, además, al misterio y a la reconciliación de contrarios tan anhelada por Breton y los surrealistas en general:

Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía Negra, si miramos hacia los fenómenos del SURREALISMO, el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador.

¿Ese estímulo, ese sonar de llaves, no es lo que me convence ahora que nada me está prohibido, y me permite esperar todo de un mundo de grandes reparaciones?

Del misterio, que es al desorden lo que es el sol a una mancha de tinta, el surrealismo extrae la resolución de las antinomias del sueño y la vida, del terror y el placer.

Breton, en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, había expuesto la necesidad de acabar con las dicotomías que establecen la distinción entre el bien y el mal, lo real y lo imaginario, el sueño y la vigilia, etc., para restablecer el equilibrio entre polos supuestamente opuestos percibidos como contradictorios:

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones³⁴¹.

Los mandragóricos, como todo surrealista, rechazan el segundo plano al que ha sido relegado lo irracional, lo instintivo, tachado de oscuro, nocivo, desviado. Sin embargo, no se trata de rechazar tajantemente la razón, cosa que algunos han interpretado, sino de devolverle su justo valor, elevando al plano correspondiente todo lo relativo al subconsciente humano. Es por eso que exaltan continuamente ese mundo producto de nuestra irracionalidad y que manifiestan insistentemente su interés por la imaginación, el deseo, el placer, la alucinación, el sueño.

Finaliza el texto citando una palabras de Breton acerca del sueño que le sirven para reivindicar, una vez más y a modo de colofón, la fuerza de lo onírico, que vincula a la raíz de la mandrágora:

“Aún en sueño yo prefiero caer”, asegura con toda la oportunidad André Breton.

Sí, caer de un sueño a otro y otro, como por una suerte de caja de repetición, para encontrar en el fondo de ella –envuelta en telas negras y que son sin embargo fosforescentes– una pequeña planta nupcial, MANDRÁGORA mía.

La segunda de las aportaciones ensayísticas fundamentales presentes en este número inaugural, que igualmente funciona a modo de texto programático, consiste en un no tan extenso ensayo de Enrique Gómez-Correa titulado “Intervención de la poesía”³⁴². El talquino inicia su texto denunciando la podredumbre que asola al hombre desde hace ya mucho tiempo. La idea de muerte, de la destrucción de una sociedad perdida, deteriorada, degradada,

³⁴¹ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 162.

³⁴² Enrique Gómez-Correa firma sus textos aún sin hacer uso de su segundo apellido, solo como Enrique Gómez.

recorre el texto. La poesía ha de intervenir con su fuerza destructora y creadora al mismo tiempo. La muerte y la destrucción se conciben como necesarias para la posterior creación de algo nuevo, para lograr la transformación de la vida.

Gómez-Correa establece cierta identificación de la poesía actual con la metafísica y la mística: Trata, entonces, la relación de la poesía con la mística y la metafísica:

La poesía actual limita con la metafísica y la mística; pero no es la fusión del hombre con la divinidad ni pretende desentrañar el universo. Hay sí, de común en todas ellas, los opuestos hombre y mundo.

La metafísica y la mística consideradas en sí mismas, no pasan de ser otra cosa que síntomas de la poesía.

La primera tarea del poeta, en palabras del talquino, es la “elección de un sistema de palabras”. Es a través de la palabra poética como el ser se salva y alcanza la unidad, lo absoluto, fundiéndose con el Todo, con la corriente universal:

La palabra es el perfil del mundo. Reunid estos cortocircuitos y obtendréis la unidad, si tenéis necesidad de ella.

Luego, los afloramientos del cerebro: las estepas, el terror, la crueldad, el Congo, las cácteas.

Breton en su texto “Las palabras sin arrugas”, perteneciente a *Los pasos perdidos* (1924), señala la importancia de liberar a las palabras de su uso utilitario para recobrar, redescubrir, el verdadero lenguaje, el lenguaje original de la palabra que trasciende la palabra, necesidad de emancipación que años más tarde retoma y subraya en “El surrealismo en sus obras vivas” (1953):

Se trataba: 1º de considerar la palabra en sí; 2º de estudiar lo más de cerca posible las reacciones de unas palabras sobre otras. Solamente a este precio se podía esperar devolver al lenguaje su auténtico destino, lo que para algunos, entre los cuales estaba yo, debía dar un gran impulso al conocimiento y exaltar la vida otro tanto³⁴³.

Las palabras son, para Breton, creadoras de energía. “Las palabras hacen el amor”, afirma hacia el final de su reflexión sobre el poder de la palabra poética.

Gómez-Correa continúa su ensayo aludiendo de forma explícita a la exaltación del mal, de lo feo, de lo macabro como material poético y como fuentes de placer. Los surrealistas escarban con curiosidad y morbo en los recovecos más oscuros y macabros del

³⁴³ André Breton, “Las palabras sin arrugas”, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 125.

ser, en sus instintos más siniestros como la crueldad, el terror. Ya Braulio Arenas trataba la validez poética del mal en su ensayo “Mandrágora y la Poesía Negra” y, en este sentido, agrega Gómez-Correa:

El mal aún no ha conquistado su independencia.

Existe una jerarquía rigurosa en los actos del mal.

También el cerebro, desde la prehistoria concreta los instintos más elementales del hombre. El mal forzosamente va a dar al placer, al instinto de conservación.

La única posibilidad de librarse del instinto devorador es extralimitándolo. Es más simple cortar la mano del mendigo, que cerrar un ojo.

El crimen precisamente termina donde empieza la poesía. Por eso, es explicable que a Lautréamont le pareciese que desmenuzaba el cerebro de un jaguar, cada vez que leía a Shakespeare. Los niños están más pronto que los jaguares.

El mal conduce al placer, que es el motor de todos nuestros actos. La libertad y el placer son llevados al extremo, rompiendo los límites impuestos por la moral imperante. Esto explica la exaltación de la violencia, de lo horripilante y agresivo, del crimen que llevan a cabo los surrealistas en general y los mandragóricos en concreto. Gómez-Correa menciona a Lautréamont, referencia fundamental para los surrealistas, a quien celebran insistentemente, y se suma a la estética de la crueldad por él promovida. Lautréamont, en su obra *Los cantos de Maldoror*, se adentraba en el tenebroso mundo interior del ser humano, en sus instintos más salvajes y pasiones más extremas, previniendo al lector desde el inicio que “las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua”³⁴⁴.

Cualquier cosa es susceptible de ser convertida en material poético. Incluso en la violencia, en lo grotesco o desagradable reside la poesía, una poesía que “me dispara a quema-ropa”:

Estos desbordamientos que sufre el cerebro; que transforma hasta el último átomo del mundo en material poético; lo tacta con cierto amor; comprende que esto significa la restauración del sueño helado; que no se busca otra cosa que la poesía petrificada, la gran intervención de esta poesía que me dispara a quema-ropa; la fagocitosis de esta poesía.

Concluye su texto reivindicando su afán de conocimiento de lo hasta entonces inexplorado o desconocido. Reivindica el peligro y la iluminación de esas zonas ocultas de las

³⁴⁴ Conde de Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1998, p. 83.

que hablara Breton en su segundo manifiesto, solo así podremos alcanzar el verdadero conocimiento de nosotros:

Era necesario que una luz terriblemente dura penetrara en la zona de las tinieblas, en la encrucijada; digo, que era necesaria la intervención de la mano cargada de Rayos X, para encontrar no solo la raíz de nosotros mismos, sino que el don del poema como el supremo envenenador.

En cuanto a los textos poéticos aparecidos en este primer número, es preciso distinguir, en primer lugar, entre los que pertenecen a los miembros del grupo y los que pertenecen a poetas chilenos que durante un corto período de su trayectoria creativa se mostraron cercanos al grupo y a sus propuestas innovadoras y revolucionarias.

Destacamos, en primer lugar, la presencia de dos poemas de Jorge Cáceres, dos de Teófilo Cid, uno de Enrique Gómez-Correa y otro de Arenas. El primero de los poemas de Cáceres que encontramos, titulado “Mon cher ami que rechaza la poésie noire”, es sin duda la primera prueba que evidencia su participación en esta publicación colectiva desde el inicio de su andadura. Comienza el poema de manera muy significativa aludiendo a la crueldad, elemento reivindicado por los mandragóricos como atributo de la Poesía Negra que defienden y practican, una poesía que bucea en el mal, en lo macabro, en las pasiones más oscuras y violentas del ser humano:

La crueldad
A través
De la temperatura
De una fecha histórica cualquiera
Pequeña mirada de nieve
Ojos que no quiebran la apariencia
Ojos
Que se me parecen
Cuando
Yo digo
Las manos.

Están presentes aquí motivos claves, especialmente recurrentes, del universo tanto surrealista como mandragórico como son los ojos y la mirada, primero, y las manos en el verso final. Cáceres se mantiene al margen del imperio de la lógica, atenta contra las normas que regían hasta entonces la creación poética y literaria en general, como las leyes de causa y efecto, la verosimilitud, las nociones temporales y espaciales, etc. La imagen poética se alza

como la gran protagonista. El poeta, aproximando y poniendo en relación elementos distantes, se apunta al llamamiento que lanza Breton en “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista” a cultivar el “extrañamiento sistemático”, a “extrañar la sensación”.

El segundo de los textos poéticos de Jorge Cáceres aquí aparecido es el titulado “Collage”, que más tarde Cáceres integraría primero en su libro *René o la mecánica celeste* (1941), siendo el que abre su poemario *Sobre los pasos*, uno de los tres reunidos en dicha obra, y, después, en *Monumento a los pájaros* (1942). Nos consta que fue este el primer poema que el joven enseñó a los fundadores del grupo Mandrágora a modo de carta de presentación. Los pájaros, recurrentes en general en la poesía de Mandrágora y especialmente en la del más joven de sus integrantes, revolotean ya en estos versos. Destaca, también, la presencia del fuego, elemento que aparece de forma casi obsesiva en los textos poéticos de la totalidad de los integrantes del grupo. Las imágenes surrealistas se suceden a lo largo del poema, se encadenan, son hilvanadas por el poeta tal como el artista plástico crea sus collages:

A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol
Ese sol que tú respetas sol de la costa
Que yo no he sabido gobernar vedme aquí junto a la llama
La llama de fuego de tempestad
Donde se miran las arcillas lamparistas
Estar entre las fieras de gritos de nieve
Ellas me saludan
Ellas son la llegada del océano de un gran día
El más bello y el más orgulloso pájaro de uvas.

No es baladí que Cáceres recurra al nombre de una de las técnicas exploradas por los surrealistas y exaltadas por Breton en sus manifiestos para dar nombre a su texto. Precisamente Cáceres transitó con especial intensidad y maestría por los territorios del collage y del fotomontaje, y sus resultados fueron realmente fascinantes.

“La conciencia rigurosa” es el primero de los poemas de Cid que encontramos al adentrarnos en este primer número de *Mandrágora*. El poeta explota aquí muchos de los motivos característicos del universo poético surrealista. Cid nos presenta un ambiente dominado por la negrura, por la oscuridad de la noche, que como sabemos es el momento propicio para adentrarse en lo desconocido. Desde un principio está presente el puñal, símbolo de la violencia cultivada y defendida hasta la saciedad por los mandragóricos:

Sufría en esta estrella
El corazón le sobra para naufragar
Solo queda su puñal entre las hojas
Un puñal que cae a gotas
Con ritmos de tornasol

El crimen es, por primera vez, exaltado y reivindicado como fuente de placer y de belleza, elevado a motivo poético. Como ya sabemos, el poeta negro se jacta de saltarse toda norma o convención moral y de toda índole. A él se le permite toda actitud que roce la inmoralidad, la crueldad, en tanto que le sirve de estímulo poético:

Sus manos que trabajan con la lluvia
Su cielo cómplice del crimen
(...)
Entre las manos hay siempre azar
Un motivo para matar las doncellas
Una crueldad que nace a un altamar
Un goce que llega de los huesos
Y nos hace impenetrables

Cid nos presenta un mundo maravilloso donde las transfiguraciones son posibles, están a la orden del día. Las cosas y los seres se metamorfosean:

Hay solo una crueldad
Quemar encantos huir del beso
Las llamas ahí podrían convertirse en beso
En enaguas abordables
En cigüeñas

El segundo de los poemas de Cid, titulado “Madrugadoras”, destaca especialmente por la presencia de la mujer, a quien se dirige la voz poética, una mujer que en el poema aparece rodeada de cierto halo misterioso, a la que se otorgan atributos y cualidades extrañas, que lindan con lo mágico:

Sumergida en tiempo
En imágenes
En distintas direcciones
En focos de alta mar

En odio al vesperal dominio
En ti misma
Yo vivo a través de tu candor
Como una sangre en vena
Un farol de equinoccio
Al final del sitio plano
Del hangar más alto
En estas cordilleras
Donde la voz escucha su propia sombra
El milano atrae sus hijuelos
En este adiós de ti
De ti la madrugadora
Perdida en un hemisferio de cristal
En una curva sin dibujos
A la intemperie
Como una perra famosa
Lamida por el éter.

La imagen surrealista es la base sobre la que se construye el poema. Además, están presentes aquí ciertos motivos claves del surrealismo como la sangre y la sombra.

Enrique Gómez-Correa publica en el primer número de *Mandrágora* un solo poema, en cuyo título advertimos ya su especial deleite por la violencia: “Los degolladores”. Este fue recogido posteriormente en su poemario *Rayos X*, publicado en 1940 junto a *Las hijas de la memoria*, *El arte erótico* y *La violencia* bajo el título *Las hijas de la memoria*. El poema está plagado de imágenes alucinadas, delirantes y nos envuelve en una atmósfera enigmática, fantasmagórica e incluso sanguinolenta.

En la primera estrofa encontramos ya varios de los motivos predilectos de los surrealistas como los ojos, la luz, el sueño en su aspecto más siniestro. Encontramos aquí, además, uno de los procedimientos usuales especialmente explotados por los surrealistas como la transfiguración de realidades, es decir, cosas o seres que son eso y lo otro, como podemos comprobar en el segundo verso:

Que la vertiente tenga aún su provisión de visiones
Que la nube sea todavía el autógrafo
Que yo lo diga todo sin miramientos
Sin que disminuya la temperatura de sus cámaras
El vapor que se enreda en las uñas
La flecha rechazada por sus ojos el granito

La luz petrificada las pesadillas horrendas
Todo esto más lento que ángel
Que el brillo de las cárceles
Tal vez por carbones o pústulas entre piedras

El poeta recoge aquí el interés del surrealismo y de Mandrágora por profundizar en el conocimiento de la psiquis humana y explorar las fuerzas ocultas que en él habitan. Gómez-Correa se apunta al “vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos” del que hablara Breton, como comprobamos al comienzo de la segunda estrofa:

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
El corazón y sus calambres
Las costumbres y su calemboures
Mejillas duras como fantasmas
Invencible el llanto en reposo
Sobre las espigas de sangre
De papel sediento

En la tercera estrofa advertimos, de nuevo, la presencia del ojo, junto al crimen y la alquimia, simbolizada por los alambiques. Presenciamos, también, otro claro caso de metamorfosis que nos presenta una realidad cambiante, mágica, al margen de la lógica y la verosimilitud, en la que todo es posible:

Pensar de nuevo en la caña de azúcar
La aureola que forman sus sienes
Los arrecifes alrededor de la garganta
Los finos dedos que pasan
Los cabellos convertidos en gusanos
Los heliotropos y las raíces de sus cuerpos
Los grandes crímenes los alambiques
La historia de sus ojos.

El poema está lleno de enumeraciones. Las imágenes surrealistas, que acercan elementos distantes, ajenos, invaden el poema y refuerzan la sensación de extrañamiento

anhelada, en una atmósfera enigmática marcada por la oscuridad, por la presencia de la muerte, la sangre y las excrecencias:

Las horas transcurren en las aguas
Los rostros arrugados las escamas y sus cenizas pálidas
Así como sale por los poros un cuerpo de bailarinas
Ser el eterno condenado a muerte
Sentir el peso de una mujer huída del cementerio
Con las mismas arrugas de la muerte
Con los mismo fuegos fatuos
Y el cielo con sus excrementos amortajados.

Braulio Arenas, por su parte, da a conocer aquí su poema-collage “Propaganda del terror”, hecho a partir de la asociación libre de palabras sacadas de recortes. Arenas se sitúa al margen de la lógica, del imperio de la razón, y nos muestra aquí su intención más lúdica. Libera a las palabras del corsé limitador que supone el uso referencial del lenguaje, su reducción a fines utilitaristas. André Breton, en el *Manifiesto del surrealismo*, defiende esta lúdica práctica como procedimiento posible para la creación poética:

Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios³⁴⁵.

El grado de arbitrariedad con el que el poeta crea las imágenes es llevado al extremo. El propio Breton nos ofrecía en el citado texto un interesante ejemplo del resultado de dicho procedimiento, que Arenas pone aquí en práctica incluso cortando las palabras a la mitad poniendo así mayor énfasis en el carácter fragmentario del poema. El resultado es, sin duda, interesante:

Ahora XVII
medios fáciles
para
vengar
la humanidad
la localización de los aviones enemigos
vida

³⁴⁵ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 47.

tu amor
de diamante
de los pies a la cabeza cesar de res-
acero célebre en las condensaciones
recido excelente gratificación siem-
en mi cuerpo
de vidrio
mucho sangre
malas noticias
pulpo
ella
antes de las 12
-se hallarán en su casa-

En cuanto al resto de textos poéticos aparecidos, es preciso destacar la presencia de un poema del poeta creacionista Vicente Huidobro, que, como ya dijimos, desempeñó un papel fundamental en la renovación de la poesía chilena y latinoamericana en general y mantuvo una estrecha relación con el grupo Mandrágora en sus comienzos. El poema, titulado “De cuando en cuando”, destaca por la presencia de unos pocos motivos en sintonía con la Poesía Negra y con el surrealismo. Las imágenes se suceden, aunque el grado de arbitrariedad entre los elementos puestos en relación dista mucho de provocar la *chispa* de luz de las imágenes surrealistas. Este poema aparece recogido en el libro *Últimos poemas*, publicado en Santiago de Chile en 1948, tras la muerte de Huidobro, junto al resto de material poético inédito que su hija Manuela Huidobro entrega, entre el que se encuentran poemas que habían aparecido en revistas, como es el caso de “De cuando en cuando”. El libro póstumo fue editado por el Talleres Gráficos Ahués Hermanos. Este poema está recogido en las *Obras completas* prologadas por Hugo Montes señalando su pertenencia a *Últimos poemas*, pero sin especificar la fuente original de la que fue extraído³⁴⁶.

Además, en este primer número de *Mandrágora* sus animadores publican un “Poema” de Hölderlin, a quien leen y traducen probablemente de alguna fuente original. Hölderlin, como poeta fundamental del romanticismo alemán, es reivindicado por Mandrágora como uno de sus antecedentes literarios. Este poema suyo recogido en la revista chilena pertenece a su obra *Bosquejos de himnos* (*Hymnische entwürfe*).

Respecto a esa faceta de traductores y difusores de importantes exponentes de la literatura universal, y especialmente de autores que guardan mayor o menor vínculo con el

³⁴⁶ Véase Vicente Huidobro, *Obras completas*, tomo I, p. 602.

movimiento surrealista, es preciso destacar la presencia en este primer número de su publicación de un texto en prosa de Alfred Jarry, “La queja de la mandrágora”, perteneciente a su libro *Les minutes de sable memorial*, uno de sus tres *Lieds Funèbres* (1894), que, como el título sugiere, gira en torno a la raíz que da nombre al grupo chileno. Jarry es, precisamente, uno de los claros referentes literarios del surrealismo (“Jarry es surrealista en la absenta”³⁴⁷, declara Breton en el primer *Manifiesto del surrealismo*) y particularmente del grupo Mandrágora, a quien reivindicarán en más de una ocasión a lo largo de las páginas de su revista homónima. Nos consta que de la traducción de “La queja de la mandrágora” se encargó Teófilo Cid, tal como señala su compañero de aventura Braulio Arenas.

Otros dos textos en prosa son integrados por el grupo en este primer número. Por un lado, el titulado “Visión” de Jerónimo Cardan. Cardan, cuyo nombre original fue Gerolamo Cardano, nacido en Pavía en 1501 y fallecido en Roma en 1576, está presente en el “Pêlemêle” del surrealista belga Louis Scutenaire (*Documents 34*, p. 50), lo que sin duda le da credenciales en el surrealismo. Posiblemente, “Visión” haya sido sacado por los mandragóricos de *Trajectoire du rêve*, publicado por Breton en 1938.

Por otra lado, el titulado “Visiones”, firmado por un intrigante y desconocido Conde de Permission. La violencia palpable en sus líneas lo conecta claramente con la Poesía Negra de Mandrágora, una violencia que se concreta en la presencia, por una parte, de la sangre que mana de los ojos picoteados de una princesa y, por otra, del fuego, motivo recurrentemente en el texto, con sus llamas que todo lo calcinan.

El fuego, fuerza que al mismo tiempo destruye y purifica, desempeña un papel fundamental en la poética de los mandragóricos y, especialmente, en la del talquino Gómez-Correa. El fuego, a pesar de su poder aniquilador, se asocia a la vida, a la posibilidad de salvación, de creación de una realidad nueva, de un mundo justo y digno en el que los seres sean plenamente libres. Muerte y vida reconciliadas, destrucción y creación como partes indivisibles de un mismo proceso.

El argentino Aldo Pellegrini, en su texto “Fundamentos de una estética de la destrucción” perteneciente a su obra *Para contribuir a la confusión general*, plantea la relación indisoluble existente entre la destrucción y la construcción como mecanismos asociados, que se dan necesariamente unidos. “Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción”, afirma Pellegrini. Para él la clave se encuentra en la naturaleza, que se halla en constante cambio. Los procesos naturales vinculados a la destrucción llevan tras de sí

³⁴⁷ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 35.

siempre un sentido creador, responden a necesidades de la naturaleza misma, aunque entren en contradicción con las necesidades de los seres humanos. Habla, además, del carácter innato del impulso destructor, que se observa en los niños en total pureza, cuando tienden a romper aquellos objetos que están conociendo. Sin embargo, Pellegrini diferencia claramente ese impulso innato, instintivo, ese “desorden creador”, de la actitud del hombre actual que destruye por destruir, sin ninguna finalidad, sin ningún sentido. Contraponen la destrucción al aniquilamiento, términos que considera antagónicos desde el punto de vista del artista. Así, Aldo Pellegrini se plantea dignificar el concepto de destrucción para volver a acercarlo a la naturaleza, en la que no se entiende sino asociado a la transformación, a la creación, como parte de un mismo proceso. Para Pellegrini, es al artista “a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción”, destrucción que asocia estrechamente con el humor:

Pero es el artista a quien corresponde descubrir el verdadero sentido de la destrucción. Y este sentido está en el fermento creador que contiene todo acto de destrucción. Ya es tiempo de que el artista dé las verdaderas normas de la destrucción, puesto que el acto de destruir es inseparable del hombre. Cuando la destrucción es voluntaria y desinteresada cumple primordialmente una función estética. La destrucción del artista no es el acto brutal y sin sentido que determina el odio, es un acto que tiene sentido, y este lleva la marca indeleble del humor. El humor, fenómeno destructor de la más alta jerarquía, ataca lo estúpido, lo rutinario, lo pretencioso, lo falso. El humor, poder dinámico que mueve la actividad destructora del artista, y a la que presta, junto a su peculiar contenido estético, un contenido profundamente ético³⁴⁸.

Pellegrini resume así el valor de la destrucción llevada a cabo por los artistas, por el poeta, aplicable a los mandragóricos en general y a Gómez-Correa en particular:

La destrucción depurada por el artista, llevado este de la mano por el guía acre, cáustico, irreverente del humor, nos revelará inéditos mecanismos de belleza, oponiendo así su destrucción estética a esa orgía de aniquilamiento en que está sumergido el mundo de hoy³⁴⁹.

El tratamiento de la presencia del fuego en la obra de los mandragóricos presenta claras conexiones con los fundamentos expuestos por Pellegrini de la mencionada estética de la destrucción. El fuego es un elemento clave del universo poético mandragórico, siempre presente con sus llamaradas violentas que asolan el paisaje de sus versos. Es, además, un elemento natural esencial que en cierta manera marca la geografía chilena, donde las erupciones volcánicas, los géysers y los terremotos son especialmente frecuentes. Cuenta

³⁴⁸ Aldo Pellegrini, “Fundamentos de una estética de la destrucción”, *Para contribuir a la confusión general*, Ediciones Nueva Visión, Argentina, 1965, pp. 109-110.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 111.

Gómez-Correa, en una de las entrevistas que le realiza Hernán Ortega, cómo su vida se vio marcada por el fuego, no solo porque en Talca, su lugar natal, la actividad sísmica y volcánica era y es especialmente intensa, sino porque, además, cuando era un niño presencié cómo un minero saltaba por los aires tras llenarse la boca con cartuchos de dinamita³⁵⁰. La importancia del fuego y de la violencia en su cosmovisión y su obra se evidencia en seguida al aproximarse a su producción poética.

André Breton y Paul Éluard prestaron atención al fuego en su *Diccionario abreviado del surrealismo*, valiéndose para su definición de citas de Heráclito y Pierre Mabille:

FUEGO “El fuego es carencia y exceso” (Heráclito). “Durante los remolinos humanos, el fuego tiene que escaparse por ciertos seres que están involuntariamente preparados” (P.M)

Llama la atención la recurrente presencia de las visiones en este primer número de la revista *Mandrágora*, visiones a las que Gómez-Correa aludía en el primero verso de “Los degolladores” y que también están presentes en el texto en prosa de Cardan y en el del Conde de Permission.

Por otra parte, también en este primer número encontramos una interesante sección denominada “Libros y revistas” en la que reseñan diferentes publicaciones, todas ellas significativas y elocuentes en cuanto a los intereses literarios del grupo. La primera de las obras reseñadas, en este caso por Braulio Arenas, es el *Sátiro* de Vicente Huidobro, novela en la que su autor, en palabras del articulista, “desenvuelve un camino que hasta ahora no se había empleado nunca para arribar al misterio”. Arenas vincula esta novela al “humor sombrío de un Swift, de un Sade, o de un Jarry”.

El título completo de la novela de Huidobro reseñada es *Sátiro o el poder de las palabras*. Fue publicada en Santiago de Chile en 1939, editada por Zig-Zag, y, por supuesto, aparece recogida en las *Obras completas* prologadas por Hugo Montes (tomo II).

Braulio Arenas reconoce en esta novela a los personajes cotidianos del sueño atormentados por enigmas que los obsesionan, ávidos de conocimientos y dispuestos a saltar al abismo, de adentrarse sin reparos en lo desconocido.

Arenas finaliza la reseña centrándose en la belleza, una belleza que recuerda a la belleza convulsiva sobre la que teorizara Breton en su obra *L'amour fou*, que linda con la violencia y el terror. Se refiere, además, a la alienación y al acoso a que se encuentra sometido

³⁵⁰ Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, pp. 27-28.

el ser humano en la sociedad actual. Reivindica el poder liberador de las palabras, de ciertas palabras como “sueño”, “poesía”, “vida” y “revolución”:

La belleza en seguida, aún a cambio de las más crueles torturas de todo un mundo opaco y de franela. Belleza reconquistada después de un combate de intensos martirios creadores, belleza acechada por los cuerpos helados de una realidad desenfrenada y verdosa, belleza para que al fin las palabras placer, afán, olvido, poesía, nostalgia, vehemencia y terror, para que al fin las palabras que hasta ahora no nos han dado sino la abominación, las cárceles, los manicomios, los prostíbulos, los hospicios, para que al fin las palabras obsesionantes que obran con su poder cegador sobre el cerebro, sobre la vida entera de un hombre acosado y acechado, para que al fin el poder de las palabras, el poder intenso de estas palabras de sueño y poesía, vida y revolución sean las que correspondan libertadoramente a las ideas de revolución, de vida, de poesía y de sueño.

La segunda de las obras reseñadas, también por Braulio Arenas, es *Cours Naturel* de Paul Éluard, publicada ese mismo año 1938 en París por las ediciones Sagittaries. Arenas inicia su reseña con unas entusiastas palabras sobre la actividad poética, su luz, su vinculación al sueño y a la libertad absoluta:

La ardiente necesidad de creer nos hace depositarios, en poesía, de la necesidad de mirar. Mirar la luz extraordinaria, la sabiduría, percibir a través de lo que hasta ayer fue vano reflejo de la moral y de la justicia. Es todo un pueblo de amor el que desborda los ojos de un poeta. Él induce a soñar por la frente, por los ojos, por los oídos, por la boca; todas las vallas son innecesarias para detener su ardiente lenguaje. Todas las mujeres viven en la luz física que proporciona el árbol metafísico de la verdad. Ese árbol inspira es inspirado, el arco iris, el azar, el automatismo de la belleza, son absorbidos por él.

Arenas se expresa haciendo uso de la tercera persona del plural, incluyendo en su discurso a sus compañeros de aventura. Manifiesta su entrega al misterio, al delirio, al placer, es decir, a la vida:

Nosotros no podemos entregarnos sino con arrojados del alma a la vivacidad cambiante de la atmósfera misteriosa que rodea a lo que nunca perteneció más que a una definición extranjera y helada, y que es ahora la alucinación, el encantamiento, el delirio, la vida, el placer emancipador.

Braulio Arenas refleja su admiración por Éluard, por su poesía, que asocia insistentemente a la luz:

Todo brotará de una sombra más incandescente que una paloma. Seguid, seguid, seguid el curso de un río eterno e inabordable para los que no jueguen en el peligro a beneficio de la vida –la más revolucionaria, la más vehemente, la menos visible–, un mar alado al cual una palabra de cualquier poema de cualquier libro de

Paul Éluard lo hace ascender, con vibraciones de mandrágora, de minotauro a una noche donde la vida se desarrolla, gota a gota de luz, con murmullo quemante de luz, con vibraciones de luz, de luz para Paul Éluard, y para toda la vida de la poesía que él toma con la ardiente necesidad de transformar en vida real, en vida imaginaria, en vida extraordinaria, en vida natural.

La tercera de las obras reseñadas, en este caso por Teófilo Cid, es *L'amour fou* de André Breton. Cid comienza demostrando su entusiasmo ante el libro de Breton y resaltando el papel del azar, del delirio y de la imagen en la poesía surrealista:

Es esta una realidad que asoma a los ojos con radiante energía, la versión de un mundo extraño, inobjetable al análisis del instinto, despojado ya de todo atributo humano, y que, sumergido en ese vaho que rodea a la poesía, toca con vivo imperio ese país distinto donde reina el azar, el delirio, la imagen.

Cid se centra, entonces, en la palabra “revolución”, resaltando la necesidad de impregnarla de lo más instintivo del ser, de su subconciencia, asociándola al mundo de los sueños y a la auténtica libertad:

No se trata ya de coexistir junto a una tesis revolucionaria cualquiera. Es preciso, más que eso, dar a la palabra revolución un sentido más intenso, rodearla de los conceptos más primarios de la individualidad, de ese líquido amniótico donde flotan nuestros sueños como islas dispuestas a perecer, y que solo ahora, con la voluntad libre de toda coerción, reaparecen la luz.

La revolución anhelada y defendida con ardor por el surrealismo comprende no solo la lucha por alcanzar unas condiciones de vida dignas a nivel social y económico, sino también la emancipación del ser humano de las cadenas que lo limitan e impiden desarrollarse plenamente a nivel espiritual.

Así se expresa Cid en relación al amor loco:

El amor loco, esa energía que arraiga en el *substratum* más alejado de nuestra conciencia y que participa del fuego que alimenta la vida natural, vive encerrado en los sueños de nuestra infancia, vive preso en los lóbregos castillos donde el hambre, la sed, el frío amenaza sofocarlo. Toda acción artística, como toda acción revolucionaria, es un ensayo de rehabilitar su imagen perdida ahora en las encrucijadas de la vida cotidiana.

El amor es, para los surrealistas, una de las mejores vías de salvación al alcance del ser humano, junto con la poesía. El amor cobra una especial importancia, pues, para los mandragóricos, porque les confiere la posibilidad de redescubrir la verdadera vida, de acceder a lo absoluto. Breton, en *L'amour fou*, señala así la relevancia de la fusión amorosa:

Es allá, en lo más profundo del crisol humano, en esa realidad paradójica donde la fusión de dos seres que se han realmente escogido restituye a todas las cosas los colores perdidos del tiempo de los antiguos soles, y donde no obstante la soledad también causa estragos a causa de una de esas fantasías de la naturaleza que, alrededor de los cráteres de Alaska, permite que la nieve perdure bajo las cenizas, es allá donde hace años pedí que se fuese a buscar la belleza nueva, la belleza “considerada exclusivamente con fines pasionales”³⁵¹.

El concepto del amor manejado por los surrealistas implica la reconciliación de lo carnal y lo espiritual. Es el “amor total” al que se refiere en sus poemas el chileno Enrique Gómez-Correa. Breton y los surrealistas en general reivindican el placer y el deseo como categorías fundamentales. Esa misma reivindicación encontramos una y otra vez en los ensayos y poemas de los miembros de Mandrágora. La presencia de lo instintivo, el cultivo del erotismo, la libertad con la que tratan la sexualidad caracteriza la poética del grupo chileno. La presencia explícita del cuerpo desnudo y la gran carga sensual son rasgos claves del universo surrealista que los mandragóricos explotarán en sus textos.

Lejos de la visión idealista, pura y casta, del amor, se impone la exaltación de lo carnal, de lo sexual, tal como hiciera Breton en la obra reseñada por Cid:

Amor, el único amor que existe, amor carnal, yo adoro, nunca he dejado de adorar tu sombra venenosa, tu sombra mortal³⁵².

El surrealismo, movido por su ímpetu subversivo y liberador, rechaza los prejuicios y tabúes existentes en torno a la sexualidad y abre un universo de posibilidades. El ser es libre de sentir, amar, desear. En este sentido, el Marqués de Sade, reivindicado insistentemente por los surrealistas a lo largo de la trayectoria del movimiento, representa por excelencia la libertad total aplicada en el terreno de la sexualidad, la extrema subversión de los tabúes sexuales.

El amor es capaz de reconciliar al ser con la idea de vida:

El amor recíproco, tal como lo concibo, es un dispositivo de espejos que me devuelve, bajo los mil ángulos que puede adoptar para mí lo desconocido, la imagen fiel de aquella a quien amo, siempre más sorprendente en la adivinación de mi propio deseo y más dorada de vida³⁵³.

³⁵¹ André Breton, *El amor loco*, p. 21.

³⁵² *Ibidem*, p. 87.

³⁵³ *Ibidem*, p. 105.

Son varias las definiciones del amor recogidas en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de Breton y Éluard. De todas ellas consideramos interesante resaltar, ahora, la cita tomada de René Crevel:

El amor ha acabado afirmándose más allá del bien y del mal; bueno, sencillamente el amor hace bueno todo lo malo y convierte el menos en más (R.C)³⁵⁴.

La esperanza, pues, está en el amor:

La mayor esperanza, me refiero a la que resume a las demás, consiste en que esto sea para todos y que para todos sea duradero. Que la entrega absoluta de un ser a otro, que no puede existir sin la reciprocidad, sea a los ojos de todos el único puente natural y sobrenatural lanzado sobre la vida³⁵⁵.

Para Teófilo Cid, André Breton con esta obra “no hace nada más que ratificarnos en nuestras antiguas posiciones”. A modo de conclusión, finaliza el texto señalando la posibilidad de trascender nuestra individualidad para entrar en comunión con el todo, con lo universal, gracias al amor y ensalzando las palabras “poesía”, “revolución” y “amor”, todos ellos valores fundamentales del surrealismo:

Se trata de agregarnos al ritmo cósmico revelando esa parcela, desconocida hasta ahora, del espíritu, donde las palabras poesía, revolución y amor, adquieren una significación más cautivante y verdadera.

La cuarta y última obra reseñada es la *Antología del verdadero cuento en Chile* publicada por Miguel Serrano. Es de nuevo Braulio Arenas quien redacta la reseña. El tono empleado difiere totalmente del que encontrábamos en las reseñas anteriores. Esta es una buena muestra del agudo espíritu crítico del grupo Mandrágora que en su radicalidad y dureza no duda en ocasiones incluso de recurrir al insulto. La rotundidad con la que se expresa Arenas se advierte desde el comienzo, cuando se refiere a esta antología como “un verdadero compendio de la estupidez humana, llevada hasta sus exageraciones de cursilería y rebuscamiento de ideas podridas desde un siglo o dos”. Arenas rechaza totalmente su contenido a excepción de un texto suyo (*Gehena*) y otro de Cid incluidos (“Los despojos”). Y concluye sentenciando firmemente:

³⁵⁴ René Crevel, en André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Ediciones Siruela, Madrid, p. 17.

³⁵⁵ André Breton, *El amor loco*, pp. 94-95.

El resto pertenece al más asqueroso género literario que no se salva siquiera por la ingenuidad o la ignorancia o la presunción de sus autores.

En este primer número de *Mandrágora* encontramos ya el primer texto en el que las críticas a Neruda se hacen patentes. Se trata de un breve texto titulado “Retrato”, que no aparece firmado y que debe atribuirse a la totalidad del grupo, dado que está redactado en primera persona del plural. Nos ofrecen un retrato de su rival por excelencia, Pablo Neruda, aunque en ningún momento mencionan de forma explícita su nombre. Sin embargo, no cabe duda de a quién se están refiriendo. Por primera vez hacen uso del término “Bacalao” para aludir a su persona, término que emplearán de forma recurrente en sus textos críticos de ahora en adelante. Expresiones del tipo “cierto pez opaco que vive sembrando el odio y la calumnia”, “hombrecito viscoso”, emplean con sarcasmo repetidamente.

Comienzan el texto rechazando su afán de protagonismo y su oportunismo con gran sentido del humor y una gran dosis de provocación:

Es un hombrecito viscoso que ha vuelto a América, después de una corta ausencia, solo a hacerse propaganda y a sembrar la discordia con un grupo policial y un pequeño rebaño de súcubos organizados para desprestigiar a todos los que le hacen sombra al hombrecito, que tiene alma y cuerpo de Bacalao.

Su especialidad es hacerse reclamo con los muertos y los agónicos, meterse como rata por todas partes, lamer los pies, darse vuelta la chaqueta y aferrarse a la solapa de los personajes que suben o se asoman al balcón para ver modo de pescar algún aplauso sobrante.

Las críticas a Neruda no pasan inadvertidas y el espíritu combativo del grupo *Mandrágora* queda demostrado. El desprecio por su poesía es palpable:

Donde él llega, llega la discordia, la intriga, la villanía, la calumnia, el enredo.

Con estos antecedentes y una poesía de tía grasienta se quiere dar los humos de poeta de trascendencia americana, de gran español y hasta de comunista... Siempre que le sirva para llegar, para llegar un día a dar el último suspiro.

Denuncian su espíritu policial y hacen extensivas sus críticas a dos de sus allegados, representantes del mundo intelectual del Chile de entonces e integrantes de la Alianza de Intelectuales. No cabe duda de que el “poetilla argentino” al que se refieren es Raúl González Tuñón:

Este Quijote de algodón tiene dos Sanchos (aparte la banda policial), dos Sanchos de lana: un poetilla argentino, tontito alegre, servicial, y un peruanito parlanchín e intrigante, como conviene, que se proclama el Stalin y Dimitrof del Pacífico.

En este primer número de *Mandrágora* reproducen en una sección que denominan “Documentos” la “Loa” de Pedro Calderón de la Barca precedida de la traducción de un fragmento de *Une saison en enfer* de Rimbaud, “Alquimia del verbo”, para que “se repare en la asombrosa analogía que tiene él con el Soneto de las Vocales de Rimbaud”. Introducen el texto de Rimbaud con la siguiente breve aclaración: “(Para comentario la loa de P. Calderón de la Barca, que publicamos en estas mismas páginas, nosotros traducimos un fragmento de Rimbaud, sacado de *Une saison en enfer*)”. De la traducción se encargó, concretamente, Braulio Arenas, según señalará él mismo en una “Nota aclaratoria” publicada en el segundo número de la revista.

Cierra este primer número una sección que titulan “La visibilidad de los objetos”, que encontraremos en varios de los siguientes números de la publicación colectiva. Integran esta sección cinco breves textos sin firmar, que expresan la opinión consensuada del grupo. El primero de todos, “Claridad”, de nuevo redactado en primera persona del plural, consiste en una directa crítica dirigida a la Alianza de Intelectuales. Los mandragóricos ponen de manifiesto su frontal rechazo de la Alianza de Intelectuales de Chile y, en consecuencia, del Partido Comunista:

Para nosotros la Alianza de Intelectuales de Chile, es la Cueva de Alí-Babá y los Cuarenta Ladrones... Aunque estas Alianzas estén auspiciadas y controladas por el Partido Comunista. Es lástima. Esto quiere decir que el partido comunista controla muy mal.

Confían en que no todas las alianzas de intelectuales funcionen igual y denuncian que la chilena “se compone de lo que botó la ola. Es un revoltijo de tontos, de incultos, de soplones, de policías, de *mouchards*, de agentes provocadores, de intrigantes, de carteristas de tranvía, etc., etc.”.

El texto, de cabo a rabo, es una clara descarga furibunda contra esta organización de intelectuales chilenos:

Esta Alianza Chilena está mangoneada por una Banda Negra que posee indiscutiblemente habilidad en la combina y el trabajo subterráneo de buena técnica jesuítico-policial. Los otros pobres miembros marcan el paso y se dejan fumar.

No desaprovechan la oportunidad de arremeter nuevamente contra Neruda, presidente de la Alianza, volviendo a usar el término “Bacalao” para referirse a él:

El único objeto de la tal Alianza es hacer propaganda a cierto Bacalao enfermo de reclámisis infantil. Hasta ahora no han hecho otra cosa. Claro está que ya se trazan los planes y se preparan las tácticas para obtener un buen sitio en la mesa de la Torta Nacional. Véase la asquerosa manera de lamer los pies al presidente electo, de estos hijos de la Musa del Jote.

Denuncian el oportunismo y la adecuación de la organización al gobernante de turno. Desprecian su labor cultural, reduciéndolos a “campeones de la lucha en defensa de la incultura”. Y concluyen expresando su tajante posicionamiento en su contra:

Por eso estamos en contra de ellos, que son la más monstruosa mistificación de estos tiempos.

El segundo de los breves textos que conforman esta sección, “El film *Sueño de Amor Eterno*”, es una reseña admirable y muy significativa del film reivindicado por los surrealistas que había sido proyectado en pocas salas y con escasa difusión en Chile por esos entonces. Su título original es *Peter Ibbetson* y fue dirigida por Henry Hathaway (1935). Éluard fue quien descubrió la existencia de este film en 1937, dándolo a conocer entre el grupo surrealista, y Breton lo cita en *El amor loco*, considerándolo un “triunfo del pensamiento surrealista”³⁵⁶. Braulio Arenas le dedica un poema en *El AGC de la Mandrágora* titulado “Parva sed apta”³⁵⁷ y Georges Henein (surrealista egipcio) otro.

Comienzan el texto realizando una feroz crítica contra las empresas cinematográficas y su visión comercial del cine:

En mal momento, con poca propaganda, se exhibió en algunas pocas salas y pocas veces, el admirable film *Sueño de amor eterno*, cuyo título original es *Peter Ibbetson*. Se diría que las empresas cinematográficas escurren con vergüenza las pocas obras de arte que producen. En cambio presentan con redobles de tambores todas las imbecilidades que salen de sus Estudios.

¿Es así como piensas educar el gusto del público?

Es de creer que tienen esas empresas interés en que el público sigan tan mediocre como sus producciones.

Solicitan que algún director inteligente se encargue de repetir en mejores condiciones la proyección de “esta magnífica obra, interpretada por Ann Harding y Gary Cooper en forma

³⁵⁶ André Breton, *El amor loco*, p. 89.

³⁵⁷ Braulio Arenas, *El AGC de la Mandrágora*, pp. 40-41.

muy acertada”. Y aprovechan para, con gran ironía, lanzar un dardo envenenado contra los censores:

Esperamos que sea presentada íntegramente y no cortada como es la inadmisibles costumbre de algunos empresarios tan vulgarmente irrespetuosos.

El tercero de los textos, “Conferencia de cooperación intelectual”, se desarrolla en la misma línea que el primero con el que inician la sección. Se trata de una breve crítica contra dicha conferencia celebrada que comienzan negando la condición de verdaderos intelectuales a sus participantes, entre quienes mencionan a Amanda Labarca, Osvaldo Vial, Esteban Ivovich, Benjamín Cohen, Francisco Walker Linares, los presidentes de instituciones como la Sociedad de Escritores de Chile, el Instituto de Periodistas de Chile y a los rectores de la Universidad de Concepción y de la Universidad Católica de Santiago.

Para el grupo Mandrágora los verdaderos poetas y artistas permanecían al margen de la cultura oficial. Los mandragóricos jamás quisieron formar parte de esos círculos literarios que consideran movidos por la envidia, el rencor, las rencillas de todo tipo. Se mantuvieron siempre al margen de los circuitos del “mundillo” supuestamente intelectual.

El cuarto de los textos, “Increíble pero cierto”, redonda en sus críticas a la Alianza de Intelectuales, en esta ocasión debido al viaje de Juvencio Valle a España como representante de los intelectuales chilenos. Los mandragóricos se refieren a Valle como un “señor perfectamente cretino, perfectamente mediocre como escritor y como hombre” y se dirigen a los “soldados del glorioso ejército español” para aclarar que Juvencio Valle “no representa a los intelectuales chilenos, puesto que en Chile no hizo otra cosa que darse vueltas siguiendo la huella de su propia baba”. Es esta la primera de sus declaraciones de contenido político que refleja su posicionamiento frente a la realidad histórica y, concretamente, su apoyo a la lucha del pueblo español contra el fascismo.

Acaban su texto aludiendo por primera vez a las colectas organizadas por la Alianza en Chile de dinero para los niños republicanos españoles: “Es lástima que con el engaño se quite el pan a los niños españoles para rellenar la panza de un idiota”.

El último texto de la sección y de este número inaugural de la revista, el más breve de todos, titulado “No pasarán”, es también de marcado corte político reivindicativo. Se trata de la primera declaración colectiva del grupo contra el fascismo, el capitalismo y la religión y de su primera adhesión manifiesta a la lucha por la emancipación del proletariado español presente en *Mandrágora*:

Una vez más reafirmamos –ahora desde estas páginas de *Mandrágora*– nuestra fe en la emancipación del glorioso proletariado español y confirmamos nuestra verdadera posición de combate contra el fascismo y sus aliados naturales, el capitalismo y la religión.

N.º 2

Como ya sabemos, el segundo número de *Mandrágora* apareció en forma de hoja de diario, plegada, en diciembre de 1939, justo un año después de la publicación del primer número.

En cuanto a los ensayos firmados por los componentes del grupo chileno, en este número aparecen dos de sumo interés, uno redactado por Enrique Gómez-Correa y otro por Teófilo Cid. El de Gómez-Correa, titulado “Yo hablo desde *Mandrágora*”, nos aporta una serie de claves esenciales acerca de la Poesía Negra. Comienza el talquino aludiendo a la poesía como único camino válido para que el ser humano recupere la verdadera vida y se desarrolle plenamente:

Si alguna posibilidad existe para el hombre, de llegar a desenvolverse en el mundo, poniendo en juego la totalidad de las fuerzas vitales, que mueven su ser, es precisamente sirviéndose del instrumento de la poesía.

Gómez-Correa se centra, entonces, en el objeto, una de las obsesiones de los surrealistas sobre todo desde los años 30, y en la capacidad de la poesía de presentarnos su auténtica realidad:

Es ella la que pone al desnudo –libre ya de toda niebla perturbadora– la angustiosa realidad de los objetos. Ellos (los objetos) cumplen su función, conforme a los principios que alientan las entrañas mismas de su esencia. Por lo tanto, se habrá logrado, por fin, colocar en toda su potencialidad dos fuerzas, correspondientes la una a la integridad de los objetos, y la otra, al poeta, como entidad captadora, y a la vez afrontando su propia realización como objeto. Ahora bien, estas dos fuerzas, puestas la una frente a la otra, es posible que se rechacen mutuamente, no dando lugar a una corriente armónica de energías, que van del sujeto al objeto, y vice-versa. Entonces nace la violencia. El hombre se obsesiona; alza la cabeza; quiere destruir esos dioses sangrientos que amenazan aniquilarlo. El destino está planteado: o se somete a las leyes que le impone el objeto, desapareciendo consecuentemente por absorción; o se lanza a una lucha desesperada, a riesgo de soportar las quemaduras que supone toda lucha cósmica.

André Breton trató la cuestión del objeto en el citado texto “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista” (1935), donde recuerda y reitera unas palabras suyas al respecto proferidas en una conferencia casi un año antes, palabras que reflejan la

importancia que el objeto adquiere para la mirada surrealista y las variaciones desarrolladas en este ámbito:

Quiero recordar que, en ocasión de una conferencia pronunciada en Bruselas hace poco menos de un año, me referí muy brevemente al hecho consistente en que, a consecuencia de la aparición del surrealismo, se estaba produciendo una *crisis fundamental del objeto*. En aquella ocasión dije: “La vista de día en día más lúcida del surrealismo se ha mantenido fija, de modo principal, en el curso de los últimos años, sobre el objeto. Únicamente el muy atento estudio de las numerosas especulaciones a que recientemente ha dado lugar este *objeto* (objeto onírico, objeto de función simbólica, objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto fantasma, objeto hallado) podrá permitir captar en todo su alcance la actual tentación del surrealismo. Es indispensable centrar nuestro interés en este punto”. Al cabo de diez meses, esta conclusión no ha perdido ni un ápice de actualidad³⁵⁸.

Los mandragóricos demostraron a lo largo de su trayectoria como grupo organizado y cohesionado su interés por el objeto surrealista. Tanto Arenas como Cáceres exploraron estos territorios e incluso organizaron en 1941 una exposición específicamente destinada a exhibir sus creaciones plásticas, mostrando sus objetos junto a sus collages y dibujos. Cáceres, en el primer número de *Leitmotiv*, como veremos con detenimiento más adelante, dedica un texto al objeto que precisamente titula “Objetos familiares objetos familiarizados”. El objeto, además, desempeña un papel protagónico en muchas de sus creaciones poéticas.

Como podemos comprobar, ciertos destellos de violencia afloran en su texto, una violencia que, como ya sabemos, resulta fundamental en su cosmovisión, en su universo poético. Tal es así que Stefan Baciú, en su prólogo a *Poesía explosiva*, le dedica estas palabras:

La poesía de Enrique Gómez-Correa es una poesía-revólver, una poesía dinamita, una poesía-explisión –toda violencia, y, consecuentemente, solo podrían haber nacido dentro de las fronteras (si de fronteras puede hablarse) de un movimiento internacional sin limitaciones, como el Surrealismo³⁵⁹.

De hecho, Baciú define la poesía de Gómez-Correa como “poesía ensangrentada” y agrega:

³⁵⁸ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., p. 183.

³⁵⁹ Stefan Baciú, en el prefacio a *Poesía explosiva (1935-1973)*, Ediciones Aire Libre, Santiago de Chile, 1973, p. 14.

Y como si la sangre no bastase, cada vez que la hace correr en los poemas, el poeta la transforma en elemento *terrible*, simbolizando un estado de espíritu, una realidad biológica y, hasta la condición del hombre en el mundo de hoy: hombre bañado en sangre en un mundo ensangrentado³⁶⁰.

El talquino se refiere a la violencia de la imagen que se impone despóticamente al poeta. La poesía descubre la crueldad inusitada de los objetos, nos muestra un mundo maravilloso, enigmático, habitado por seres extraños:

Asediando el hombre al objeto, se le mostrará a sus ojos, con una crueldad inusitada, toda una zona circundada por monstruosas hidras, impenetrable a primera vista. Selvas alucinantes pasando a través de un fondo negro con apariencias de lluvia, pobladas ellas de seres alados, desprovistos de dientes, y por manos dos llamas cegantes a toda luz.

Continúa Gómez-Correa haciendo hincapié en algunos de los atributos fundamentales de la Poesía Negra por ellos reivindicada y practicada, que en general nos presenta una atmósfera macabra, siniestra, en la que reina el mal y la violencia golpea con su sacudida desgarradora:

Se comprenderá entonces la tortura del sueño, del amor: la polarización intensa de vitalidad, efectuada a raíz del mal congénito, del delirio, del vicio, de la crueldad, del crimen, de la violencia desgarrándose los pulmones, el hígado, los intestinos, arrancándose el pelo.

Enumera entonces a una serie de poetas que sitúa en la esfera de la poesía negra, trazando un vínculo estrecho entre ellos, los mandragóricos, y a quienes exaltan como sus referentes o maestros:

En ese preciso instante, el hombre habrá advenido en el gran desesperado; la ocasión propicia para que él grite con Lautréamont, respaldado por Swift, por el Young de las Noches, por Lewis, por Sade, por Baudelaire, por el Swinburne de los mejores tiempos, por el Rimbaud anticristiano, por el superrealismo de la primera línea, etc., etc.: y ratificado aquí en Chile por los que hemos proclamado la POESÍA NEGRA –Braulio Arenas, Teófilo Cid, yo y más tarde Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas–, digo es necesario gritar incesantemente con Lautréamont, aunque el cuerpo, la cabeza, los miembros, se nos desgaren totalmente, de manera que solo sea posible ver en la obscuridad una lengua resplandeciente, agitándose en el hielo de la noche: “Le désespoir, se nourrissant avec un parti pris, de ses fantasmagories, conduit imperturbablement le littéraire à l’abrogation en masse des lois divines et sociales, et à la méchanceté théorique et pratique... Le désespoir est la plus petite de nos erreurs”.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 17-18.

Gómez-Correa exalta el placer como único principio determinante de sus actos, hasta los más elementales. Los mandragóricos manifiestan su rechazo ante el empeño por distinguir entre el bien y mal, entre la virtud y el vicio:

Puesta así de manifiesto la realidad, forzosamente, habremos de entroncarla al PLACER, como principio único determinante de nuestros actos, aún los más elementales. Todo nos lleva entonces a no distinguir entre la virtud y el crimen entre lo bueno y lo malo (...) Al poeta “negro” le estará permitido la consumación de todo tipo de actos –aun los más abominables para las leyes y la moral establecida: desde luego, empezando por 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. Nada podrá detenerlo en su marcha a paso forzado, dirigida a la completa destrucción de un medio, cuya imbecilidad provocativa llega a los límites, los más insospechados.

Y esto es, precisamente, lo que hacen los mandragóricos, poetas negros: exaltar en sus textos poéticos, en prosa y ensayísticos el asesinato, el suicidio, el parricidio. Se saltan descaradamente los límites de la moral y proclaman la validez poética del terror, de la crueldad. La violencia es concebida, como ya hemos dicho con anterioridad, como una herramienta válida en la lucha por la autenticidad del ser, por la recuperación de la totalidad de sus fuerzas vitales. Los miembros del grupo Mandrágora, y los surrealistas en general, se burlan de las convenciones sociales y morales intensificando la vida; destruyen violentamente los estrechos límites que coartan al individuo, impulsados por su espíritu subversivo y provocador. Los mandragóricos contribuyen a su manera a conmover las mentes anestesiadas por la moral burguesa, asedian su tranquilidad adormecedora haciendo tambalear sus esquemas.

Gómez-Correa concede gran importancia a lo que denomina “la elección de un sistema de palabras” que debe llevar a cabo todo poeta, elección que no persigue la musicalidad sino el misterio, la fuerza de la luz que surge de poner en relación, gracias a la intervención del azar, elementos lejanos, e incluso opuestos:

Este caudal poético, obtenido a costa de una violenta beligerancia deberá expresarlo mediante la palabra, como vehiculada hasta el momento, el más seguro y aproximado de una renunciación del mundo. De aquí, que la actitud primordial del poeta sea –como ya lo he dicho en otra oportunidad– la elección de un sistema de palabras. No será la musicalidad de ellas el factor determinante de su elección, de su agrupamiento. La musicalidad es algo secundario: es el sentido oculto de ellas, su misterio, su enigma, su azar, el choque imprevisto y sorpresivo de ellas, lo que habrá de constituir, en última instancia, su obsesión principal.

En sus palabras advertimos la relevancia otorgada al azar, a lo fortuito, a la magia en el surgimiento de la imagen surrealista. Las analogías y las imágenes sorprenden al poeta, se le imponen “despóticamente”, ajenas a su control. Se encadenan, hacen el amor –como dijera Breton– impelidas por una suerte de magnetismo. Para Breton la imagen no supone premeditación alguna previa; el poeta se limita “a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso”.

Llama la atención, también, el menosprecio de la musicalidad que Gómez-Correa refleja. Lo fundamental en esa “elección de un sistema de palabras” no es la sonoridad, de carácter secundario, sino la relación inesperada que surge entre realidades lejanas y el enigma que ese golpe de azar genera.

Gómez-Correa finaliza su ensayo aludiendo a la anhelada liberación del ser humano que persigue el surrealismo y a la desaparición de “toda noción de primacía jerárquica entre instinto y razón, entre bien y mal y entre sueño y vigilia”.

El ensayo de Teófilo Cid publicado en este segundo número de la revista *Mandrágora*, titulado “Notas sobre poesía negra”, subtítulo “Lámparas a ojos”, resulta también enormemente esclarecedor respecto al proyecto poético promovido por los surrealistas chilenos. El texto comienza con un párrafo de gran interés en el que queda bien reflejado el carácter violento y sumamente provocador de la poesía, muy lejos de sus antiguos atributos como la armonía, la perfección, la belleza clásica, etc. Una poesía que nos hace estremecer de horror y angustia, mostrándonos una realidad fragmentaria y oscura:

Si consideramos las finalidades lógicas de la poesía o de otro intento poético de conocimiento, nos estremecemos de horror ante la posibilidad de perdernos en un dédalo de angustias, porque ella nos conduce violentamente a las más brutales obliteraciones de la realidad, a las experiencias más negras del instinto, lo que llamo la dispersión, en oposición a la unidad de un orden escolásticamente pre-establecido. La dispersión dialéctica, o sea, el principio de libertad, nos mostrará la imagen del mundo cortada a tijeretazos, el pie de un soldado sobre la boca de una doncella, el tallo de una leguminosa floreciendo en la oreja de un policía. Los valores reales, me refiero a los que encuentran su refrendamiento en las coerciones filosóficas, en las puniciones legales (léase también manicomios) no tienen ya la misma notoria fijeza que mirados con los ojos ingenuos de los burgueses. Esta imagen subvertirá al mundo, dará a nuestro deseo –nuestro deseo aun decimos– una ejecutoria de protesta, sancionará nuestro estado de temprana beligerancia, para formar un mundo nuevo, hecho a nuestra propia imagen y semejanza.

Una vez más queda reflejado el espíritu combativo de Mandrágora, cuando Cid planta cara a quienes creen que la poesía carece de finalidad o que su razón de ser es de carácter lúdico:

No es con un afán desinteresado por el cual la poesía se manifiesta. No es una razón de juego la de su nacimiento. Ya sabemos que hay algunos imbéciles que no piensan así y que tratan (y lo consiguen) de hacer una cosa muy distinta a la poesía por no caer en el muy “noble desinterés”. MANDRÁGORA los conoce y los escupe.

Cid establece una clara relación entre lo sexual y la Poesía Negra:

Paralela a la del sueño, la poesía encuentra su razón dialéctica, primero en los símbolos sexuales, cuyo temprano nacimiento hacen posible una temprana reflexión sobre ellos, inclinando a la razón sobre fines que gobiernan más allá de los “muy nobles intereses humanos”, y en seguida, en esa dispersión del pensamiento, forma más o menos anárquica de expresar un mínimo descontento, y que proporciona la estructura medular de lo NEGRO.

Teófilo Cid prosigue su ensayo dando algunas de las claves fundamentales para entender la poesía proclamada por el grupo. Clave resulta su referencia al “deseo de destrucción”, a la “intolerancia cruel” que despiertan los objetos al sujeto, al enfrentamiento contra la realidad:

Planteadas la contradicción del orden que viene de fuera con el desorden orgánico, vivo, de nuestras mitologías de infancia, el hombre –ese bípedo racional tan divertido– ejecuta siempre actos de salvamento. Ando por un cuarto oscuro, lleno de fantasmas, se dice. Y no es por casualidad que aparece, entonces, en su alma, un deseo de destrucción, de intolerancia cruel frente a los objetos, de una sed de crítica frente al orden real. Acaso sea su propia imagen la que gobierna esas manchas de humedad que hay sobre los muros y que ya Leonardo recomendaba a sus discípulos estudiar. Su imagen derrochada en un estado pre-natal, en un estado casi pre-real, pudo ser la que informó esos bellos súcubos, esas doncellas volátiles y desnudas que atraviesan sus sueños. Donde se anda con pie seguro –sin equivocarse jamás la ruta– es en el sueño.

Como vemos, Cid alude a Leonardo da Vinci y las manchas de humedad de las paredes que recomendaba estudiar a sus discípulos en su *Tratado de la Pintura*. Max Ernst convirtió esta idea de Da Vinci en la clave de su teoría plástica. En su texto “Más allá de la pintura” (1936) Ernst señala la fecha del 10 de agosto de 1925 como el día en que descubre “los medios que me han permitido poner ampliamente en práctica esta lección de

Leonardo”³⁶¹. Así surge el frottage. Los primeros resultados que obtiene mediante esta técnica son recogidos en 1926 en *Historia natural*.

En pocas líneas el autor concentra una serie de motivos esenciales asociados al *encuentro* surrealista, que se produce siempre gracias a la intervención del azar. La imagen de la mujer aparece aquí vinculada a la belleza, así como el amor se asocia estrechamente con la libertad. La calle es un espacio propicio para el encuentro amoroso, tal como se advierte en *Nadja*:

Yo estoy detenido frente a la puerta de un hotel cualquiera cuando una bella transeúnte atraviesa la calzada. El amor, que en un problema, de libertad, aunque en un orden de absoluto sea él mismo la más fiel representación de la libertad –como esa piedra filosofal que se buscaba en la Edad Media–, me exige determinadas condiciones inconscientes para que yo, al alzar la vista, vea en el rostro de la transeúnte una dulce cuestión de memoria.

En el amor surrealista el encuentro con el ser amado conlleva un reconocimiento del otro y, al mismo tiempo, un reconocimiento de nosotros mismos. El amor nos comunica con lo otro y nos integra en el ritmo cósmico. El amor implica una vuelta a un tiempo pasado original en el que el universo y el ser compartían un mismo y único ritmo universal y un mismo lenguaje. El amor nos devuelve a ese tiempo remoto del que fuimos desterrados y al que el poeta surrealista ansía regresar. Breton consagró su vida y su obra (que para el surrealismo son la misma cosa) a la búsqueda, en palabras de Octavio Paz, de “la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y las civilizaciones”³⁶². Paz agrega que no se trata de una búsqueda “hacia el futuro ni el pasado, sino hacia ese centro de convergencia que es, simultáneamente, el origen y el fin de los tiempos: el día antes del comienzo y después del fin”³⁶³.

El poeta recuerda con nostalgia y sufrimiento la “vida anterior”, motivo constante, junto a la “memoria”, en la poética de Enrique Gómez-Correa. El ser se siente angustiado y solo en un mundo falso que lo anula. Anhelante exalta esa edad de oro, ese paraíso perdido que desea recuperar.

Cid coincide con sus compañeros en exaltar el deseo como el motor de todos nuestros actos:

³⁶¹ Max Ernst, “Más allá de la pintura”, *Escrituras* (traducción al castellano de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal), Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 187.

³⁶² Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974, p. 55.

³⁶³ *Ibidem*.

La bella ilusión es esa vida que llevé en un mundo separado, donde todos los actos, aún los ajenos, y al decir esto me refiero exclusivamente a aquellos actos que se condicionan en forma simultánea dentro de nuestra conciencia, junto a los actos auténticos o propios, o sea los que integran y manifiestan nuestra personalidad, aún aquellos actos ajenos, dependían de mis deseos.

El deseo rige nuestra personalidad íntima, llámese aquello en distintos idiomas del pensamiento la lívido freudiana o el eros cosmogónico de Klages. Eso no interesa a su manifestación exterior, la única que tiene validez para nuestra conducta. El deseo es la base del humor y este condiciona la poesía.

Cid reivindica la locura, que consideran “como la propuesta más enérgica del alma individual”. Continúa profundizando en los rasgos principales de la Poesía Negra. Defiende el crimen y el incesto, así como lo maravilloso y lo terrorífico:

Es preciso la experiencia profunda de la poesía. El crimen, el incesto, lo negro, son las manifestaciones más altas de lo absoluto de nuestra personalidad. La capacidad racional del hombre, que acaso no sea otra que la de disimular sus propias debilidades con falsas capas de oropel, no alcanza a cubrir la capacidad irracional del mundo que pude expresarse en lo maravilloso, en la leyenda, en el terror, por medios solo al hombre permitidos. Esa mujer que hace girar sus faldas en el centro mismo del automatismo justifica al mundo su aparición. Por algo la poesía y el sueño son labores críticas y por algo también es que el sueño y la poesía son aborrecidas por los burgueses, cuando se trata de conocerlos.

La poesía, dado su carácter intrínsecamente revolucionario y subversivo, resulta tremendamente molesta y peligrosa para el orden burgués. Cid sostiene que en ningún momento a lo largo de la historia de la humanidad el ser humano ha dejado de preocuparse por las cuestiones relativas a su psiquis. Establece una clara relación entre la poesía, la sexualidad, la libertad y el sueño:

Ni aun en aquellas épocas de aparente fijación espiritual sobre temas y problemas comunes a toda la humanidad, el hombre, ese ser respetable a pesar de todo, abandonó sus preocupaciones psíquicas superiores. Basta revisar en los legajos de la Edad Media esos nobles y acertados esfuerzos por arrancar de la imaginación del hombre las mezquinas ideas de finalidad metafísica salvacionista que dominaba el espíritu de la época, y que dan a la poesía su más grande patrimonio de subversión, adscribiéndola a las cuestiones fundamentales del sexo, de la libertad y el sueño.

Una vez más, queda reflejado el rechazo de los mandragóricos del orden católico-burgués, rechazo que está en la base del movimiento surrealista:

Amemos en los magos, en los brujos, en los Louis Gaufredi, en las Magdalena de la Palud, el odio tradicional a un orden católico-burgués, que ahora culmina, y que en este siglo encontró una voz abierta a todos los horizontes en Sigmund Freud.

Cid, partiendo de una cita de Marx, desvincula a la poesía de la metafísica y de la mística y muestra su interés y admiración por las obras de Maturin, Lewis, Radcliffe, Sade, Nerval y Breton:

“Para mí, el mundo de las ideas no es más que el mundo material traspuesto y traducido en el espíritu humano” (1). En un sentido puramente freudiano, estas palabras de Marx tienen la importancia de un verdadero plan de combate. Nada de metafísica, nada de recurrir a dios para explicar la fenomenología desesperada del alma. Freud ha dado al hombre un medio suficientemente serio para discernir sus antinomias, sin caer en las interpretaciones cristianas que detentaban la solución de esos problemas. La poesía ya no es una rama, más o menos negra, de la mística, lo sobrenatural, en lo material, es tan válido como lo natural. El *Melmoth* de Maturin, el *Monje* de Lewis, las novelas de la Radcliffe y las obras de Sade, con su contenido sexual y maravilloso, plantearon también este conflicto, al cual agrega Freud un nuevo rumbo, el delirio. Y lo que había sido antes un oscuro discernimiento del alma es ahora un material lúcido y manejable de la instrumentación poética. *Aurelia* se puede escribir a la luz de este conocimiento. Y ha brotado *Nadja*.

Nuevamente, Teófilo Cid se centra en la locura, exponiendo resumidamente la consideración que Freud tiene de esta, en absoluto negativa. Cid denuncia la falta de libertad que nos condena, las coerciones que nos atan y limitan, y defiende la imaginación:

La locura, “esta exaltación mental que en algunos enfermos aviva las facultades de la memoria y la imaginación a punto de empujarlos a hablar de astronomía, de filosofía y a hacer poesías sin parecerlo haber aprendido” no es para Freud un valor negativo, diferenciándose, aún aquí, de todo otro prejuicio. Todos en cierta medida somos locos, aunque al aplicarnos esta denominación lo hagamos con ciertas reservas mentales, pues jamás nos permitimos una salida de tono. El mundo está en desgracia por su falta de libertad, por su falta de imaginación iba a decir, aunque esta libertad se proporcione a diario en diversas oportunidades que el hombre, el muy esclavo, no aprovecha.

Cid insiste, entonces, en la importancia del placer, principio que rige el alma humana:

Los principios que rigen el alma humana están subordinados al principio –nombrémoslo en alguna forma– de placer. ¿Y qué es el placer sino la finalidad última de la poesía? ¿No están involucrados en él los actos negros, los más rigurosos, acaso por su extraña soledad? (...) Y la violación, el sadismo, el delirio sexual de las tribadas, el crimen arsenical de la Brinvilliers o el vampirismo de que nos habla Dom Calmet en su famoso tratado, se ven así descubiertos a una furiosa luz poética.

De gran interés resultan las diversas alusiones realizadas por Teófilo Cid en el párrafo recientemente citado. Por un lado, menciona a la marquesa de Brinvilliers, Marie Madeleine Dreux d'Aubrey (1630-1676), conocida por los envenenamientos que llevó a cabo durante su vida y por los que fue ejecutada. Todo comienza cuando casada con Antoine Gobelin, marqués de Brinvilliers, conoce a Godin des Saintes-Croix, oficial de caballería apasionado por la alquimia, quien se convierte en su amante. El padre de la marquesa manda que encierren en prisión al mencionado oficial para separarlo de su hija y es en la cárcel donde este entabla relación con su compañero de celda, el envenenador italiano Exili, del que aprende su arte para confeccionar pócimas venenosas. A la salida de la cárcel Saintes-Croix transmite todos sus aprendizajes a la marquesa de Brinvilliers, quien con la práctica se convierte en toda una experta, envenenando primero a su padre, en 1666, y luego a sus hermanos, en 1670. Se habla de supuestos intentos de envenenamiento posteriores a su marido y su amante. Este último, sintiéndose culpable de los conocimientos enseñados a la que fuera su amante, al morir deja una grabación en la que cuenta todo lo sucedido y que pide sea escuchada solo si moría antes del fallecimiento de la marquesa. Esta huye primero a Londres y luego a los Países Bajos y a Flandes. Su cómplice es detenida y torturada hasta que confiesa. Es entonces cuando la localizan y la devuelven a Francia, condenándola a muerte y siendo ejecutada el 17 de julio de 1676.

Por otra lado, se refiere al tratado sobre vampirismo de Don Calmet, clérigo que en el siglo XVII publica dos tomos en los que recoge las leyendas sobre vampiros conocidas y extendidas por Hungría y sus alrededores. El tratado de Don Agustín Calmet acabó convirtiéndose en una obra fundamental.

Cid entiende que sea precisamente con el capitalismo cuando se conceda especial relevancia a la totalidad de los actos humanos, al placer, a la locura, a la libertad, reivindicadas anteriormente. Las circunstancias históricas cumplen un papel fundamental en el advenimiento de esta nueva forma de entender la poesía y la vida:

No es de extrañar que sea en este siglo cuando se hacen estos descubrimientos y se tasa en su verdadera importancia el origen de los actos humanos. Era preciso acatar la aparición y agudización de muchas beligerancias. El planteamiento desesperado de la sociedad capitalista, con sus policías y sus frailes, ante la fuerza incontrarrestable de las masas proletarias, hace posible y favorece la aparición de tan peligrosas teorías. Acaso encuentre en esta expedición una última tentativa de reforzamiento. Cediendo posiciones es como se mantiene la asquerosa mentalidad cristiana, siempre dispuesta a aprovechar los medios que le proporcionan sus enemigos.

Nombra como antecesores de Freud a Asclepiades, Celso, Areteo, Aureliano, Luciano, Teofrasto, Novalis, Jean Paul, y “a todos los que dieron sus cuerpos como frutos a la hoguera”. Menciona, a continuación, la *Pentesilea* de Kleist, obra muy celebrada por los surrealistas.

Pentesilea, personaje de la mitología griega, es una reina amazona que acude a la guerra por amor. Kleist (1777-1811), poeta, dramaturgo y novelista alemán, que se suicidó muy joven, da su propia versión de esta tragedia. La leyenda contaba que enfrentada en combate contra Aquiles este vence y la mata, pero mientras expira él se enamora de ella. Otras versiones añaden que en un arrebato necrófilo Aquiles la poseyó una vez muerta. Por su parte, Kleist recrea a su manera esta historia y es ella la que, en un arrebato de locura atroz y movida por la pasión que siente hacia Aquiles, enajenada, sumida en una especie de estado de sonambulismo, lo mata y lo despedaza, para luego devorarlo. Una vez despierta, le cuentan qué ha hecho y se suicida.

Cid finaliza su ensayo con palabras esperanzadas acerca de la posibilidad de que llegue el día en que el mundo se asemeje al mundo soñado, un mundo sin autoridades, sin cuerpos represivos, donde no tengan cabida “ni frailes, ni policías, ni burgueses”. Y agradece a Freud su contribución, con las teorías psicoanalíticas, a la lucha contra el sistema y los pilares institucionales sobre los que se asienta:

Aún no estamos lejos del día en que los poetas estén demás. La poesía flotará entonces, haciendo del sueño una atmósfera respirable a los burgueses, a los frailes y a los policías, y solo entonces viviremos en un mundo parecido al nuestro, al de nuestro sueño, donde no habrá ni frailes, ni policías, ni burgueses.

Agradecemos en Freud al que nos proporcionó un instrumento más para reventar a esos babosos.

En cuanto a los textos poéticos aparecidos en este segundo número de *Mandrágora*, de nuevo es preciso distinguir entre las aportaciones de los integrantes del grupo chileno y de los poetas que se sintieron cerca de las propuestas mandragóricas en sus inicios y los poemas traducidos y publicados por el grupo de quienes consideran y exaltan como sus referentes literarios.

De los miembros del núcleo del grupo Mandrágora, solo Braulio Arenas publica un texto poético en este segundo número, titulado “El divulgador a lámpara”, texto que recogió en 1959 en *Poemas. 1934-1959*. Son muchos los motivos vinculados al universo surrealista que luego serán recurrentes en la obra de Arenas y de sus compañeros que están ya presentes

aquí: los ojos, las manos, los bosques, el misterio, el amor, el azar, el relámpago, el abismo, la muerte, la mujer, la magia, el fuego, las visiones, la vida, el instante, etc.

La atmósfera reinante en el poema está tocada por la oscuridad de la noche y por cierto halo de misterio. Ya en la primera estrofa, la más extensa, la noche aparece asociada al misterio. Los que salen de noche lo hacen prestos a adentrarse en lo desconocido. Eso es, precisamente, lo que hacen los poetas negros, “salen a la noche del furor / al misterio opaco / salen de sus sentidos”. La noche de nuevo se muestra el escenario propicio para la búsqueda de lo maravilloso, para partir hacia lo desconocido. El yo se sale de sus sentidos, de la realidad visible, para ir más allá. En su búsqueda, se topa con el amor, el “azar frenético”, la “fuerza del relámpago”:

Los que fijan sus ojos
Los que remueven sus manos y su garganta
Perdida de los bosques
Salen a la noche del furor
Al misterio opaco
Salen de sus sentidos
Los que pidan una coincidencia
Semejante a toda horrible búsqueda
A toda intoxicación de ala librada
A toda presencia que escucha al amor
A toda intransigencia en el azar frenético
Ella no suprime las encrucijadas
Ni la desconocida fuerza del relámpago
Inútil disidencia
Ella no entra en la copa
Siguiendo al agua.
Este valor nos queda reservado
Este valor de dobles espinas
Y mirar y mover las manos y juntar la garganta
En abismo y pureza
En bosque isleño
Este valor este amor esta respuesta
Esta errante profecía esta memoria esta pregunta
Este día esta tarde que hace lucir la daga
Nadie da un paso en medio del sopor de las cascadas
Nadie responde nadie pregunta
Nadie veda la respiración a la muerte.

Yo sé la precisa mujer olvidada
Yo sé la que hace estallar el mundo como una moneda
La estación feliz por sus ventisqueros la estación desgraciada
La estación angélica y la fluye
Con eternidad y error de una pequeña razón humana
Y amorosa.

En sus versos los opuestos se encuentran y se reconcilian, como es el caso del día y de la tarde, de la “estación feliz” y la “estación desgraciada”.

El relámpago, símbolo de la violencia de la naturaleza, tiene una importancia especial en la poética de los mandragóricos, la recurrencia de su presencia es llamativa. Octavio Paz habla, así, del relámpago, que considera el signo del surrealismo asociado a la aventura interior y al redescubrimiento de nuestro verdadero ser:

(...) como las sectas gnósticas de los primeros siglos cristianos, como la herejía cátara, como los grupos de iluminados del Renacimiento y la época romántica, como la tradición oculta que desde la antigüedad no ha cesado de inquietar a los más altos espíritus, el surrealismo –en lo que tiene de mejor y más valioso– seguirá siendo una invitación y un signo: una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen los grandes mitos y los grandes poetas. Ese signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición³⁶⁴.

Este poema de Arenas escapa a cualquier tentativa de ser interpretado mediante los esquemas lógicos y racionales a que se nos acostumbra. El poeta crea un mundo maravilloso, donde todo es posible. Pone en relación elementos distantes, ajenos, y de su aproximación surgen las imágenes poéticas, que plagan la segunda estrofa:

Las mujeres yo te amo
Cruza su rostro aire diametral
Duerme hasta romper sus propias facciones
Sus propios vestidos que el aire rompe a réir
Rompe a desafío de paloma y cerdo
A facción de magia
De estrella que se azota con delicia
Con descubrir un castillo al pie del ala
Yo entro sin ramajes de alfombra
Mi pie mi mano te amo
Subes con el furor silencio

³⁶⁴ Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, p. 45.

Subes con tu rostro extiende
En el aire desamanece un niño hace mierda.

La mujer, en el poema, aparece asociada a lo desconocido, al abismo, al sueño, al fuego. Una mujer que tiene el poder de transfigurar las realidades (“Brotas de tus ojos el mar se hace piedra / la estatua se hace de éter el hombre se hace múltiple”), una mujer que vive plenamente, que ríe, que se vincula a lo sobrenatural:

Solo un fanal de fuego
Un abismo que llega a las visiones
Tú abusas de la vida
Tú ríes sin ceder
Tú disipas los rayos
Esto llega a ser en un instante
Tus facciones.
Piedad bella anarquía
Piedad que acoges
Que compartes que sueñas
Una mujer similar
Sin que tú pongas nada de mi parte.
Tus ojos como un medio de reír de sobrevivir
En un instante fusionado a un siglo
A un golpe de muerte adora tuya sobrenatural
A un desdén de pasión te repites de fuego.
Brotas de tus ojos el mar se hace de piedra
La estatua se hace de éter el hombre se hace múltiple
Mujeres reunidas os conozco
Mujeres únicas os encanto
Nadantes os conduzco
Muertas os fascino
Vivas os hiero ausentes os reclamo
Pensativas os interrumpo dormidas os perfume
Dame tus ojos con prisa de muchedumbre.

Por otra parte, constatamos una segunda colaboración de Vicente Huidobro, de quien se publica el poema “Bellas promesas”, que también fue incluido en 1948 en el libro póstumo *Últimos poemas* y lo encontramos recogido junto a “De cuando en cuando” en las *Obras*

completas prologadas por Hugo Montes³⁶⁵. Destaca por la presencia de ciertos motivos recurrentes en el surrealismo como la noche, la mirada y los ojos, el sueño, la sombra, el mundo vegetal, el peligro, las aves, la luz, el abismo, etc.

También Gonzalo Rojas participa en este segundo número de la revista con su poema “La muerte natural”. Como ya apuntamos, el vínculo de Gonzalo Rojas con el grupo Mandrágora es un tema controvertido. Participó en la revista *Mandrágora*, donde publicó varios textos a lo largo de su trayectoria, e incluso es mencionado por los fundadores del grupo en más de una ocasión como seguidor de la Poesía Negra. Sin embargo, pronto acabaría distanciándose e incluso adoptando posturas de rechazo y enfrentamiento al grupo. En cualquier caso, lo cierto es que sus versos aquí recogidos no desentonan en absoluto respecto a la poesía mandragórica. En su poema están presentes el fuego y el color negro (“La risa vuelve a su país natal / Que llamaradas negras dan jardines”), el ojo, el espejo, el mal, el delirio y la noche (“El sol podrido merced al cáncer / A la serpiente luce espejo / Yo me saludo con tres ojos / La trinidad perversa o el delirio / Gracias a los espejos / O sea el llanto en traje de noche”), la libertad y la mujer (“La libertad / Mujer envenenada”), el bosque y la muerte (“Me refiero a un bosque que escribir / Con la rapidez de un / Idiota vuelto cadáver práctico”), etc., todos ellos elementos que se dan cita de forma reiterada en los poemas y textos en general de los mandragóricos.

En cuanto a los poemas traducidos por el grupo, especialmente destacable es, sin duda, la presencia, en este segundo número de *Mandrágora*, de un breve poema de Benjamin Péret. Se trata de “Y así consecutivamente” (“Et ainsi de suite”), perteneciente a su obra *De derrière les fagots*, publicada en 1934 en París por Editions Surréalistes. Anteriormente, este poema había aparecido en el sexto número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, de 1933. Lo más probable es que se trate de una traducción realizada por alguno de los miembros de Mandrágora. El original debieron tomarlo de una de estas dos fuentes reseñadas. En diciembre de 1939 los mandragóricos aún no han establecido contacto directo con el grupo surrealista consolidado en torno a Breton en París. Faltan aún varios años para que entablen relación por correspondencia, primero con Péret y luego con Breton. Será a partir de 1942 cuando comiencen las colaboraciones entre unos y otros y la circulación de textos entre continentes.

Esta es la traducción que presentan del poema de Péret:

³⁶⁵ Véase Vicente Huidobro, *op. cit.*, pp. 602-603.

Aun un puntapié en el culo
y la caja de sardinas vacía se creerá santa
un talonazo en el hocico
y es una divinidad
que nada en la miel pura
sin cuidarse de los protozoarios
de los hipocampos
de lo guijarros celestes que revolotean de un ojo a otro
y transportan a la razón
con un poco de salsa y dientes quebrados
en la sociedad de los corazones de la col
que no saben ya donde dar la cabeza
después que las aguas grasas se ahogan en la cebellina.

Llama especialmente la atención la presencia en el segundo verso de la lata de sardinas (dotada de vida, que tiene conciencia de sí misma y se cree santa), motivo recurrente en la obra del pintor surrealista canario Óscar Domínguez, que se sumó al grupo surrealista en 1934. Esta lata de sardinas está presente, por ejemplo, en obras plásticas como *L'Ouvre-Boîte* (1936), *Deux copules* o *Femmes aux boîtes de sardines* (1937), *Los caracoles* (1940), *Femmes aux boîtes de sardines* (1949), *Naturaleza muerta con sifón y lata de sardinas* (1950).

En este segundo número de *Mandrágora* encontramos, además, el poema “Los pies de la mañana” de Hans Arp, perteneciente a su obra *Sciure de gamme* (1938). Es preciso aclarar que en la reproducción facsimilar de la revista que integra Luis de Mussy en su libro *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* solo aparece el título y sus dos primeros versos. Recordamos aquí que al ejemplar recogido en microfilms en la Biblioteca Nacional de Chile le falta la parte inferior derecha de la primera página. En la reedición de la revista realizada por Pentagrama no se recogen, si quiera, estos primeros versos, no dejando constancia alguna de su presencia.

En cuanto a los textos en prosa aparecidos, destacamos la reproducción del fragmento “El amor” perteneciente a *La inmaculada concepción* de André Breton y Paul Éluard, que se centra en el “amor recíproco”, el “que pone en juego la falta de hábito en la práctica, la imaginación en lo amanerado, la fe en la duda, la percepción del objeto interior en el objeto exterior”.

En este segundo número los mandragóricos incluyen, también, la reproducción de “Un texto de Swift”, bajo dicho epígrafe presentado. Se trata de la traducción hecha por alguno de ellos de una serie de fragmentos de “Una modesta proposición para evitar que los hijos de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o su país, y para hacerlos útiles al público”, que en 1932 aparece recogido en *Satires and personal writings*, libro que sería reeditado posteriormente en más de una ocasión. Este texto es, precisamente, uno de los que André Breton recoge en su *Antología del humor negro* (1939)³⁶⁶. Jonathan Swift, a quien Breton en el *Manifiesto del surrealismo* hace referencia como “surrealista en la maldad”,³⁶⁷ es uno de los autores con los que los mandragóricos no dudarán en emparentar, repetidamente, su Poesía Negra. Ya Gómez-Correa lo mencionaba en su ensayo “Yo hablo desde Mandrágora” y, más tarde, volveremos a encontrarlo entre los autores citados y reivindicados como sus maestros, como sus referentes literarios.

El humor negro es uno de los rasgos sobresalientes de la obra de Swift y el citado texto es una clara muestra de ello. Swift comenta el triste espectáculo que es ver las calles de la ciudad llenas de mendigos y de niños andrajosos y propone una fórmula para convertir a esos niños en “miembros útiles de la comunidad, haría un servicio tan grande al público, que merecería una estatua como salvador de la nación”. Con tono serio, como quien propusiera algo razonable o moralmente aceptable, expone su idea de convertir a esas criaturas en sabrosos platos de comida y argumenta las numerosas ventajas de su proyecto para la comunidad. Swift, a través de su sátira mordaz, subvierte descaradamente los valores morales y denuncia la degradación de la sociedad burguesa.

André Breton en su *Antología del humor negro* eleva a Swift a la categoría de iniciador del humor negro y comenta así su trascendencia en este oscuro y macabro terreno:

En materia de humor negro, todo lo señala como el verdadero iniciador (...) La incontestable originalidad de Swift, la perfecta unidad de su producción vista bajo el ángulo de la especialísima y la nobilísima emoción que procura, el carácter insuperable, bajo este punto, de sus hallazgos más variados, justifican históricamente, aquí, su posición adelantada³⁶⁸.

³⁶⁶ Esta antología preparada por Breton, publicada originalmente en París en 1939, fue traducida al castellano por Joaquín Jordá y editada por Editorial Anagrama por primera vez en 1972. La traducción aparecida en *Mandrágora* difiere considerablemente de la traducción de Joaquín Jordá.

³⁶⁷ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 34.

³⁶⁸ André Breton, *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991, p.15.

Breton resalta el carácter “feroz y fúnebre” de su humor, lo cual se comprueba perfectamente en el texto reproducido en este segundo número de *Mandrágora* que comentamos:

Alguien ha observado que Swift “provoca la risa, pero no participa en ella”. Es precisamente a este precio como el humor, en el sentido en que lo entendemos, puede exteriorizar el elemento sublime que, según Freud, le es inherente y trascender las formas de lo cómico. También por este motivo, Swift tiene todo el derecho a aparecer como el inventor de la broma feroz y fúnebre. La modulación profundamente singular de su espíritu le ha inspirado una serie de apólogos y reflexiones del orden de la “Filosofía de los vestidos”, la “Meditación sobre una escoba” que participan en medida alucinante del espíritu más moderno, y que muestran por sí solos que no existe quizás una obra que haya envejecido menos³⁶⁹.

El humor negro es, como ya hemos comprobado y lo seguiremos haciendo, uno de los atributos que los integrantes del grupo Mandrágora exaltan con insistencia como inherente a la Poesía Negra. En más de una ocasión plasman su interés y fascinación por sus posibilidades, su significación y su valor, como hace Arenas en un artículo sobre Juan Emar:

(...) ahí estaba el humor de Juan Emar que me lo explicaba todo: era el suyo un humor de chillido de tiza en el pizarrón y que constituía, para los de la Mandrágora, todo lo negro que uno pudiera imaginarse, y no dejaba de entusiasmarnos entonces, cuando tal término: *humor negro*, mantenía su eficacia y pureza, y no estaba lamido y roído por tanto aficionado de última hora³⁷⁰.

Jacques Rigaut, otro de sus referentes literarios fundamentales, también está presente en este segundo número de *Mandrágora*. Los mandragóricos traducen y reproducen su texto “Lord Patchogue”, de publicación póstuma, integrado en su obra *Papiers Posthumes*, de 1934.

En este número de *Mandrágora* Braulio Arenas publica un breve texto titulado “Nota aclaratoria”. Dicha aclaración, tal como explica al inicio el autor, debía haber aparecido en el primer número de la publicación, acompañando su traducción de un fragmento de *Une saison en enfer* de Rimbaud. Explica que una serie de inconvenientes impidieron que así fuera.

Arenas comienza su nota citando unas palabras de Breton sobre Rimbaud y Claudel, palabras tuyas presentes en el *Segundo manifiesto del surrealismo*: “Si se admite «Rimbaud se ha equivocado, Rimbaud ha querido engañarnos. Es culpable frente a nosotros de haber permitido, de no haber hecho completamente imposible ciertas interpretaciones deshonorosas de su pensamiento, género Claudel»”.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp. 15-16.

³⁷⁰ Braulio Arenas, “Juan Emar en el umbral”, *Escritos y escritores chilenos*, p. 251.

Los surrealistas jamás perdonaron a Claudel (1868-1955) que interpretase a Rimbaud en el sentido de su propio catolicismo. La polémica se desata entre Claudel, quien además de poeta y dramaturgo era diplomático, y los surrealistas concentrados en París. Destaca, en este sentido, la *Lettre ouverte à M. Paul Claudel* distribuida por los surrealistas en el “Banquete Saint-Pol-Roux” (celebrado en julio de 1925), en la que le critican sus labores de diplomático y arremeten duramente contra Francia. Dicho acontecimiento desencadenó reacciones violentas por parte de la prensa y de ciertos organismos oficiales que llegaron a pedir abiertamente que se sumiera en el silencio a los surrealistas. Claudel, por su parte, pide tras este incidente que se los expulse del país. Todo esto hizo que Paul Claudel se convirtiera en uno de los principales enemigos de los surrealistas³⁷¹.

A continuación, Arenas cita al propio Rimbaud, sus conocidas palabras en las que relaciona poesía y videncia: “«Es preciso ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos sus sentidos»”. Estas mismas palabras de Rimbaud habían sido citadas con anterioridad por Breton. La primera de las dos oraciones que conforman la cita aparecía en “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”; mientras que la segunda la transcribe en el *Segundo manifiesto del surrealismo*.

Arenas finaliza su nota mencionando repetidamente a Jacques Rigaut y citando unas palabras suyas pertenecientes al texto sobre el suicido que Breton recogió en la mencionada *Antología del humor negro*:

(...) frente a lo que constituye la quiebra de toda metafísica, de todo capitalismo, de toda esperanza de coser heridas, no es menos lo que me hace ahora –a diez años de la muerte de J. Rigaut que ustedes saben que al querer ver ahí nada más que una biografía, ha sido el castigado, el exterminado, lo que está muy bien– apreciar en toda su extensión mi propio desenvolvimiento, o mejor, el desarrollo temporal de *lo que puede ser* frente a *lo que no puede ser* en cuanto trayectoria individual de mis coincidencias y de mis búsquedas (...) pueden medir el alcance de esta nota aclaratoria de una traducción –que hubiera gustado más que me hubiera gustado menos– en el furioso humor de J.R., cuando aseguraba (contrapartida de todo un estado de confesiones para quienes): “Otro días os explicaré por qué no diré jamás: no se tiene nada que ocultar a los criados”.

Un último texto aparece publicado en este segundo número de *Mandrágora*, titulado “Un aspecto de la música actual” y firmado por Renato Jara, músico chileno, que ofrece aquí interesantes apuntes sobre el jazz y la música negra.

³⁷¹ Véase información sobre esta polémica en *Dictionnaire Général du Surréalisme*, p. 95 y p. 46, en las entradas a Paul Claudel y a Banquet Saint-Pol Roux, respectivamente.

N.º 3

El tercer número de *Mandrágora*, uno de los más extensos, publicado en Santiago de Chile en junio de 1940, retoma el formato del número inaugural. Comienza con un ensayo de Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, que el autor fecha en junio de 1939.

Gómez-Correa profundiza aquí en la poesía negra y hace un recorrido a lo largo de la literatura chilena, marcado por su gran sentido crítico, comentando el panorama que encuentran los mandragóricos cuando alcanzan su provocativa e hiriente voz. El talquino inicia su texto exaltando a la poesía como “la expresión total y repentina de la realidad” y que como tal “pone en movimiento todas las fuerzas –aún las más ocultas y deleznable– que determinan en su conjunto, los actos del hombre”.

Los poetas negros, integrantes de *Mandrágora*, someten a revisión los viejos valores que intervenían en la producción poética. Cuestionan la tradición, se rebelan contra ella, rechazan sus valores anquilosados:

Los viejos valores que en otro tiempo ejercieron o pudieron ejercer influencia en el terreno de la poesía, son hoy sometidos a una rigurosa revisión, de la cual es posible que se extraigan algunas ideas que han de servir de línea de conducta para una modalidad resplandeciente de la vida, o bien son lanzados repulsivamente a la más repugnante de las tumbas.

Para él de la literatura americana precedente solo merece ser destacado el nombre de Edgar Allan Poe y, no sin ciertas reservas, los de Rubén Darío y Walt Whitman. Lo demás es para Gómez-Correa “falso clasicismo, falso romanticismo, academismo sin remedio”. En ese sentido, establece claras diferencias respecto a la tradición poética en América y Occidente:

En Chile, como en toda América, el problema de la tradición poética, adquiere caracteres desconocidos para las nuevas generaciones de Occidente. Ellas, allá, han tenido algo a que vincularse, como también han tenido algo en contra de lo cual lanzar gritos de protesta, algo que escupir, algo que destruir, consecuente con esa necesidad que siente el ser de manifestar su vitalidad, ya sea negando o afirmando. En cambio, las generaciones americanas del presente, poco o muy poco hemos tenido hacia donde dirigir nuestra vista, en el terreno de una cultura autóctona. Dejando de lado, la ilusoria gritería de algunos americanistas de segundo orden, durante los siglos anteriores, merecen solo destacarse los nombres de Edgar Poe y bajo ciertas reservas y en otro sentido, los de Rubén Darío y Walt Whitmann. (Naturalmente, que excluyo el caso de Isidore Ducasse, cuyo nacimiento fortuito en tierras americanas, no modifican en manera alguna la índole de estas apreciaciones).

Resulta tajante la actitud de los mandragóricos, y en este caso de Gómez-Correa, frente a la literatura precedente de su país y de toda América Latina. Con expresiones como “estas letrinas de la poesía” Gómez-Correa descalifica, salvando contadas excepciones, la poesía y la literatura anterior. Sin embargo, no fue esta la actitud de Breton y de los surrealistas afincados en París, que se mostraron especialmente atentos y receptivos hacia la producción poética precedente con la intención de rescatar y reivindicar todo aquello que consideraban un valioso aporte para su búsqueda, para su tentativa de captar y profundizar en el conocimiento de “la expresión humana en todas sus formas”³⁷².

Gómez-Correa prosigue en su tarea de desmontaje crítico de la tradición poética americana y chilena en particular, que considera bastante similar en la totalidad de los países del continente. El siglo XIX, contra cuyos preceptos racionalistas se levanta el surrealismo, le merece un especial desprecio:

Es así como la trayectoria de la poesía, es más o menos la misma, dentro de todos los países de América. Chile, no logra tampoco escapar a esta generalización. Su siglo XIX y todo el tiempo atrás, es realmente pobre. Es solo a partir del presente siglo, cuando han empezado a formarse ciertos valores de alguna relativa significación, y cuya influencia, en un sector del público, ha logrado rebasar las fronteras nacionales.

Anuncia, entonces, el surgimiento de un grupo de jóvenes que se enfrenta a estos valores caducos y los supera. Sin lugar a dudas, se está refiriendo al grupo Mandrágora, que se dice desvinculado de toda esa tradición que rechaza frontalmente. Gómez-Correa marca la diferencia entre el grupo del que forma parte y los intelectuales enfrascados en la denominada “guerrilla literaria”. Aprovecha, también, para arremeter, mediante el insulto directo, contra el público, contra la llamada opinión pública dominante:

El juego sigue adelante, y mientras los más se ahogan en un mar de calumnias y de pequeñas discusiones de café, una parte de la juventud intelectual se levanta desvinculada en forma absoluta de estos valores, no obstante los innumerables recursos agotados, para hacerlos figurar bajo la sombra de ellos. Sus cabezas de “maestros” quedan repentinamente flotando en el aire. Esta desvinculación no ha podido ser sino una consecuencia lógica de las posiciones adoptadas por estos “maestros”, ya que unos –tal vez los de mayor valor– han dado una representación unilateral del mundo, mostrándolo únicamente en el aspecto afirmativo, bueno, blanco, en el sentido convencional vigente. Los otros, se han ahogado en un verbalismo ignorante y desenfrenado o se han entregado en forma miserable a las exigencias de un público imbécil.

³⁷² Expresión empleada por André Breton en el “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 133.

Así las cosas, inicia su andadura el grupo Mandrágora, proclamando a voz en grito, entusiasmados, la Poesía Negra. Gómez-Correa alude al primer acto público del grupo, la lectura de poemas organizada en la Biblioteca Nacional, y comenta la violencia de la ruptura que suponía su propuesta y la reacción suscitada:

Dentro de este orden imperante de cosas, LA POESÍA NEGRA debía ser proclamada por un grupo de poetas, abanderizados bajo la denominación de Mandrágora. En efecto, el 12 de Julio de 1938, Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, junto a una lectura de poemas nuestros, debíamos hacer pública exposición de principios sobre poesía, y en general, fijar nuestra posición con respecto a todos los problemas que afectan al hombre. En esa ocasión, no obstante nuestra violenta ruptura con todas las normas de conducta y de los valores establecidos, el público asistente –incapaz de la menor protesta– hubo de soportar todos nuestros ataques, lo que dejó en evidencia, que precisamente estábamos hablando sobre cadáveres, imposibilitados ellos, en forma absoluta, para reaccionar.

Gómez-Correa se refiere, entonces, a las declaraciones vertidas por los fundadores del grupo en aquella ocasión, sobre las que aclara que eran el “fruto de conversaciones, lecturas y meditaciones sostenidas en común desde muchos años anteriores”. Dichas proclamas lanzadas a modo de manifiesto programático inaugural, comenzaron con la defensa de la necesidad de llevar a cabo esa “revisión completa de los valores poéticos universales de todos los tiempos”:

Esta revisión debería efectuarse con un criterio en que todas las fuerzas íntimas del ser –sin exclusión de ninguna de ellas– debían ser tomadas en cuenta. Era a la verdad, una exigencia, cuyos precedentes se remontaban a los mejores tiempos –a esos en que se rompía con un pasado, entregado a base de simples convenciones– del clasicismo, del romanticismo, del simbolismo, del dadaísmo, del superrealismo. (1) Obedecía ella a la necesidad palpitante que siente todo ser de constatar hasta qué punto el pasado vive en nosotros, hasta qué punto ciertos valores nos transmiten sus ideas y actitudes, haciéndose sangre en nosotros.

Enrique Gómez-Correa reivindica, como vemos, las “fuerzas íntimas del ser”, también las más oscuras, siniestras, las prohibidas. Encontramos aquí, además, la primera mención por su parte del surrealismo. Mayor interés presenta la nota a pie de página a la que nos remite el término “superrealismo” empleado por Gómez-Correa en el cuerpo del ensayo para referirse al movimiento. El talquino se expresa haciendo uso de una significativa tercera persona del singular:

Para nosotros el surrealismo es lo que para Baudelaire fue el romanticismo: la expresión más reciente de la belleza.

Enrique Gómez-Correa redonda en desvincular tajantemente el proyecto poético de Mandrágora de la tradición poética chilena y americana y toma sus referentes de la literatura europea:

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.

Llamativa resulto el desprecio que el talquino manifiesta hacia los “autores «modernos» españoles” en una segunda nota a pie de página:

Cierto sector de la juventud “intelectual”, ha buscado su punto de apoyo en autores “modernos” españoles. Ese solo hecho, da la nota de cuanto ellos valen. Por ejemplo, el cretinismo de nuestros romancistas y otras basuras por el estilo.

Entre los autores que consideran de su preferencia, Gómez-Correa destaca los nombres de “Dante, Shakespeare, John Ford, Marlowe, Swift, Young, Swedenborg, Sade, Lewis, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Achim von Arnim, Swinburne, Jarry, Roussel, etc., y aquí en América el nombre solo de Edgar Allan Poe”.

Tras el listado de autores, se nos remite a una nueva nota a pie de página, la tercera, en la que anuncia la próxima publicación de “nuestro «Boletín bibliográfico de la Poesía Negra», que comprenderá todos los países y todos los tiempos”, boletín del que, con dicho título, no hemos tenido constancia ni los mandragóricos dejaron registro, por lo que podríamos deducir que, lamentablemente, no llegó a materializarse. En 1941 el que sí vio la luz fue un único número del titulado *Boletín Surrealista*.

Gómez-Correa reivindica, entonces, al placer como “principio generador” de todos los actos del ser humano y, en este sentido, se identifica con el Young de las *Noches*, a quien cita:

Ello, hubo de lanzarnos, primeramente a la investigación del principio fundamental, del gran principio generador, determinante de todos nuestros actos. Después de muchas búsquedas, debíamos llegar a la conclusión de que este principio era el placer. No titubeamos en declarar nuestra conformidad con el Young de las NOCHES: “El placer es el padre de las virtudes y de los crímenes de la tierra: él nos hace desafiar la infamia y los tormentos; por él, deseamos entregarnos en los brazos de la misma muerte, precipitándonos a ella. Así, este déspota del universo es mi maestro: el placer es el objeto de mis cantos melancólicos”. Más adelante, el mismo Young, preguntándose lo que es el placer, habrá de decir: “Es la virtud bajo un nombre más feliz”.

Recordamos aquí que el propio Breton calificó sus *Noches* de “surrealistas de cabo a rabo”³⁷³. Prosigue el talquino celebrando la reconciliación de los elementos percibidos como contradictorios, de las dicotomías artificiales impuestas por la moral, que se empeña en distinguir entre el bien y el mal, entre la virtud y el vicio. Gómez-Correa asume el objetivo fijado por Breton para el surrealismo a comienzos del segundo de sus manifiestos, el de tratar que se reconozca “el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana”³⁷⁴. Encontramos aquí una clara defensa del crimen, sobre el que reflexiona y que concibe como fuente de placer para el ser humano. Los mandragóricos se alzan como defensores de la libertad absoluta, en clara sintonía con las consignas bretonianas. Gómez-Correa menciona y exalta, entonces, la figura y la obra de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, a quien recuerda paseando por la rue Vivienne, escenario del último canto de su célebre obra, y se muestra partidario de la estética de la crueldad:

¿No es acaso, todo esto el reconocimiento de un estado de cosas, donde ya no es posible distinguir en el orden moral, entre virtud y crimen? ¿Desde qué punto de vista, estrictamente filosófico, es lícita la sanción de este último? ¿Es admisible, a trueque de ciertas comodidades de orden utilitario, la negación de la felicidad, que el hombre puede solo encontrar mediante la realización de ciertos actos que en la línea del placer signifiquen expresiones de este? Nosotros respondimos categóricamente a esta pregunta, enfrentándonos, presentando campo de batalla a toda voluntad que tienda a coartar la libertad humana. Aún más, ¿con qué derecho entorpecen el paseo fantástico y atormentado de un Isidore Ducasse a lo largo de la rue Vivienne? ¿No es acaso su angustia, tal legítima como el sagrado derecho de cortar la mejilla de un niño o de la contestación brutal a un inocente de diez años?

Menciona, a continuación, a Freud y sus teorías psicoanalíticas y prosigue mostrando la admiración que le despiertan los *Cantos de Maldoror*:

Aún me parece oír sus grandes pasos sobre el campo, ver aun la lámpara que corre en la noche al fondo del Sena. ¡Maldoror, soy yo quien te habla! Soy yo, el que desde hace veinte mil años no ha deseado otra cosa que estar al lado de tu trinchera resplandeciente. ¡No en vano han sido tus locuras delirantes, no en vano ha sido tu inocencia de jaguar! Hoy las hidras son más hermosas y más crueles que otros años. La vida le golpea los ojos, como una reina condenada a presidio perpetuo, graba sobre la pared el nombre de sus amantes. ¿Era yo, o la soledad o la locura, el que tocaba hoy a tus puertas? ¿Es que son estas puertas que yo abro, las puertas de la locura, del amor o del sueño?

³⁷³ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 34.

³⁷⁴ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 111.

Gómez-Correa defiende el carácter majestuoso de la locura, que asocia al peligro y a lo más auténtico de la vida:

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, giran en un torbellino horrendo, y que en último término van a constituir la médula misma de la vida. No dejo yo de recordar las páginas inolvidables de *Aurelia* de Gérard de Nerval, cuyo parentesco en la línea de lo maravilloso y alucinatorio va estrechamente enlazada a *Ligeia* de Poe y a dos cuentos de Achim von Arnim, *Isabel de Egipto* y *Los herederos del Mayorazgo*.

La locura interesó especialmente a Gómez-Correa quien dedicó su tesis de licenciatura a su estudio, publicando como resultado su *Sociología de la locura*, y realizó varias visitas al manicomio que le conmovieron profundamente. El fruto de una de sus visitas, que comentará en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, presente en el séptimo número de *Mandrágora*, será su poema “A las bellas alucinadas”, que refleja la fascinación sentida por el poeta.

Gómez-Correa menciona la magnífica obra del romántico francés Gérard de Nerval (1808-1855), *Aurelia*, escrita en prosa pero de indiscutible valor poético, que escribió en medio de sus crisis de locura. El mismo año en que Nerval culminó su obra, fue encontrado ahorcado en una callejuela de París. *Aurelia* está impregnada de los destellos luminosos que provocaban en su autor las diversas crisis que sufrió, sumiéndolo en fuertes delirios y haciendo que pasase parte de su vida hospitalizado, internado en el manicomio. Esa locura lo hizo penetrar en territorios nunca antes vislumbrados, lo invitaba a conocer realidades como la del sueño y el delirio, que considera tan valiosas como la de la vigilia. Nerval concibe el sueño como “una segunda vida” y a lo largo de su obra se refiere a su “enfermedad” como el estado en el que mejor y más pleno se siente, en el que se multiplican sus facultades:

(...) intentaré transcribir las impresiones de una larga enfermedad que se ha desarrollado íntegramente en los misterios de mi espíritu. Y no sé por qué empleo la palabra *enfermedad*: en realidad, yo nunca me sentí tan bien. A veces creía duplicadas mi fuerza y mi actividad; otras me parecía saberlo y comprenderlo todo; la imaginación me deparaba infinitas delicias³⁷⁵.

³⁷⁵ Gérard de Nerval, *Aurelia*, Calpe, Madrid, 1923, p. 8.

Gómez-Correa establece un interesante parentesco “en la línea de lo maravilloso y alucinatorio” entre Nerval, Poe y Achim von Arnim. Menciona, por primera vez, la obra portadora del nombre de la raíz antropomórfica que adoptan para denominar al grupo y su revista: *Isabel de Egipto*. A continuación cita un fragmento que gira en torno a la magia y en el que se menciona la mandrágora, dando algunas de las claves de la leyenda que a su alrededor circula:

Yo leo en la *Isabel de Egipto*: “Pero, por más que esta fuese una de las más simples operaciones de la magia, ella presentaba, sin embargo, extremas dificultades. La magia, en efecto, demanda un rudo aprendizaje. ¿Quién podría hoy afrontar todas las pruebas a las cuales es preciso someterse para tener la mandrágora? ¿Quién podría cumplirlas con éxito?” Y a esta pregunta, la respuesta que sigue: “Es preciso una joven que ame con toda su alma, que olvidando todo el pudor de su rango y de su sexo, desee ardientemente ver a su amado...”

Continúa Gómez-Correa su ensayo aludiendo y citando al Rimbaud anticristiano:

No dejo yo de sorprenderme de las palabras proféticas de Rimbaud –se entiende del Rimbaud anticristiano, que reniega contra la familia, la moral y las leyes– “pero se trata de hacer el alma monstruosa”. En efecto, estas palabras de Rimbaud, tienen la virtud de presentar el problema, en su punto más candente. Puesto, que la crueldad, el vicio, el crimen, el mal congénito, la violencia, sirven para poner en evidencia la vida, es señal que ellos no son sus contrarios.

Como comprobamos, exalta la crueldad, el mal y el crimen como fenómenos que intensifican la vida, que ponen en juego las pulsiones vitales del ser moralmente repudiadas. Estamos ante una magistral defensa de la violencia, de todo lo relacionado con lo negro, valiéndose de referentes fundamentales de la literatura universal que transitaron los oscuros caminos de los instintos y las pasiones más macabras:

Por la inversa, la práctica de estos actos, implica una intensificación de la vitalidad, si no, ¿cómo explicarse que los ejemplos de la crueldad, del crimen, del mal congénito o de la violencia, produzcan mayores efectos que los de la virtud? Las mejores páginas del Dante, las más intensas, las vividas, son 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, el marqués de Bressac o a la Dubois en las torturas 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; Lautréamont es ángel, cuando sueña en un mundo poblado de piojos, como granos de arena tiene una playa, torturando al género humano, y en muchas otras ocasiones, etc.

Los autores mencionados son aquellos reivindicados por los surrealistas de todos los tiempos: Swift, Lewis, Young, Sade, Baudelaire, Swinburne, Lautréamont... Gómez-Correa continúa aludiendo a una serie de mujeres que son conocidas y han pasado a la historia por su vinculación con el mal y el crimen:

Yo amo a la mujer; pero, por sobre todas las cosas, amo con todas mis fuerzas a la Matilde del *Monje* de Lewis, a la Dubois, a la Marquesa de Brinvilliers y su maravillosa “recette de Ginser”, a la Violette Nozière, no en vano cantada por el superrealismo de esta hora. Amo a mi madre, porque veo en su alma, el desarrollo, de los más puros sentimientos de maldad y de dureza de corazón.

Matilde, la primera de las mencionadas, personaje de la obra *El monje* de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), escritor, dramaturgo y político británico, es una joven doncella que encarna al demonio y tienta a Ambrosio, un monje español, protagonista de la novela. Esta obra de Lewis se sitúa en la cima de la literatura gótica. Fue tachada en su momento por los intelectuales británicos de obscena, macabra, libertina, atea y corrompida. Su autor se vio obligado a suavizar la segunda edición realizada en 1798, cuando ya era miembro del Parlamento. *El monje* es considerada por los surrealistas una de las mejores novelas góticas y uno de los mayores logros del Romanticismo. Breton la menciona en su primer *Manifiesto del surrealismo*, vinculándola a lo maravilloso.

La Dubois, a la que Gómez-Correa menciona en segundo lugar, es uno de los personajes de *Justina o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade, mujer que lidera un grupo de bandidos a quien Justine conoce en la cárcel.

La Marquesa de Brinvilliers, la tercera de las aludidas, citada por Breton y Éluard en *La inmaculada concepción* y conocida por sus conocimientos y prácticas sobre fabricación de pócimas venenosas, había sido ya nombrada por Teófilo Cid en su ensayo ya comentado “Notas sobre poesía negra”. En esta ocasión el talquino hace referencia a una de sus recetas letales, con el jengibre como materia prima.

La última de las mujeres nombradas por Gómez-Correa, Violette Nozière, fue una joven parricida que sufrió constantes violaciones por parte de su padre, a quien acabó matando, y que pasó largas temporadas recluida en prisión. Había sido condenada a la pena capital, pero dado que en Francia ya no se aplicaba la pena de muerte a las mujeres, su pena fue conmutada por la cadena perpetua. Posteriormente, dada su buena conducta, se le redujo la condena a doce años de trabajos forzados. Finalmente, fue puesta en libertad antes de lo previsto, en 1945. Fallece en 1966. En 1933 el escándalo de Violette Nozière dividió a la opinión pública. Mientras la prensa reaccionaria arremete contra Nozière, los surrealistas, sin

embargo, ven una oportunidad para denunciar la hipocresía de la sociedad que sataniza a la joven, en vez de considerar a su padre, violador incestuoso, como el verdadero culpable. Así fue que los surrealistas homenajearon a la joven parricida con la publicación, en 1933, de una obra colectiva titulada *Violette Nozière* formada por ocho poemas de Breton, Char, Éluard, Maurice Henry, Moro, Péret, Rosey y Mesens, y ocho ilustraciones de Dalí, Tanguy, Ernst, Brauner, Marcel Jean, Arp, Giacometti y Magritte. Bellmer se encargó de ilustrar la portada. La publicación se hizo en Bruselas a través de las Ediciones Nicolas Flamel, dirigida por E. L. T. Mesens. La historia de esta joven fue tomada por Claude Chabrol para la trama de su película *Violette Nozière*, de 1978.

Prosigue Gómez-Correa su provocativo ensayo declarando su amor a los criminales, a quienes defiende. Se muestra conforme con Sade en que el crimen no es contrario a las leyes de la naturaleza. Manifiesta su rechazo total al orden burgués, a sus cuerpos represivos y a la religión católica. Enarbola, una vez más, la bandera de la libertad absoluta:

Amo a los criminales, que sin descansar siquiera un minuto, durante cinco años, fraguan un crimen a la perfección. Amo a los viejos sabios, que inventan los métodos rápidos de la locura. En fin amo a la gente que odia a los burgueses, a los policías y a los cristianos. Yo afirmo, la libertad absoluta de todos los instintos del género humano. Yo exijo, a los propugnadores de sanciones, que se me 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? Mientras el argumento de Sade, no sea destruido, en orden a que el crimen no es contrario a las leyes de la naturaleza, toda medida de repudio, será tachada de injusta.

La violencia, fundamental en el universo poético mandragórico, es definida por Gómez-Correa líneas más abajo como “el desencadenamiento repentino, de todas las energías concentradas y dirigidas hacia un mismo objetivo”. La crueldad, la brutalidad, así como el humor negro, es una vía de escape del espíritu angustiado que explota:

Entiendo yo por legítima venganza, la disposición espiritual del hombre, que habiendo llegado su angustia a un coronamiento tal, le permite manifestarse, en un sentido negativo para los valores establecidos, bajo ciertas expresiones, tales como la risa, el terror, el suicidio, la revolución llevada a todos los órdenes de cosas (...) El espíritu ya no argumenta. La razón por lo tanto está saturada. Bastará el menor gesto que contradiga al espíritu, para que él reviente en los actos más brutales, como el disparo, el insulto, la bofetada, el escupo. Yo aplaudo a esta gente que escupe a sus semejantes en pleno rostro. Yo amo, a los que cegados por la cólera, disparan a las cuatro direcciones. A los que de algún modo, y sin reservas de ninguna especie, lanzan el rayo fulminador contra el enemigo que se aproxima o que se escabulle en la sombra de su propia infamia. Yo no me quedaré al lado de los pacíficos, al lado del animal doméstico, cuya disgregación en el mundo perturba la respiración de mis pestañas.

No cabe duda del espíritu combativo de Gómez-Corra, quien renuncia a la sumisión y lanza un llamamiento a favor de los que luchan abiertamente contra sus enemigos. El talquino defiende aquí, entre otras cosas, el insulto y el acto de escupir al contrincante, apuesta por el enfrentamiento directo. A lo largo de los distintos números de *Mandrágora* constatamos la facilidad de sus miembros, especialmente de Gómez-Corra y Arenas, para insultar a aquellos a quienes desprecian, actitud que los relaciona con la promovida por André Breton en su texto “Prohibición de inhumar” (1924), presente en *Point du jour*.

Otro claro síntoma de la violencia proclamada por Enrique Gómez-Corra y por el grupo Mandrágora en general la tenemos en una nota a pie de página, la quinta, en la que encontramos la referencia al revólver, motivo recurrente en las obras de los surrealistas:

Desde los diez años, cada joven debe aprender a dormir con un revólver debajo de su almohada. Seguid este ejemplo: cuando uno de los componentes del grupo MANDRÁGORA, toma un revólver en su mano, es justamente para disparar.

Breton, autor del poemario *El revólver de cabellos blancos*, en ese afán subversivo de la moral imperante y de toda norma de comportamiento y en su defensa del azar, sostiene, como ya vimos, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* que “el acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno lo dejen, contra la multitud”³⁷⁶. Gómez-Corra se suma, en su nombre y en nombre del grupo, a la actitud defendida por Breton. El revólver se convirtió en un motivo central de la obra plástica del surrealista canario Óscar Domínguez, como podemos observar, por citar algunas de sus obras, en *El Mapamundi* (1943), *La fin du voyage I* (1943), *La fin du voyage II* (1943) y *Le revolver* (1952).

Gómez-Corra exalta el suicidio como una “afirmación de la vida” y como “la coronación” del placer:

Todo será como el ruiseñor y el criminal que solo cantan en la noche. El canto es ya una risa prolongada. Se prolonga tanto, que yo me atrevería a decir, “socavad los espejos, pues no habéis perdido tu sagrado derecho de vender tu alma al diablo. No tiembles; no pierdas el compás de tus amígdalas hinchadas; que tu mano sea la orden inmutable del terror físico; que tus ojos y tu oído retrocedan ante la visión del terror cósmico; masacra tu cuerpo, cuando el placer te lo exija; suicídate”.

³⁷⁶ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 112. Es preciso llamar la atención respecto a la traducción al castellano que usualmente circula de estas palabras de Breton, hablando de “acto surrealista más puro”, cuando la expresión empleada originalmente por Breton es, precisamente, “l’acte surréaliste le plus simple”. El significado, desde luego, cambia considerablemente.

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.

Su defensa del suicidio nos lleva a pensar, inevitablemente, en Jacques Rigaut, a quien Breton presta atención en su *Antología del humor negro*. En sus notas que preceden al texto de Rigaut recogido, texto en el que el suicidio es el motivo y el tema nuclear, cuenta cómo su vida estuvo marcada por esta idea hasta que, finalmente, el 5 de noviembre de 1929 se dispara con un revólver en el corazón. Breton reflexiona así sobre la peculiar relación que Rigaut mantiene con la vida y la muerte:

El más bello regalo de la vida es la libertad que nos permite abandonarla a nuestra hora, libertad al menos teórica pero que quizás vale la pena conquistar a través de una lucha encarnizada contra la cobardía y todas las trampas de una necesidad hecha hombre, en relación demasiado oscura, demasiado poco continua, con la necesidad natural. Jacques Rigaut se condenó a sí mismo a muerte hacia los veinte años, y esperó impacientemente, hora a hora, durante diez años, el momento perfectamente adecuado para acabar con sus días. Era, en todo caso, una experiencia humana cautivante, a la cual supo dar el tono semi-trágico, semi-humorístico, que le era peculiar (...) Jacques Rigaut, cuya ambición literaria se había limitado a querer fundar un periódico cuyo título es bastante expresivo, *Le Grabuge*, desliza cada noche un revólver bajo la almohada: es su tributo al tópico de la noche buena consejera y a la manera de acabar con los malhechores de dentro, es decir, con las formas convencionales de adaptación³⁷⁷.

Como vemos, Rigaut es el referente que tiene en mente Gómez-Correa cuando defiende la importancia de que los jóvenes aprendan a dormir con una pistola debajo de su almohada. Rigaut, en el texto recogido por Breton en la mencionada antología, ve el suicidio como una cuestión vocacional. Las referencias a este son constantes:

Y luego, claro está, lo que nos libera, lo que nos impide cualquier posibilidad de sufrimiento, es ese revólver con el que nos mataremos esta noche si nos da la gana (...) Es muy cómodo el suicidio: no dejo de pensarlo: es demasiado cómodo: yo no me he matado. Queda un pesar: no me gustaría partir antes de haberme comprometido; me gustaría, al salir, llevarme conmigo la Virgen María, el amor o la República.

El suicidio debe ser una vocación. Hay una sangre que circula y que pide una justificación a su interminable circuito (...)

³⁷⁷ André Breton, *Antología del humor negro*, pp. 355-356.

A este respecto, Gómez-Correa, en una nueva nota a pie de página, señala su preferencia por la horca:

Entre los suicidios más simples y que producen mayor placer yo recomiendo la horca.

Enrique Gómez-Correa cambia de tercio y se detiene en otro aspecto fundamental de la Poesía Negra y del surrealismo en general, su carácter revolucionario. Se centra en la “Revolución” con mayúsculas, que entronca con el principio de placer. Declara con rotundidad el posicionamiento de Mandrágora del lado de la revolución, de la lucha, por todos los medios, contra el sistema. Nuevamente, la conciencia social y el compromiso político del grupo se pone de manifiesto, rechazando a la burguesía, el fascismo, el capitalismo y sus pilares como la familia, la religión, la moral:

Ahora, por lo que hace a la Revolución agregaremos: cuando se haya logrado encauzar el sentir de las masas proletarias, bajo la dirección ilimitada del principio del placer, entonces ellas estarán capacitadas para llevar la revolución a todos los órdenes de las cosas. Mientras tanto, el poeta “negro”, no ve en la Revolución, sino la realización inmediata de todos sus conflictos individuales, de toda la gama de problemas que le estrangulan. Por lo tanto, él estará al lado de todo acto que implique el desmoronamiento de los principios básicos de la sociedad presente hasta llegar al completo derrumbe de todo el sistema institucional vigente. Por eso estamos contra la burguesía, contra el fascismo –mientras este sirva de protección a las instituciones eternizadas por el régimen capitalista– contra la familia, contra las leyes, contra la religión, contra la moral y contra los revolucionarios de pacotilla.

El poeta negro se declara revolucionario y partidario de todo acto que tenga como finalidad derrumbar el sistema capitalista. No cabe duda del hondo espíritu libertario de que goza Enrique Gómez-Correa, quien, en una de las entrevistas recogidas por Hernán Ortega Parada, se vincula ideológicamente al anarquismo:

En el fondo yo soy un anarquista. Un anarquista muy libre, que no anda poniendo bombas pero que quiere a lo más –digamos– que el pensamiento no tenga ninguna clase de amarras; incluso en la vida misma. Yo creo en la plena libertad. Ahora, las ciertas tendencias políticas, el hecho de comprometerse en un determinado partido político en cierto modo a usted lo limitan en sus pensamientos y en su actuar, en su independencia aunque sea espiritualmente³⁷⁸.

Así mismo, Gómez-Correa, en una entrevista que le realiza Floriano Martins, publicada en 1992, al hablar de la Poesía Negra y tratar de diferenciarla de la poesía

³⁷⁸ Enrique Gómez-Correa en Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, pp. 192-193.

practicada por Le Grand Jeu, entabla relación directa entre el proyecto poético de Mandrágora y el “color negro de la bandera de los anarquistas”:

Pero la “poesía negra” nuestra era más amplia en sus contenidos, ya que no solo se limitaba con señalar su equivalencia con la “magia negra” en contraposición a la “magia blanca”, sino que se refería a todo lo negado por la moral imperante, al mal en estado de gracia y pureza, al color negro de la bandera de los anarquistas, a la rebelión absoluta. Era el “negro” de Rimbaud y de Lautréamont³⁷⁹.

Los mandragóricos cuestionaron el sistema y reprobaron toda opresión. Su rebeldía se tradujo en una polémica y virulenta actitud que sin duda destaca en el panorama literario santiaguino de finales de los años 30. Se definen a sí mismos como revolucionarios y, como ya sabemos, se dedican con gran empeño a desenmascarar a los que dicen serlo pero se han vendido o abandonado sus principios. Revolucionarios sí, pero apartidistas. Esa fue la actitud que Cid quiso resaltar sobre sí mismo hacia el final de sus días:

Tengo la impresión de que mi conciencia no está arrendada a nadie. No soy comunista, no soy partidario de nadie. Gózome, en cambio, refugiándome en mi propia vida. Desde allí, como un francotirador disparo a voluntad sobre el mundo. Llorando, porque esa es la única actitud digna del ser humano, religioso sin religión partidario sin partido, simpatizante sin objeto loable de simpatía, así soy yo. No hago otra cosa que llorar³⁸⁰.

Obsérvese, además, en las citadas palabras de Cid la asociación que hace de sí mismo, poeta, con el “francotirador” que dispara al azar contra la multitud, en consonancia con la actitud proclamada por Breton. El poeta negro y el poeta surrealista actúan bajo el principio de la libertad absoluta y el acto de disparar “contra el mundo” es la representación más radical de dicha libertad llevada al límite. Su defensa tanto del asesinato como del suicidio, jamás cometidos por ninguno de ellos, no son más que provocaciones a la moral dominante y en ese sentido han de ser interpretadas. Lo mismo puede decirse de Sade, que tampoco practicó aquello que tan provocadoramente exaltó en sus escritos.

Gómez-Correa, en una nueva nota a pie de página, refleja su espíritu antimilitarista, atacando a otra de las instituciones del sistema contra la que hasta ahora no había arremetido explícitamente:

³⁷⁹ Enrique Gómez-Correa en Floriano Martins, “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa”, *Prisma*, n.º 41, Bogotá, 1992, p. 47.

³⁸⁰ Teófilo Cid, “Por qué escribo”, *¡Hasta Mapocho no más!*, p. 45.

Sería interesante preguntarse aquí en Chile, qué es lo que se puede hacer con la mayor parte de los militares.

La Poesía Negra exige, en palabras del talquino, “de todo régimen político –y con mucho mayores razones a los regímenes políticos de avanzada– que se proporcione a todos los individuos el mayor grado de vitalidad”. El objetivo primordial de la revolución defendida por los poetas negros es que contribuya a la consecución de una vida más plena, intensa, sin limitaciones. Esa vitalidad de la que habla, dice, “debe expresarse en una serie de actos ininterrumpidos”. Y, añade, entonces, vinculando la felicidad con el peligro:

La felicidad está en el peligro, amigos míos.

El peligro, el terror, el misterio son territorios que seducen especialmente al poeta surrealista, quien, anhelante de ampliar sus conocimientos sobre sí mismo y, por tanto, sobre el ser universal, se adentra en las zonas prohibidas, inexploradas, en ese intento de intensificar la vida, de poner en juego la totalidad de las fuerzas ocultas del ser, “las potencias de la vida espiritual” a las que aludiera Breton.

Enrique Gómez-Correa menciona, entonces, la psicopatología, a la que considera un “instrumento valioso, para la exploración de las zonas oscuras del alma, un instrumento que facilitará al poeta la búsqueda y el socavamiento de su instinto poético”. Pero asegura también que la poesía negra, a pesar de reconocer este aspecto positivo, “se niega categóricamente a someterse a los procesos curativos”. Rechaza su aplicación terapéutica. Añade que ella no será, para el poeta negro, “sino un campo amplio y propicio, en donde podrán tener lugar, las más sorprendentes experiencias poéticas”. Refleja, pues, la importancia que tuvieron las teorías psicoanalíticas para el movimiento surrealista en la investigación de los distintos fenómenos de la psiquis humana, como forma de registrar la actividad del pensamiento humano. En este sentido, vimos con anterioridad el reconocimiento que de la figura de Freud y de su gran aportación a la poesía que fue el psicoanálisis hacía Teófilo Cid en su ensayo “Notas sobre poesía negra”, presente en el segundo número de esta revista.

Prosigue su ensayo Gómez-Correa refiriéndose a la palabra como “el mejor instrumento, el más seguro” para “la transcripción de todas las direcciones del alma –los estados puros y los execrables”. Sin embargo, su empleo no está exento de peligros:

Pero yo prevengo a los que por primera vez se inician en el juego desenfrenado de la palabra, a los iniciados en el misterio de la palabra, a los “amateurs” en su uso, de los peligros a que ella arrastra. Al menor

descuido ella se transforma de pronto en un nudo corredizo alrededor de las gargantas, y entonces todo está perdido.

Gómez-Correa comenta, aquí, cierta afirmación suya, contando con el acuerdo unánime del grupo, sobre el acto de la creación poética que causó bastante polémica y les supuso que los tacharan de “cierto género de pedantería”. Sostuvo en alguna ocasión, según leemos en este ensayo, que “el poeta debía sentarse a escribir con un diccionario bajo su mano”. Comenta ahora que se les juzgó con demasiada ligereza y añade a modo de explicación:

Porque en el momento mismo en que el poeta se decide a escribir un poema, su mente es ya víctima de sus deseos. Bajo su presión, bajo los rayos resplandecientes y fascinadores del instinto, la mente trabaja vertiginosamente: vista, oído, tacto, olfato y gusto están alertas. Aún podría suceder que mi vista –yo doy primacía a este sentido– repasara todas las palabras del diccionario sin que fuera posible detenerse en NINGUNA de ellas –porque el estado actual de mis deseos no encontró sus “moldes”– entonces, yo tendría que repasar toda la escala de SONIDOS imaginables, hasta encontrar el equivalente de mi estado poético. Este “azar” que dirige en estos instantes mi vista, constituye la clave de mis mínimos actos. Con esta elección se ha dado el impulso inicial al poema, su suerte está ya jugada. En seguida, lo bello toma cuerpo, merced al agrupamiento de las palabras. Será preciso entonces un dominio en los procesos de asociación. ¡Qué sean quebrantadas las leyes ordinarias de la asociación! Lo bello salta a mis ojos gracias al imprevisto, para el que yo he preparado mi espíritu. La imaginación entonces lo invade todo, y mi cerebro y todos mis sentidos se propagan en los más exquisitos deleites. Porque –digámoslo una vez por todas– si alguna vez existió la belleza para la poesía, fue precisamente bajo estas formas alucinatorias del placer.

Como podemos comprobar, Gómez-Correa reconoce el papel del deseo en la creación poética. El instinto y los cinco sentidos también intervienen. La búsqueda en el diccionario propuesta por Gómez-Correa no es una búsqueda intelectual sino que está guiada por el azar. Una vez el poeta se entrega al acto de creación, la imagen entra en acción. Es la asociación de realidades lejanas, al margen de la lógica, la que genera la belleza. Gómez-Correa resalta el carácter “imprevisto” de las aproximaciones de realidades distantes, ese imprevisto que reina en la gran obra poética del canario Domingo López Torres, escrita durante su encarcelamiento en Fyffes. El hallazgo de la imagen poética y, por tanto, de la belleza convulsiva con la que la relacionara Breton, se impone al poeta ajena al control de la razón.

Gómez-Correa, nuevamente, tal como hiciera con anterioridad en su ensayo “Yo hablo desde Mandrágora”, expresa su rechazo de la sonoridad, de la musicalidad y del ritmo:

El ritmo, hasta hace poco, considerado por algunos como el núcleo central de toda poesía, de última instancia en la comprensión y en la penetración de los fenómenos fundamentales del universo –él solo, en estos momentos, no puede ser capaz de dar una “versión” de lo absoluto, que son justamente nuestros deseos– a menos que no llamemos RITMO a nuestra imaginación, y específicamente a los delirios, que son a la locura como el fognazo al disparo. Naturalmente, yo en ningún caso me he referido a lo que algunos pobres diablos se han dado en llamar “ritmo”, el que consideran –vergüenza da repetirlo– como un simple campanilleo.

Continúa reflexionando sobre la creación poética, centrándose en la cuestión de las tachaduras, las correcciones a lo ya escrito. A pesar de que pueden suponer un atentado contra la inspiración y el impulso inicial que embriaga al poeta, Gómez-Correa reivindica el valor que tienen en sí mismas:

De un peligro es preciso ponerse en guardia. Él fue en cierto modo señalado por el surrealismo: la introducción de tachaduras puede arruinar el principio de la inspiración total. Sin embargo, estas tachaduras podrían valer por sí, en forma independiente del poema en el cual han sido introducidas. Constituirían algo así como un poema dentro de otro poema. Psicológicamente este fenómeno encuentra su razón de ser, en el hecho de formarse dentro de una misma entidad, dos direcciones simultáneas del principio del placer. Hablando de una manera gráfica, podríamos decir que en este caso habría una superposición de poemas.

Gómez-Correa vuelve a centrarse en la Poesía Negra y dedica unas palabras a cada integrante del grupo Mandrágora. Dice así sobre Braulio Arenas:

Efectivamente, Braulio Arenas como ningún otro poeta, ha logrado en este país, bajo una atmósfera netamente poética, una penetración más intensa en las regiones del sueño. Toda su vida, su amor, su locura, su crueldad, su fuerza moral, toda la grandiosa tempestad de sus pasiones, ha sido puesta al servicio de la poesía. No podríamos hacer en él un corte entre la vida real –entendamos transitoriamente vigilia– y el mundo de los sueños. Solo podríamos aplicarle en este momento la maravillosa fórmula de Gérard de Nerval –“derramamientos del sueño en la vida real”. Si no, recordemos su novela *El Castillo de Perth*, en el cual, en ciertos instantes los hechos de la vida real se suceden con una velocidad superior a la que ocurren los acontecimientos del sueño. Yo enlazo algunos de sus mejores pasajes a la historia maravillosa de Edgar Poe *La caída de la Casa Usher* (léase *El castillo de Usher*) y con él, la Radcliffe y muchos otros, para evitar enumeraciones, forman la cadena de la novela del terror, de la poesía del terror. Un azar desconcertante, las comunicaciones telepáticas, el castillo llameante tragado por las aguas, todavía están en mi memoria. Y si saltamos de la novela al poema, no dudaremos de la perfección que alcanza su principio inspirador (...) Y del sueño al delirio, y del delirio a la locura, todo hace presagiar un clima extraordinario, “bizarre”.

Como vemos, el talquino cita unas conocidas palabras de Nerval recogidas en *Aurelia*³⁸¹ sobre la fusión entre la realidad del sueño y la de la vigilia, ambas de igual validez tanto para el romántico francés como para los mandragóricos. En *Aurelia* se establece una inquietante continuidad entre los dos mundos, favorecida por la facilidad de su autor para pasar de uno a otro. El ser se debate entre el sueño y la vigilia, que en la obra de Nerval constituyen un todo indisoluble. Nuestro ser está constituido por dos mitades: la diurna y la nocturna. Para Nerval ambos polos, la conciencia y la subconciencia, son enriquecedores y es precisamente la conciliación de opuestos lo que hace posible el conocimiento absoluto. Para Gérard de Nerval el sueño es una segunda vida fuera del tiempo y del espacio, es otra realidad a la que accedemos y que completa nuestro ser. El sueño nos adentra en el mundo invisible, en el “mundo de los Espíritus”; nos permite conocer la realidad última, nos funde al ritmo universal recuperando nuestra identidad original.

Los románticos demostraron sobradamente su interés por el mundo de los sueños. Lo onírico, a partir de entonces, ha tenido clara presencia en la literatura y en el arte en general. Los surrealistas, obsesionados por el conocimiento del mundo interior del ser humano, por sacar a la luz su vida inconsciente, liberándolo de toda atadura impuesta por la razón, por la lógica, se adentra en el mundo de los sueños. El interés por lo onírico continúa más vivo que nunca, como fenómeno que acontece en las profundidades de la mente humana y en el que la conciencia dormida libera totalmente al yo del yugo de la razón castradora.

Como comprobamos, Gómez-Correa emparenta la novela *El castillo de Perth* (publicada en formato libro en 1969) de Braulio Arenas con *La caída de la casa Usher* de Poe y con las novelas de Ann Radcliffe y, en general, con la novela de terror. *El castillo de Perth* transcurre en un viejo castillo lúgubre, tétrico, de atmósfera fantasmal, escenario predilecto de esta literatura.

Enrique Gómez-Correa continúa con sus comentarios sobre sus compañeros de aventura, los defensores de la Poesía Negra en Chile, centrándose ahora en Teófilo Cid:

Con no menos dedicación Teófilo Cid, ha ofrecido su vida a las exigencias de esta poesía que no pone límites en el orden del sacrificio. Y esto, porque a ella se opone todo el criterio informante y todos los convencionalismos simplistas de una sociedad que llega al grado culminante de su crisis. Como él dice en su artículo “Continuadores del Sueño”: “Es preciso la experiencia profunda de la poesía. El crimen, el incesto, lo negro, son manifestaciones más altas de lo absoluto de nuestra personalidad”. No creo yo, que haya alguien que pueda aventajarle en este continente en el terreno de la novela y de la relación corta. Su relampagueante estilo, su intensidad, su elegancia, su conocimiento profundo de la literatura, su manera de estructurar lo NEGRO,

³⁸¹ Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 14.

reservan insospechables sorpresas en todos los géneros de expresión que ha invadido la Poesía Negra; agregado a esto que él es un auténtico poeta, no caerá en el fango de un determinado género literario, defendible la mayor de las veces por el buen o mal uso de la técnica.

A continuación dice de sí mismo:

Por mi parte, me he afanado yo en la búsqueda medular de lo diabólico. He intentado con un espíritu profundamente despierto, una penetración de las regiones oscuras del alma. He procurado diseñarlos con un método semejante al de los Rayos X. Esto fue para mí la gran revelación (...) He experimentado sobre lo extraordinario. Imaginad a una ciudad moderna invadida de noche por los reptiles. He lanzado la imagen al poema, duramente, despojada de mayores argumentaciones y defendiéndose por sus propios atributos. He intentado una combinación de las sensaciones de repugnancia con las de inocencia (...) Y esta experiencia unida al misterio, y este a la fantasmagoría y la fantasmagoría a la videncia y la videncia al amor y el amor a la crueldad y esta a otra y otra y otra y otra.

No será la primera vez que Gómez-Corre asemeje su sistema de penetración y exploración de las “regiones más oscuras del alma” a los Rayos X. Empleaba ya esta expresión al final de su texto “Intervención de la poesía”, presente en el primer número de *Mandrágora*. Por otra parte, uno de los tres poemarios publicados bajo el título *Las hijas de la memoria* (1940) se titula así precisamente. También tituló “Rayos X” uno de los poemas pertenecientes a *Cataclismo en los ojos*. En este sentido, Jorge Cáceres, en su breve texto en prosa “A la caza de la imagen consecutivo-delirante”, alude al “sistema de Rayos X” de su compañero:

Una mirada, en fin, sobre el sistema de “Rayos X” de Enrique Gómez-Correa, cuando nosotros buscábamos una escapatoria. En la puerta de nuestras habitaciones estaba clavado un afiche representando un hombre con una máscara de lobo blanco. El mismo que cubría los muros de París hacia 1924.

Franqueando las puertas, en el fondo de nuestros lechos leíamos en moldes de fósforo:

SUEÑOS PERDIDOS

y otros textos oníricos que nos interesaron más³⁸².

Gómez-Correa dedica su atención, entonces, al más joven de los integrantes del grupo, Jorge Cáceres:

³⁸² Gómez-Correa, por su parte, concluye su texto redactado para servir de prólogo a la edición de los *Textos inéditos* de Jorge Cáceres, llevada a cabo por Oasis Publications en 1979, citando el fragmento final de este breve texto de Cáceres.

Junto a nuestros nombres, debo citar al de Jorge Cáceres, aun muy joven, pero para suerte de su poesía, tocado por la gracia de la Poesía Negra. Ha podido escribir y a la vez transvasar imágenes de una finura propia, versos bellísimos.

Pero además de los miembros fundamentales del grupo, el talquino amplía la nómina de la Poesía Negra mencionando a quienes considera que se sitúan bajo la estela de lo negro:

Hoy también derivan toda su fe, su vida, su sangre entera hacia lo negro: Renato Jara, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha y Mario Urzúa. Sé que hay muchos otros trabajadores silenciosos que irán aflorando en el porvenir, y sin duda alguna nos ayudarán en la liquidación definitiva de toda una corrida de idiotas que se han dado en llamar nuestros “enemigos”.

Finaliza su ensayo lanzando un llamamiento a las personas que sientan “vibrar en lo profundo de su ser el instinto poético” para que se entreguen a la Poesía Negra. Y muy en su línea, acorde con su demostrado espíritu combativo y provocativo, haciendo uso del insulto, pone punto y final dirigiéndose a quienes no entienden el significado y alcance de la gran empresa de la poesía:

El que no comprenda el glorioso destino de la Poesía Negra –que es el de toda poesía– es un imbécil.

Un segundo ensayo de los miembros de Mandrágora de gran interés aparecido en este tercer número es el titulado “La transmisión del pensamiento”, de Braulio Arenas. Aquí el poeta originario de La Serena trata importantes aspectos esenciales del surrealismo que también lo son para los poetas negros chilenos. El azar ocupa buena parte del contenido del ensayo, azar que favorece, en palabras del propio Arenas, la “emancipación total de la poesía”. Pero Braulio Arenas se refiere, también, a la necesidad de acabar con las dualidades, con “la separación antagónica y tan especial del mal y el bien, de la razón y la locura, etc.” que considera “divisiones totalmente absurdas sobre las cuales estamos dispuestos a mostrarnos intransigentes en su mayor grado y sobre las cuales hacemos recaer, en gran parte, la responsabilidad de la actual descomposición que gobierna el mundo, tanto en el campo social, como político y religioso, y cuyo origen hay que buscarlo en la arbitraria dualidad del destino humano”.

Arenas aprovecha, además, para denunciar “la actual descomposición que gobierna el mundo, tanto en el campo social, como político y religioso”, tal como hará su compañero Gómez-Correa, pero también surrealistas tan lejanos geográficamente como López Torres en el ámbito canario.

Arenas habla del “furor poético”, que concibe como “una forma de conocimiento o de protesta” y que define como “el más exigente adversario del mundo podrido que le rodea, llegando a buscar las formas de la política revolucionaria para hacer más inmediato su ataque”. Encontramos de nuevo el rechazo de la sociedad capitalista corrompida, putrefacta. La poesía se revela como un arma eficaz para lograr un ataque rotundo y eficaz y, en consecuencia, una profunda transformación en pro de la libertad absoluta de los seres humanos.

Braulio Arenas asocia a dicho “furor poético” y, por tanto, a la búsqueda de conocimiento, “la muerte, el crimen, el suicidio, el sueño, el amor, el placer, la poesía, la locura, la fuga, la revolución, el automatismo, el transplante, la moral”.

La trascendencia de la libertad para Arenas queda bien reflejada en su texto. La asocia a la poesía y señala el verdadero peligro que los seres plenamente libres, y por tanto los poetas, suponen para el sistema. El poeta es un rebelde y, como tal, se sitúa fuera de la ley:

El hombre libre, el hombre que piensa poéticamente es para la sociedad actual, por su inconformidad y su crítica adversa, el más latente de todos sus problemas, pues él plantea la separación y la investigación sincera del bien y el mal, de la virtud y el crimen, colocándose, por esto solo, automáticamente al margen de toda ley. Frente a ello el mundo trata de vencerlos, con la adulación o con la masacre.

Pero en la ilegalidad poética, que es donde nosotros trabajamos, todo es allí natural, alucinante y perfecto.

Braulio Arenas reivindica el carácter subversivo de la poesía, tal como hiciera Benjamin Péret en su texto “Le déshonneur des poètes”, publicado en México en 1945, y en “Poète, c’est-à-dire un révolutionnaire”, aparecido en *Le Libertaire* el 14 de diciembre de 1951, en el que reproduce los primeros párrafos del primer texto mencionado. Péret rechaza la acusación realizada a la poesía como medio de evasión, “como si ella no fuera la realidad misma, su esencia y su exaltación”, y reprueba que se la someta a cualquier fin inmediato. Ser revolucionarios es, para Péret, condición inherente a ser poeta:

Pero el poeta no está para mantener con el prójimo una ilusoria esperanza humana o celestial, ni para desarmar a los espíritus insuflándoles una confianza sin límites en un padre o en un jefe contra el cual toda crítica deviene sacrilegio. Por el contrario, le corresponde pronunciar las palabras siempre sacrílegas y las blasfemias permanentes. Antes que nada, el poeta debe tomar conciencia de su naturaleza y de su lugar en el mundo. Inventor para quien el descubrimiento no es más que el medio de alcanzar un nuevo descubrimiento, debe combatir sin descanso a los dioses paralizantes encarnizados en mantener al hombre bajo la servidumbre en relación con los poderes sociales y la divinidad, los cuales se complementan mutuamente. Será entonces

revolucionario, pero no de los que se enfrentan al tirano actual, a juicio de ellos nefasto porque se opone a sus intereses, para ensalzar al opresor del mañana del que ya se han constituido en sus servidores. No, el poeta lucha contra toda opresión: la del hombre por el hombre en primer lugar y la opresión de su pensamiento por los dogmas religiosos, filosóficos o sociales. Combate para que el hombre alcance un conocimiento para siempre perfectible de sí mismo y del universo. No se debe colegir con esto que deba desear poner la poesía al servicio de una acción política, incluso revolucionaria. Pero su cualidad de poeta lo convierte en un revolucionario que debe combatir en todos los terrenos: el de la poesía, con los medios propios de esta, y en el terreno de la acción social sin confundir jamás los dos campos de acción, so pena de restablecer la confusión que se trata de disipar y, por lo tanto, de dejar de ser poeta, es decir revolucionario³⁸³.

En este mismo sentido, afirma Arenas:

Las posibilidades de la poesía en ese terreno son numerosas. Ella debe obrar con el máximo 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.

El poeta negro se muestra consciente de su labor revolucionaria. Otra de sus tareas más fundamentales es la de abrir las puertas al terror y la poesía. Arenas se plantea sistematizar aquí, en este ensayo, “sus postulados que hasta ahora corrían dispersos en folletos y revistas”. Se remonta al año 1935, fecha en que sitúa el momento en que empieza a manifestarse la actividad creadora de Mandrágora. Arenas señala como objetivo primordial del grupo, a lo que deben dirigir sus esfuerzos, el “investigar el aprovechamiento de fuerzas favorables que le ofrece el mismo universo en esta lucha contra el destino”.

Arenas resalta así el carácter de protesta contra un mundo degradado y degradante que lleva implícito la poesía:

La poesía, en su carácter de relacionadora del ser con el mundo (no precisamente de este mundo considerado como campo de pic-nic) vuelve, por lo tanto, a interesar a determinados hombres, los que, agrupados en torno de cierto programa realmente investigador, la anteponen con una protesta a un mundo que se organiza de la manera más detestable.

Braulio Arenas rechaza ciertos reproches hechos al grupo Mandrágora y defiende su conciencia y actitud revolucionarias. Queda reflejado, una vez más, su posicionamiento en contra del capitalismo, así como su adhesión al marxismo y al materialismo dialéctico:

³⁸³ Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, México, 1945. Ha sido reeditado en varias ocasiones. La última, en 1996, por Éditions Mille et Une Nuits.

Por lo tanto, no creo que sea justo el reproche que se nos formula con respecto a la unilateralidad de nuestro grupo. Nacido él bajo el signo de la vida, debe aceptarla con todas sus transformaciones y todas sus consecuencias. Profundamente revolucionario (idea y acción que nosotros queremos reivindicar en toda su pureza) se ha preocupado de estudiar la forma en que se puede hacer más certero y definitivo su ataque a la actual sociedad capitalista, encontrándola en las grandes disciplinas del marxismo y el materialismo dialéctico, a los cuales el grupo de la Mandrágora prestará siempre su más inquebrantable adhesión.

Arenas resalta la coherencia del grupo y su cohesión, que los mantiene unidos, en contraste con la inacción de la mayoría de los hombres sumidos en un estado vegetativo:

El hecho mismo que hayamos permanecido indestructibles en medio de los grandes derrumbes que han tenido lugar en estos últimos cinco años –síntoma claro de la descomposición del actual régimen– no hablará sino muy favorablemente de la sinceridad de nuestra posición.

El hombre nace, vegeta y se muere. El pavor que se siente frente a la acción, a la lucha y a la dialéctica, le conduce necesariamente a encerrarse en una prisión vegetativa.

Una interesante y significativa interrogación retórica plantea Arenas, la cual trasluce su confianza en el sueño y en la locura como vías para alcanzar la verdadera vida anhelada y perseguida:

En este preciso momento, ¿sobre cuál sueño, sobre cuál locura es preciso insistir para que el presente que nos fulmina –en fuerza de estar aliado a las peores prerrogativas del capitalismo– se abra y desprenda de sí la verdadera solución de la vida?

Son estos los grandes enigmas que rondan sus cabezas, que centran su atención, que motivan su búsqueda. Una vez más Arenas manifiesta su deseo de superación de las dualidades.

Se refiere a la poesía como fuente de conocimiento:

Ella interviene como el centro mismo, como el nivel precioso donde se debaten estos pensamientos. A ella no podrá escapársele ninguna de las prerrogativas del saber, al ser ella misma quien da origen al conocimiento y, por lo tanto, nosotros, a cuyo estudio estamos destinados, queremos aprovechar la menor ocasión para difundir, siempre en la medida posible, los aportes que hayamos conseguido.

Braulio Arenas concluye su texto con un interesante párrafo en el que recoge la tarea a la que se han consagrado los miembros del grupo desde que comenzaron a tramar el proyecto poético de Mandrágora, tarea que da por conseguida:

Hemos creído oportuno dedicar perseverantemente todos estos años a resolver y superar en nosotros todas las trabas con que la actual mentalidad burguesa pretende detener la marcha del pensamiento transmitido, del pensamiento liberador. Conseguido esto (y una vez más será necesario consignar que nuestro grupo de la Mandrágora jamás ha puesto su tónica en el éxito o el fracaso como entidad) no nos queda sino apresurarnos a examinar otras materias derivadas de este problema que nos preocupa.

Como vemos, Arenas aprovecha la ocasión para resaltar el desinterés del grupo por el éxito y el reconocimiento. Mandrágora, como ya hemos comentado, no persiguió el reconocimiento de la masa lectora, ni los premios y homenajes. Se mostraron, durante la trayectoria del grupo como ente cohesionado, coherentes con la exigencia de “ocultación profunda y verdadera” que Breton lanza, como vimos con anterioridad, en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, solicitando que se huya de la aprobación del público.

El tercero y último de los ensayos de los miembros del grupo presente en el tercer número, “Fátima o el Affaire del Paraíso”, pertenece a Teófilo Cid. Reflexiona aquí sobre los actos humanos, que asocia al placer. Su pesimismo respecto a la humanidad queda plasmado en frases como “yo someto a un análisis por fraude, a un proceso por perjurio iba a decir, a este bicho humano, que se prometió a sí mismo tantas cosas y no ha conseguido nada”³⁸⁴.

Cid manifiesta su rechazo de la religión y de sus “soluciones inverosímiles y asquerosamente salvacionistas”, así como de la burguesía y de la explotación ejercida. La resignación jamás será la actitud que un mandragórico adopte ante la castradora realidad de la sociedad capitalista, sino la subversión total, la insumisión del orden impuesto, la rebeldía absoluta. Cid desprecia, tal como hiciera Breton, la idea de un “más allá” que pospone la lucha por la recuperación de la verdadera vida y por la transformación del mundo y que cumple su papel induciendo a la resignación mediante la promesa de una compensación divina.

Teófilo Cid presta atención a la literatura inglesa isabelina, exaltando los esfuerzos por dinamitar los estrechos límites de la moral de autores como Ford y Marlowe, a quienes Gómez-Correa señalaba entre los de su preferencia en su ensayo “Notas sobre la poesía negra”, y otros como Touneur, etc.:

Pensemos en los vanos intentos realizados hace cuatro siglos en Inglaterra por imponer una moral más libre. La desvinculación de la iglesia anglicana, aunque no con la misma evidente lucha económica de la reforma luterana, permite en esa época un ejercicio más suelto del pensamiento. Junto a la moral del claustro, crece otra

³⁸⁴ Teófilo Cid, “Fátima o el Affaire del Paraíso”, *Mandrágora*, n.º 3, p. 12.

moral, a campo abierto, donde ningún deseo del instinto se ve sofocado. Este habla por boca del adulterio, del inceso, del crimen. Es curioso notar, que el amor –en su forma sexual más elevada– desde el punto de vista europeo, claro está, no aparece sino a través de sus planteamientos desesperados (...) Pero el siglo isabelino se ve aplastado rápidamente por el siglo de Milton, de Cromwell y de los cuáqueros. En esa forma se ven borradas muy pronto las frases de fuego de una Annabella o de un Macbeth en la imaginación popular donde habían sido escritas por las manos libres de los audaces moralistas de la Sirena: Ford, Tourneur, Marlowe, Kyd, Beaumont y Fletcher³⁸⁵.

Cid continúa mostrando su desprecio hacia la religión y contraponiéndola a la magia: “Lo que la magia llevaba consigo de voluntad rabiosa y demoníaca de poderío, se convirtió, en las manos del ser sin esperanzas, en una religión solidificada y repugnante”³⁸⁶. Rechaza “la moral de equilibrio sano y burgués de la iglesia”. Menciona, entonces, las obras de Swift como ejemplo de que no es “equilibrio” lo que el ser humano necesita.

Cid reivindica la figura del “burgués atezado, republicano y liberal, [que] sirve inconscientemente a la causa de la libertad proclamada ya, como dije antes por esos atrevidos dramaturgos del siglo isabelino”³⁸⁷.

Menciona a Sade como el único que escapa, que se libra de “la última arremetida del pensamiento cristiano en plena revolución francesa y que debilita a Robespierre y a los otros hombres puros, hasta obligarlos a transigir con sus asquerosos postulados”. Tal arremetida fue tan fuerte que continúa “destruyendo siempre toda tentativa de reivindicación”.

Cid denuncia la coerción que pone en práctica sin descanso la sociedad burguesa de todo lo que tenga que ver con los deseos e instintos del ser humano:

Toda reflexión que el hombre se permita sobre la coordinación y desarrollo de sus actos, sobre el fruto que apetecen sus deseos, caerá irremediabilmente bajo el peso punitivo de la sociedad burguesa. La poesía y la ciencia del conocimiento, la pedagogía y toda otra forma de sociología del saber, crecerán a la sombra de las más pudorosas y, a la vez, vergonzantes restricciones³⁸⁸.

En palabras de Cid, “a todo anhelo de construcción antecede una labor destructora”. A lo que agrega:

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 13.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ *Ibidem*.

Es imposible crear antes de pudrirse. Solo pasando a través de esa atmósfera negra de la inteligencia, amenazada, constantemente por las demandas de un instinto insatisfecho, llegamos a la negación absoluta que, en términos dialécticos, ella solo podría servirnos para afirmar³⁸⁹.

Hacia el final de su ensayo Cid se ocupa del poder creador de la palabra y de la necesidad de emanciparla de su uso con fines utilitarios, racionales. Cid comparte “la común voluntad de insurrección contra la tiranía de un lenguaje totalmente envilecido” a la que Breton se refiere en *El surrealismo en sus obras vivas*:

Esta correspondencia entre fenómenos de una realidad remota con la crítica subjetiva del sueño, ha de presentarnos por un momento, la visión fugaz de lo que sería el hombre, si toda su vida fuese una sola y prolongada actividad, libre de interrupciones. En este rincón donde la palabra, desprovista por fin de su carácter frigorífico, calienta, su calor mágico infunde un concepto nuevo de afirmación. Acaso el corazón del hielo, esa palabra sin valor, conserva los trópicos más ardientes. Y la vida es una en el universo: un planteamiento de poderes que desbordan de su propósito racional mecanicista³⁹⁰.

Cid finaliza su ensayo señalando el riesgo de ser estigmatizado e infamado quien se entrega al estudio de lo relativo a los instintos más básicos del ser humano. Destaca los nombres de Vaniní, Sade, Baudelaire y Nietzsche como ejemplos de ello. También los nombres de Chirico, y Picasso son traídos aquí por Cid. Acaba refiriéndose a la aproximación de realidades libremente, a la imagen poética y el surgimiento de la chispa:

Yo he pensado muchas veces en el propósito de unidad que guía al hombre a sus propios fracasos, sin cuidarse, a pesar de la experiencia de tantos siglos, en basarlos en la exaltación de sus instintos primordiales. Todo estudio que se acerque a tan peligrosas fronteras recibe de inmediato la estigmatización sagrada de la infamia, de la que los obispos, los presidentes de las repúblicas burguesas y la gendarmería en general, no acostumbran a hacer ahorro. Los nombres de Vaniní, de Sade, de Baudelaire, de Nietzsche, prueban abundantemente esta aserción. Y al soñar personalmente un mundo vivo, debo por transición forzosa del pensamiento imaginario muerto. Las naturalezas heladas de Chirico, los rostros transfigurados de Picasso, me sirven, entonces, de idóneo banquillo hostil a la superación de mis más ardientes deseos. Y dejo vagar mis ojos en un ambiente superior, donde las realidades libres, como en el seno de las Madres, preparan su mejor anudamiento. Esta tensión de espíritu puede ser la única que, al mostrarme la distorsión de la realidad en sus múltiples objetos me señale, cual mascarón de proa, la otra tensión de los imanes, de los besos y de los sexos delirantes. Y esta tensión, comparable a lo tenebroso, al misterio y sus sollicitaciones extrañas, es la que escoge las palabras más usuales y las ejerce con brillante chispa.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 14.

³⁹⁰ *Ibidem*.

En cuanto a los textos poéticos presentes en este tercer número, es preciso destacar el que publica Jorge Cáceres, titulado, muy en la línea del contenido de los ensayos de sus compañeros de aventura, “El azar negro”. Por un lado, el azar, al que prestan atención tanto Gómez-Correa como Arenas en sus ensayos precedentes, y, por otro, lo negro, sobre el que gira, fundamentalmente, el del talquino. No en vano en 1939 vio la luz la ya citada *Antología del humor negro* preparada por Breton.

El poema, escrito bajo el dictado de la escritura automática, ya desde el primer verso nos presenta los contrarios “bien” y “mal” reconciliados. El color negro no solo está presente en el título sino que una vez más hace aparición en el segundo verso. En la primera estrofa advertimos, también, la presencia de la alondra, es decir, de las aves que constantemente acuden al encuentro del poeta:

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

En esta primera estrofa encontramos la presencia femenina asociada el misterio, una enigmática mujer de lo que no sabemos más que “los cabellos de sus senos se hacían invisibles”, una mujer que el yo poético se cruza “repentinamente”, gracias a la intervención del azar, que teje los encuentros. La calle es precisamente el lugar preferido para el instante del encuentro.

En la segunda estrofa el sol es un motivo recurrente. El poeta insiste en rodear a la mujer de misterio:

El sol que me habla ya no la conocía después
Ese sol de sales cenicientas ya no hila
El sol que tú llevas es lo que yo ignoro
Mendiga de sonrisas
Esas manos de granito
Que acarician demasiado tarde
Que yo dejé al pasar.

Las imágenes fascinantes, de gran belleza, se encadenan en el poema, imágenes que no pueden ser interpretadas lógicamente y que generan la sensación de extrañamiento deseada. Imágenes que transpiran cierto erotismo, de cierta carga sensual.

En este tercer número de *Mandrágora* aparece la última de las colaboraciones poéticas de Huidobro. Se trata del poema “La mano del instante”, que también forma parte del material que su hija presentó para su publicación póstuma, en 1948, formando parte del libro *Últimos poemas*. Lo encontramos en sus *Obras completas* junto a los otros dos textos poéticos suyos aparecidos en la revista *Mandrágora*, aunque sin especificar la fuente de publicación original³⁹¹. Este no desentona en absoluto respecto a los poemas de los integrantes de la *Mandrágora*, puesto que podemos descubrir en él la presencia de varios motivos recurrentes en la poética mandragórica y en el universo surrealista.

En este tercer número también el chileno Mario Urzúa publica su poema “Un arco de piedra fría”. Es esta su única participación en la revista *Mandrágora* a lo largo de su trayectoria. En el poema encontramos elementos recurrentes en la poesía de los mandragóricos como las tinieblas, la noche, la vida, el desierto, etc. Urzúa experimenta, aunque tímidamente, con la imagen surrealista, estableciendo ciertas relaciones inesperadas y sorprendentes entre realidades lejanas.

Gonzalo Rojas también colabora en este número, con un poema titulado, significativamente, “Crimen a falta de poesía”, apuntándose a la exaltación del crimen que llevan a cabo los mandragóricos, asociándolo a la poesía. Rojas, como sabemos, durante un tiempo se sintió próximo al grupo *Mandrágora* y a la Poesía Negra, lo cual se evidencia en el tono y los temas y motivos presentes en su poema. Recibió cierta influencia del surrealismo, pero no desarrolla una obra que se pueda adscribir plenamente al movimiento. En cuanto al poema en cuestión, está plagado de enumeraciones, de imágenes que ponen en relación realidades lejanas, distantes. Se apunta a la destrucción de la lógica esperada mostrando de manera fragmentaria una realidad que genera extrañamiento en el lector. En sus versos se dan cita varios de los motivos cuya presencia en la obra de los mandragóricos resulta prácticamente obsesiva, todos ellos de clara raigambre surrealista, como el espejo, la violencia, la mutilación, la fusión de opuestos (“hermosa fealdad”), los ojos, el horror, el delirio (“desarreglos mentales”), el relámpago, el crimen y la muerte, la asociación entre poesía y videncia, etc.

³⁹¹ Véase Vicente Huidobro, *op. cit.*, pp. 603-604.

También respecto al tercer número, hemos de mencionar la aparición de un breve texto en prosa poética de Fernando Onfray, titulado “Momento poético”. Onfray (Santiago de Chile, 1918), poeta y abogado, asistió al acto de presentación del grupo Mandrágora. Baciú emplea la discutida etiqueta “parasurrealista” para referirse a él, así como a Pablo de Rokha, Ludwig Zeller, Gonzalo Rojas y Gustavo Ossorio³⁹². Ediciones Mandrágora se encargó de la edición de su *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo* en 1941. Casi no está presente en las antologías de poesía chilena preparadas y publicadas hasta la fecha. Naín Nómez, quien sí lo incluye en su *Antología crítica de la poesía chilena*, afirma que su obra es “casi desconocida en el canon poético chileno” y destaca entre sus cualidades el “desborde de imágenes casi surrealistas”. Comenta su “timidez editorial” y afirma su originalidad³⁹³. Entre sus obras, además de la citada, están: *Cuadernos atacameños* (1945-1946), *Novenas del antiguo Perú* (1979), *Dragón de piedra* (1981), etc.

Onfray es uno de los poetas chilenos cercanos a Mandrágora que, a pesar de no formar parte del núcleo de animadores del grupo, publica en varias ocasiones en su revista. Esta es su primera colaboración, pero no la única. Su texto trata la importancia del azar en la creación poética. Además, encontramos una clara referencia a la conocida imagen del Conde de Lautréamont (“bello como el encuentro fortuito entre un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección”) tomada por los surrealistas como modelo de acercamiento de realidades lejanas:

De todos los motivos que tengo frente a mis manos, te he elegido al azar, como a un pez obeso que se encuentra en la red, en el instante en que estabas saltando alocadamente en mis bolsillos.

Porque he llamado sobre mi mesa la fórmula del paraguas-máquina de coser desde el camino en el debate de materias que describen.

No creo, además, que fueran incontables. Porque ninguno me decía nada. La gran equivocación ¿será no querer confesarlo a pesar de estirarse como una meseta?

Para el tener brusco, analogías calzando la llave. Una carta de extranjeros se descifra a la sombra de un alambre en el que danzan restos de cometas.

Porque ella tampoco quiere confesarlo aunque lleva en su vientre la eternidad.

Onfray construye oraciones que atentan contra la lógica y el sentido común, mediante la unión disparatada de cláusulas que no guardan relación alguna desde el punto de vista semántico. Menciona las “analogías” de forma explícita, a las que él mismo recurre en oraciones de evidente valor poético “Una carta de extranjeros se descifra a la sombra de un

³⁹² Véase Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p. 89.

³⁹³ Véase Naín Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena*, tomo III, p. 495.

alambre en el que danzan restos de cometas”. La mujer está presente aquí también asociada al misterio y a la eternidad.

Concluye este tercer número, tal como lo hiciera el primero, con la sección denominada “La visibilidad de los objetos”, en esta ocasión conformada por dos breves reseñas firmadas por Braulio Arenas. La primera de ellas, redactada tras la recepción de la Revista Nacional de Cultura de Venezuela, comenta un artículo de Ramón Gómez de la Serna, aparecido en el número doble 14-15, titulado “Ensayo explicativo del surrealismo”, que Arenas califica de “tan sucio, miserable y canallesco que no merecería ni el honor de una bofetada”. El afán crítico y polemista de Arenas queda bien demostrado cuando no duda en referirse a Gómez de la Serna como un “pobre imbécil”. Critica duramente su desconocimiento e incompreensión del surrealismo:

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.

Arenas denuncia el desinterés del artículo de Gómez de la Serna, citando un fragmento que evidencia su anticomunismo y su rechazo de la participación en la vida política de los surrealistas:

En realidad su artículo, que pretendió ser una opinión desinteresada, no vale la pena comentarse, a no ser porque se desliza en él la baba estéril de los que tienen que plañir en bien de una poética para los curas: “Porque la gran equivocación del Surrealismo, lo que estaba demás, lo que es la venta del alma de los hombres a las cosas del César o de los Cesáreos del César, es que se grupo interpretador, los herederos y postulantes de una doctrina ética se hayan inscrito en partidos políticos, como el disolvente Comunismo. ¿Con qué derecho han llevado el arte a los comicios?”³⁹⁴.

A la interrogación retórica lanzada por Gómez de la Serna Arenas responde con una afirmación tajante, que pone de manifiesto la actitud corrosiva de los mandragóricos y la radicalidad de su postura:

... Con el derecho, querido desgraciado, que los surrealistas jamás te pidieron permiso para hacerlo.

Arenas aprovecha la ocasión para arremeter contra Pablo Neruda, a quien diferencia de los surrealistas, “personas decentes”. Contrapone la actitud encomiable de los surrealistas a la de Neruda, el poeta oficial chileno, que ha sido erróneamente considerado como uno de los

³⁹⁴ Braulio Arenas, “La visibilidad de los objetos”, *Mandrágora*, n.º 3, p. 16.

exponentes del movimiento surrealista en América Latina, cosa que Arenas rechaza. Sus críticas recaen también en Victoria Ocampo, fundadora de *Sur*:

Al decir esto hablo en realidad de los surrealistas, es decir de personas decentes. No de ese Neruda “que es uno de los hijos más preclaros del siglo surrealista” como tú lo dices en tu delirio confusionista, ni de nadie que, como él, tenga más de basinica que de persona.

Ya sabemos que los escritores españoles (con excepciones brevísimas) jamás han entendido una palabra de nada. Está demás que tú trates de convencernos de esto.

Tu frase: “¡Aplástate Comunismo!” es ya la síntesis de tus explicaciones. Te recomendamos que vuelvas a sumergirte en las polleras de doña Victoria Ocampo, en donde el mundo tiene un grato olor y una bellísima perspectiva.

La segunda reseña vuelve a demostrar el espíritu provocativo y polemista de Mandrágora. En este caso, Arenas se centra en un artículo sobre Mandrágora publicado por Raúl Cuevas en *El Mercurio* y *Las Últimas Noticias*, a quien no duda en calificar de “infeliz” primero y de “imbécil”, después. Desde luego este es el insulto preferido de los mandragóricos. Lo tachan de “morfinómano”, lo que nos sorprende. En otras ocasiones acusarán de cocainómanos a sus enemigos:

¿Y quién es este señor? Además de ser repórter de *El Mercurio*, ¿quién es?

Que sea morfinómano o que haya escrito un libro sobre la ciudad del opio, no nos interesa. Su necesidad de codearse le empuja al ridículo.

Este desgraciado se extraña que nosotros intercalemos textos de Swift en nuestra revista. Él cree que Swift es un autor lustrado y planchado para las niñas de la vida social. ¡Si siquiera hubiera reparado en las páginas que publicamos de ese autor!

No, don Raúl, Swift no es escritor para sus loras y sus lectoras. Yo puedo prestarle, para que usted se informe de algo siquiera, un libro de Swift intitulado: *El Arte de robar a sus Patrones*. En realidad este libro será útil para usted, pues usted nos da toda la impresión de ser un criado resentido y queremos ayudarle un poco contra sus patrones de *El Mercurio*.

Arenas defiende el valor de la literatura de Swift. Pone en evidencia la ignorancia de Raúl Cuevas. Desde luego, nada más desacertado que considerar al maestro del humor negro como un escritor idóneo para las niñas inmersas en la vida en sociedad. En la respuesta de Braulio Arenas captamos su ironía y la sorna con la que lo ridiculiza.

Junto a “La visibilidad de los objetos” encontramos una última sección, “Ediciones Mandrágora”, en la que anuncian las publicaciones recientes y próximas de los miembros del grupo, sección que de nuevo encontraremos al final del sexto número de *Mandrágora*.

Comienzan informando de la publicación de *El mundo y su doble* de Braulio Arenas, que vio la luz ese mismo año 1940. A continuación, repasan las publicaciones del grupo durante 1939, mencionando en primer lugar la aparición de *Defensa de la poesía*, título bajo el que reúnen las tres conferencias leídas por sus autores (Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa) en la Universidad de Chile. El título sin duda nos trae a la cabeza a Shelley y su texto de igual título que redactó también en respuesta a un ataque previo a la poesía por parte de Peacock. Mencionan, también, la publicación de *Defensa de la Mandrágora* y de *Ximena*, haciendo referencia a la intrigante ilustración de Max Ernst anunciada en la portada, que sin embargo no se encuentra en el ejemplar que figura en la Biblioteca Nacional de Chile y que fue reproducido por De Mussy.

En cuanto a las publicaciones en preparación, anuncian la próxima aparición de “una Antología sobre la poesía en Chile”, que sería editada por Ediciones Mandrágora. Al respecto afirman que “todo el material que va en ella es absolutamente inédito y llevará un estudio previo de Braulio Arenas”. Sin embargo, no hay constancia de su publicación.

Y, por último, precedido del siguiente epígrafe en letras mayúsculas: “POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑOL”, que pretende resaltar la trascendencia de lo anunciado, mencionan la próxima publicación de la traducción de la obra del Marqués de Sade *Justina o los infortunios de la virtud* realizada por Teófilo Cid, que contaría con un estudio preliminar de Enrique Gómez-Correa.

N.º 4

Como ya hemos adelantado, el cuarto número de *Mandrágora* fue publicado en Santiago de Chile en julio de 1940. Está dedicado, casi en su totalidad, a esclarecer los sucesos acaecidos en la Universidad de Chile el 11 de julio de ese mismo año en relación a la polémica existente entre el grupo Mandrágora y Pablo Neruda, que partía como cónsul a México. En la primera página, debajo del título y de los datos de publicación, encontramos un titular en letras mayúsculas que anticipa su contenido: “ÚNICA VERSIÓN EXACTA DE LOS SUCESOS DEL MIÉRCOLES 11 DE JULIO DE 1940 EN EL SALÓN DE HONOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE”.

Comienzan presentando los hechos, refiriéndose al acto convocado por la Alianza de Intelectuales a modo de despedida de Pablo Neruda, que partía como cónsul a México durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda. Ya en este primer párrafo resulta evidente el tono

burlesco e irónico que envuelve las palabras del grupo, su manera de dirigirse a su enemigo por excelencia, a quien acusan de oportunismo:

La manifestación de despedida que los miembros de la Alianza de Intelectuales realizaba en honor (?) de su Presidente espiritual, don Nefthalí Reyes Cordero (alias Pablo Neruda), con motivo de su viaje a Méjico, donde desempeñará un puesto de Cónsul conseguido después de mucho con don Pedro Aguirre Cerda, convenciéndole de su abierto espíritu frentista, tal como había conseguido antes otro puesto igual convenciendo a don Arturo Alessandri de su abierto espíritu... tal como había conseguido antes otro puesto igual convenciendo a don Carlos Ibáñez de su abierto...

Un primer apartado, titulado “Narración de la primera parte del programa”, ubica a los lectores en cuanto a los participantes. La “Mesa de Honor del acto” estuvo formada por personalidades como “don Nefthalí Reyes Cordero (alias Pablo Neruda); don Samuel Lillo (el abuelo máximo del primero); don Julio Barra y chinea; don Arcángel Santa María Cruchaga, y por otros cuyos nombres se nos escapan”. No tardan en desplegar su agudo y radical sentido crítico y de dejar patente su deseo de confrontación:

Este espectáculo circense comenzó bastante tarde, pues, como excelentes policías que son, ya sabían que cuatro miembros del grupo de la Mandrágora, iban a hacer manifestaciones y esperaban reclutar unos cien matones, más o menos, para impedir nuestra protesta.

Actuaba en calidad de sirviente de mano don Oreste Plasta, quien estaba preparado y encomendado para lavarle los pies a esta tribu de interesantes poetas representantes del Arte y la Literatura, la Moral y los Buenos Puestos.

Para no perder tiempo, pasaremos por alto el recuento de las conferencias de don Julián, de don Arcángel y don Samuelillo, como así mismo la de un infeliz llamado Salas Viú el que no Vio nada en la Sala.

Estas conferencias se caracterizaron por un acentuado olor a pata, y por un recuerdo molesto y constante a una casita blanca, una casita de piedra que el homenajeado se había comprado en el Tabo.

Los mandragóricos recurren a llamativos juegos de palabras con la intención de ridiculizar y ningunear a sus contrincantes. En este caso, le toca el turno, primero, a Oreste Plath, a quien se refieren como “Oreste Plasta”. Estos juegos no son ingenuos, la acidez del tono es palpable.

Le sigue un segundo apartado, “Narración de la segunda parte del programa”, en el que se centran en el momento de la intervención de Pablo Neruda. Denuncian el ambiente policial reinante y la reacción suscitada ante la actuación de Braulio Arenas interrumpiendo el acto para denunciar la falta de transparencia en las cuentas de las colectas realizadas a favor de los niños republicanos españoles:

Don Neftalí Reyes Cordero (alias Pablo Neruda) se puso de pie en medio de ese conocido olor a miedo que le caracteriza.

Anteriormente ya habían circulado por la sala esos papeles de la policía bien organizada de que disponen. Los “matones” del Black and White se prepararon para ser los Ecos de la Voz del Amo. Gerardo Seguel, el conocido eco, hacía frecuentes viajes a la calle, acarreado cohechados para este magnífico homenaje de despedida.

Don Diego Lagos Muñoz, con su reconocida experiencia de detective, dirigía en cuerpo y alma, como un Waldo Palma cualquiera los toques finales de la defensa.

Neruda Cordero se puso de pie y en ese momento Braulio Arenas avanzó hasta el estrado y dijo textualmente lo siguiente:

“Yo protesto porque Neruda se atreva a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que organizaba a favor de los niños españoles...”

La polémica estaba planteada. Todo el mundo que se encontraba en la sala (hablamos de las personas decentes) esperó inmediatamente que el señor Cónsul explicara y contestara la pregunta de nuestro amigo, dada la gravedad que ella encerraba. Pero en vez de eso, y como si eso significara el más grave delito, al señor Cónsul Cordero se le puso la carne de cordero, y todos los “matones” reclutados perseverantemente por don Waldo Tomás Muñoz, se abalanzaron, en un número no inferior a cien, contra aquel que se atrevía a hacer estas preguntas indiscretas.

Continúan con un nuevo apartado que titulan “Donde se cuenta un suceso verdaderamente antinerudiano”, en el que prosiguen con las críticas a Neruda, de quien se mofan constantemente. Niegan que represente a la juventud chilena e insinúan su condición de plagiador de obras ajenas:

Don Neftalí Reyes Cordero (alias Pablo Neruda) le había contado a todo el mundo que él hablaba en nombre de la juventud chilena, como si no fuera un suficiente probado desmentido a esta aseveración la presencia de su querido y respetado “maestro” don Samuel Lillo a su lado.

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 Pablo Neruda pensaba mistificar y convencer a unas cuantas viejas mugrientas.

De la parte trasera de los pantalones del autor de “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.

Siempre en la misma línea, presentan a continuación otro breve texto, titulado “Actuación del grupo de la Mandrágora” en el que señalan el carácter colectivo y premeditado de la acción protagonizada por Arenas. Explican que respondió a una actitud general del grupo y que todos se mostraron dispuestos a proceder de la misma manera en caso de que

Arenas no lo lograra. De paso, hacen referencia a la tarea de higienización a la que se entregan:

Todos los participantes del grupo, obedeciendo a uno de los principios de higiene social y moral, ineludibles para todos aquellos que quieran pertenecer a nuestro grupo, que se encontraban en la sala, estaban dispuestos a proceder de la misma forma que procedió Arenas, en caso de que este hubiera fracasado en sus propósitos: yendo hacia delante hasta consumir el acto de protesta.

Conseguida esta finalidad inmediatamente, los cuatro componentes del grupo se levantaron para defender a su compañero, atacado en ese momento por los cien matones y un barbudo.

Mientras esto ocurría, don Samuel Lillo le improvisaba apresuradamente un poema a Neruda, el que este leyó como si fuera suyo.

Dejan constancia de su cohesión grupal y de la exigencia de coherencia ética como cuestión imprescindible para formar parte de Mandrágora. Dicha cohesión, sin embargo, ha sido negada por algunos, como Stefan Baciu, que en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* afirma, refiriéndose a los tres miembros fundadores, que “el trío surrealista (...) jamás constituyó un *equipo*, por su reducido número (...)”. También Ángel Pariente menosprecia la actividad grupal desarrollada por los chilenos, así como por los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*. Niega la existencia de una “convulsiva actividad, coherente en sus decisiones” y reduce su despliegue a “alborotos o escándalos producidos por pequeños grupos surrealistas actuando como «incontrolados»”. Habla de “importancia no desdeñable”, pero agrega “notablemente disminuida cuando son comparados con el grupo parisino”.

Llama la atención la supuesta reacción represora, policial, del homenajeado y del resto de los miembros de la Alianza de Intelectuales, según narran los mandragóricos, que tratan por todos los medios de acallar la protesta.

Prosiguen con un nuevo texto, sin título, redactado en primera persona del plural, en el que se centran en el Diario *Crítica*, que consideran “el resumidero del cretinismo literario chileno” y un “diario de esclavos y hombruchos débiles que nació plagiando hasta el título”. Se deduce que también en dicho periódico se publicaron textos críticos en torno al grupo Mandrágora y su actividad. No dan cuenta, exactamente, de qué es lo que dijeron sobre ellos. Lo cierto es que los mandragóricos se sitúan del lado de las personas verdaderamente libres:

Lo natural es que los esclavos y los débiles odien a los rebeldes y a los fuertes. En cambio, todos los hombres libres nos aman.

¡Cuánto ganamos con el cambio!

A este breve texto le sigue otro de género epistolar. Se trata de un “modelo de carta de la Banda Negra” dirigida al Sr. Carlos Prendes Saldías, quien parece ser el director del diario criticado más arriba. Encabezan su carta con un irónico “Estimado inmenso poeta”, al que agregan otras alabanzas por el estilo. Estamos antes un claro ejemplo de inversión de la tradicional *captatio benevolentia*, sin duda con absoluto carácter irónico:

Ud. como gran poeta, como sublime trovero, como insigne bardo, como infinito vate, como excelso aedo, no puede decir en su diario que había poca gente en el homenaje al cónsul y poeta Pablillo-Lillo-Neruda. Ud. está obligado, como excelso aedo, infinito vate, insigne bardo, sublime trovero y gran poeta a decir que había mucha gente y que nuestros enemigos son unos envidiosos y picaronazos.

Continúa así el texto de la carta:

Saluda a Ud. su admirador devoto, tendido a sus pies mientras dirija *La Nación*, y arrodillado a sus rodillas.

Julio Barrilechea.

Aquí los tenéis tal como son y con tratan de ir subiendo en todas partes. Arrastrándose. El arribismo en cuatro patas.

Por eso los despreciamos y los vomitamos.

Aparece firmada por un tal Julio Barrilechea, de nuevo un juego verbal realizado a partir del nombre de uno de los representantes de la Alianza de Intelectuales chilenos ya mencionado con anterioridad, Julio Barra y China.

Parece tratarse de una mofa lanzada con la intención de denunciar las alianzas que ponen de manifiesto el “compadreo” existente en Chile entre los representantes de la cultura oficial y los dueños de los medios de comunicación escrita y sus manipulaciones de la realidad, tergiversando los hechos en función de sus intereses. Como comprobamos, los mandragóricos, una vez más, denuncian el arribismo característico del ambiente literario chileno de inicios de los 40. Su desprecio es evidente.

Debajo de la carta, agregan una interesante aclaración en la que aluden a la labor de “higiene social” a la que se entregan. Dan una dimensión más abarcadora del proyecto de Mandrágora, más allá de lo estrictamente poético o literario:

Que se sepa de una vez por todas: no se trata aquí de cuestiones literarias o poéticas, como ellos pretenden en su loca ambición. Se trata de una simple cuestión de higiene social.

Literariamente el Bacalao Neruda nos interesa tan poco como su heredero don Samuel Lillo.

Como comprobamos, nuevamente Neruda es el blanco de sus críticas, a quien se refieren empleando el término “Bacalao”.

Y a continuación, añaden otro breve texto colectivo en el que recurren a la “ley de las Afinidades Electivas” para explicar la relación de atracción que se da entre los falsos revolucionarios, los falsos comunistas y los falsos poetas:

Lo falso atrae a lo falso. Es la ley de las Afinidades Electivas. No es de extrañarse que los falsos comunistas adoren a los falsos poetas y que los falsos revolucionarios adoren la falsa cultura y los falsos poetas jóvenes adores a los falsos poetas viejos.

Todo ello está en el orden de la lógica absoluta.

En este cuarto número de *Mandrágora* Braulio Arenas publica un texto titulado “Aclaraciones”, con el que pretender puntualizar y matizar las informaciones publicadas en la prensa tras el incidente ocurrido en la Universidad de Chile el 11 de julio de 1940. Se desprende del texto de Arenas la gran repercusión que tuvo la intervención de Mandrágora en dicho acto en los medios de comunicación chilenos.

Arenas explica el por qué de su actuación y se refiere a las agresiones sufridas por parte de los violentos defensores de Neruda:

Yo en todo momento quise plantear una polémica, pero desde ahora estoy convencido que no es posible argumentar con esta clase de personas.

He roto un discurso imbécil, porque tengo derecho a hacerlo, desde el momento que soy un poeta.

Antes que me agredieran los matones contratados por Neruda o miembros de su banda tuve tiempo para pronunciar la siguiente frase:

“Yo protesto porque Neruda se atreva a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que organizaba a favor de los niños españoles...”

(Como aclaración a este párrafo, seguramente el más interesante de todos, debo declarar que mi protesta y junto a la mía la de toda la juventud que quiere las cuentas claras y los negocios limpios, estaba encaminada a exigir la publicación de los recibos y el resultado de las colectas que organizaba Neruda, como era de elemental honradez que se hiciera. Estos recibos y este resultado no se han publicado jamás).

Declaro que mi cuestión era absolutamente personal, sin que ella involucrara sombras contra los partidos de izquierda.

Así mismo que ella no tenía una finalidad de escándalo o publicidad. Soy ajeno a eso, por temperamento.

Arenas asocia la poesía a la rebeldía, como condición intrínseca. Resume lo sucedido. Destacamos la amplia proyección que da a su protesta a toda la juventud anhelante de

transparencia y la aclaración que agregan señalando que no pretendía cuestionar a los partidos de izquierda sino al susodicho en particular. Sorprendentemente, Arenas afirma no haber pretendido el escándalo. Sin duda, el escándalo es la consecuencia inevitable de su puesta en práctica de la libertad absoluta, que choca radicalmente contra una sociedad profundamente encorsetada. Su rechazo de la publicidad no nos sorprende.

Arenas contrapone la actitud de Neruda a la del socorro chileno cuando años atrás, en 1914, recolectó fondos para los niños belgas, que considera todo un ejemplo de transparencia en las cuentas:

Como ejemplo de cuentas claras, podría decir que hasta el último centavo del socorro chileno a los niños belgas, en 1914, se fiscalizaba por medio de recibos del comité chileno y el de Bélgica, que publicaban en la prensa inmediatamente, y no con dos años de plazo, y además sin que nadie se lo exigiera.

Braulio Arenas denuncia la reacción desproporcionada de “la banda de Neruda” y los golpes que le propinaron para silenciarlo:

Sin embargo, basto el simple hecho que yo haya pretendido preguntar semejante cosa para que se levantaran enfurecidos los de la banda de Neruda y me golpearon en la proporción de uno a cien.

Arenas plasma su desprecio por la poesía de Neruda, rectificando unas declaraciones suyas al respecto en un diario chileno:

Debo rectificar, en mi entrevista concedida a *Las Últimas Noticias* la información en que figuro declarando que los primeros pasos de Neruda debieron ser buenos. A mí me han parecido todos asquerosos. También la que me hace decir que nadie entiende la poesía de Neruda. Yo la entiendo toda. Me parece más o menos, la poesía de un bacalao turnio y bigotudo. Por lo tanto no puede haber desacato al idioma y al buen sentido. Esta poesía no tiene nada que ver con eso.

Contestando al mismo diario, debo decir que jamás me he quejado que los libros de versos no se venden por causa de Neruda. Todo eso es rebajar la polémica.

En cuanto a que un escritor esté empleado o no, me tiene perfectamente sin cuidado. Franz kafka estaba empleado, Mallarmé era profesor, etc.

Los actos públicos y las múltiples declaraciones del grupo o de sus miembros suscitaron casi siempre gran polémica. La reacción de la prensa es, en general, contraria a los mandragóricos, censurando sus opiniones o tergiversando el significado de sus manifestaciones. Los integrantes del grupo Mandrágora se sitúan del otro lado de la cultura

oficial, al margen de las instituciones literarias, de la Alianza de Intelectuales y de la Sociedad de Escritores de Chile.

Como vemos, a Arenas le resulta indiferente que un poeta o escritor desarrolle una actividad profesional al margen de la escritura. Curiosamente, esta ha sido una de las objeciones que parte de la crítica literaria chilena ha vertido en más de una ocasión respecto a Enrique Gómez-Correa. Algunos sostienen que su trabajo como abogado lo desacredita como surrealista.

Arenas responde al diario *Las Últimas Noticias* sobre las consecuencias jurídicas de la polémica:

Por lo que respecta a la pregunta del mismo diario sobre las consecuencias jurídicas de esta polémica, puedo decir que no me extrañaría que Neruda tratara de evitar mi pregunta desviando la atención hacia ese lado. Es todo caso eso demostraría que mi pregunta era un pregunta sin respuesta. No me interesa la oratoria. El hecho de confesar que no se es orador no significa una caída.

Braulio Arenas concluye expresando su disconformidad con la versión dada por el Frente Popular sobre los hechos acaecidos y vuelve a dejar al margen de su protesta a los partidos revolucionarios:

Se comprueba con lástima que el chamudismo avanza al leer la versión de Frente Popular. Vuelvo a declarar que jamás he pretendido atacar a los partidos revolucionarios, como cochinemente se quiere hacer aparecer.

Debajo encontramos un breve párrafo en el que ahora sus críticas recaen en otro diario, *La Opinión*, y en Julio Barra y China, ahora convertido en “Barrenochea”, y a quien en otras ocasiones se refieren como “Barrachenea” o “Barrilechea”. Los juegos fonéticos con sus apellidos son numerosos:

La carta de Barrenochea a *La Opinión* es tonta, sonora y hueca, igual que su oratoria y su poesía.

En otro breve párrafo arremeten contra Gerardo Seguel y se refieren a sí mismos como “jóvenes dinamiteros”, en consonancia con la definición de “terroristas” que usó en varias ocasiones el mismo Braulio Arenas:

Gerardito está furioso contra estos jóvenes dinamiteros que hacen peligrar su puesto de sacristán.

Enrique Gómez-Correa publica en este cuarto número un interesante ensayo titulado “Esta gente está podrida”, en el que denuncia a los falsos revolucionarios, tal como hiciera con anterioridad en su conferencia “Problemas del Intelectual frente a los falsos intelectuales”, leída en junio de 1939 en la Universidad de Chile y publicada en *Defensa de la poesía*.

Gómez-Correa inicia su texto haciendo un llamamiento a la juventud y exaltando que el momento no puede ser más propicio para que se proponga “vivir su propio destino”. El compromiso político de Mandrágora queda una vez más reflejado. Es preciso tomar partido en semejantes circunstancias históricas. El talquino resalta la necesidad de desenmascarar a los que se hacen pasar por revolucionarios y de llevar a cabo una labor de depuración en el seno de los partidos revolucionarios:

La incesante polarización de ideas hace en estos momentos imprescindible la necesidad de ubicar aquellas fuerzas que representan el sentir revolucionario en todos los órdenes de cosas y las de aquellos que por ceguera mental o por imbecilidad, constituyen una valla casi infranqueable para el desenvolvimiento de los gérmenes de la Revolución. Pero esta tarea de ubicación se hace un tanto más difícil, cuando estas fuerzas de la reacción toman como último recurso de defensa, las apariencias de fuerzas revolucionarias. Es entonces, cuando los partidos que propagan la Revolución, corren mayores peligros y en que es necesario la mayor valentía moral para someterse a un largo proceso de depuración. Siempre se ha visto en la historia desaparecer a aquellos partidos que en la hora precisa no tomaron estas medidas de depuración moral.

Solo la juventud está capacitada, según Gómez-Correa, para realizar tan ardua e imprescindible tarea:

Pero, ¡a quién entregar esta delicada misión! He aquí una labor que solo puede desempeñar la juventud. Liberada ella, más que nadie de los intereses pecuniarios inmediatos, de las camarillas de partido y por constituir uno de los periodos de la vida en que se es más inflexible de corazón, raro será verla caer en mezquinas transacciones. Es esta la misión que para ellos siempre hemos reclamado los que formamos parte del grupo “Mandrágora”. En razón de esto hemos empleado nuestros esfuerzos para desenmascarar a cuanta sabandija nos ha sido posible.

Algo ha cambiado en el discurso de Mandrágora. La confianza que antes aún depositaban en los partidos de extrema izquierda ahora brilla por su ausencia. La reacción del Frente Popular respecto al incidente antinerudiano motiva su cambio de parecer:

Confesemos, sin embargo, que hace poco más de un año, al protestar públicamente de las mistificaciones de esta clase de gente, aún teníamos esperanzas en la pureza moral –entendámosla en sentido

hegeliano– de los partidos de extrema izquierda. A ellos nosotros damos la voz de alarma, a ellos pedimos su protección, a ellos ofrecemos, a cambio de esta depuración, aún el sacrificio de nuestros mejores días. Sin embargo, todo en vano, todo perdido a causa de la cobardía y de la infamia moral. Y es así, como hoy aquellas esperanzas se han quebrantado cada vez más ante el espectáculo desgraciado, de que estos partidos se han transformado en encubridores –aún de las canalladas más infames– de una serie de individuos que jamás soñaron con ser revolucionarios y que así se hicieron llamar, para el logro solo de mezquinas ambiciones.

La violencia del tono de Gómez-Correa se agudiza. Desde luego, los rodeos, los eufemismos no van con él; prefiere el insulto, el ataque directo y corrosivo. Su actitud no es en absoluto conciliadora. En nombre del grupo el talquino expresa su deseo de combatir abiertamente a estos falsos revolucionarios. Su inconformismo y su espíritu destructivo resultan incuestionables. El lenguaje empleado habla por sí solo:

Nosotros insistiremos en este deber de la juventud mientras estos duques del gansterismo enturbien las aguas revolucionarias de la poesía, de la literatura, de la política o de la moral. Nosotros liquidaremos definitivamente a esta gente podrida que ayuda a la corrupción del aire pestilente que respiramos. Nosotros liquidaremos a los dirigentes de estos partidos cuyas aspiraciones eran irrisorias que acallaron sus voces “revolucionarias”, a cambio de franquicias proporcionadas por un sueldo más o menos elevado. A estos infelices nosotros escupiremos.

Este texto es una prueba más del profundo sentido revolucionario de Mandrágora. Sus integrantes, especialmente los tres fundadores, puesto que Cáceres se mantiene más bien al margen de sus diatribas contra el medio cultural y político, alzan su voz rebelde tanto en las páginas de su publicación colectiva, que se convierte en la plataforma ideal para dar rienda suelta sin restricciones a su rebeldía, como en sus actos públicos. La actividad del grupo Mandrágora es realmente valiosa no solo por su clara y manifiesta adhesión a los principios surrealistas y por el valor de sus creaciones poéticas y plásticas, sino precisamente por esa dimensión pública que dieron a su proyecto. El grupo Mandrágora no limitó su actividad a lo estrictamente literario o poético, sino que proyectó su rebeldía e inconformismo hacia la vida pública chilena. Son un buen ejemplo de la asimilación del surrealismo, que, como ya sabemos, implica una postura ética coherente en la vida, en el día a día. La coherencia es una de sus exigencias, a la que serán fieles durante la existencia del grupo como entidad cohesionada, antes de que Cid y Arenas se alejaran de Mandrágora y del surrealismo para acabar, en el caso de Arenas, renegando completamente de sus principios de juventud:

Es obedeciendo a este mismo impulso de vida, lo que nos ha llevado a protestar en la calle, en los espectáculos y desde las páginas de nuestra revista *Mandrágora*, de todas las falsificaciones revolucionarias y de toda clase de mistificación.

Ahora es Gómez-Correa quien alude al acto de protesta contra Neruda protagonizado por Arenas en nombre del grupo y de la juventud en la Universidad de Chile. Dispara de nuevo su crítica feroz contra su principal enemigo. Aprovecha, además, para insistir en algo que ya expusieron en el breve texto “Actuación del grupo de la Mandrágora”, que no se trató de un enfrentamiento personal de Arenas, sino que el resto de miembros también estaban dispuestos a repetir su acción si no lo hubiera logrado a la primera:

Por ello hemos protestado violentamente ante el homenaje que le rendía a don Pablo Neruda , unas señoras y unos amigos “comunistas”. Ya en otras ocasiones hemos denunciado a este señor como el más hábil reclamista de la poesía y de la política turbia y mezquina. Sus manejos son bastante conocidos para admitir las justificaciones de un exdiplomático infeliz. Aún más, si en dicho acto de protesta, nuestro amigo Braulio Arenas, no hubiese conseguido su propósito de romper el discurso del señor Neruda, en seguida lo habría intentado yo y consecutivamente dos componentes más del grupo Mandrágora. Y estoy seguro, que los poquísimos jóvenes que se encontraban también en la sala en donde se rendía el homenaje, se habrían levantado con el mismo propósito. No ha sido, pues, este acto una protesta individual de Arenas, ni tampoco un afán de propaganda literaria en que se echaba mano del escándalo. Estamos muy lejos de todo eso. Entiéndase, por consiguiente, que es toda la juventud de Chile la que ha escupido contra los “revolucionarios” más grandes del continente, don Samuel Lillo, don Pablo Neruda y todos los vejstorios sentados alrededor de su mesa.

Gómez-Correa coincide con Arenas en rechazar la propaganda, la publicidad; no era este el sentido de sus acciones. El talquino reitera hacia el final de su ensayo su llamamiento a la juventud. De nuevo la violencia del lenguaje empleado por Gómez-Correa es palpable. Se expresa con una contundencia y una rotundidad llamativas:

Que la juventud, pues, comprenda su verdadero destino. Que si desea ver realizadas sus grandiosas ambiciones, reviente de una vez por todas a aquellas ratas, que desde adentro de partidos que se dicen depositarios de la Revolución, instigan –ya sea por cobardía, ceguera o imbecilidad– la destrucción de la juventud, en vez de exaltarla y prepararla para la consecución de dichas realizaciones, como sería lo lógico.

Nosotros masacraremos a nuestros enemigos hasta hacerlos comer sus propias barbas.

Debajo del texto de Gómez-Correa presentan una “Nota para los poetas extranjeros que lean este número” en la que aclaran, con gran sorna e ironía, la identidad de Samuel Lillo, personaje de la vida pública chilena al que ridiculizan: “Samuel Lillo es un poeta

internacional, con representantes en todos los países. Tomad una momia, regadla con pipí y tendréis una imagen aproximada de él”.

También en este cuarto número de *Mandrágora* encontramos una interesante denuncia de plagio que ya antes insinuaron en el breve texto colectivo “Donde se cuenta un suceso verdaderamente antinerudiano”. Bajo el epígrafe “La voz del amo y el eco del sirviente” presentan un caso de plagio descubierto por Volodia Teitelboim, director de *Qué Hubo*, tal como señalan en una nota inicial, que tiene como protagonista a Neruda. Debajo del título de la sección presentan un poema de Rabindranath Tagore, el poema 30 de *El jardinero*, y otro de Neruda, el poema 16 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Las similitudes y asombrosas coincidencias saltan a la vista con una rápida lectura de ambos.

A continuación reproducen el texto de Volodia Teitelboim en que daba a conocer dicho plagio, denunciando su falta de originalidad y la frecuencia de dichas coincidencias entre sus poemas y los de poetas extranjeros. Tampoco Teitelboim está a salvo del agudo espíritu crítico de los mandragóricos, a quien ningunean:

(A título de curiosidad publicamos la opinión del pelagatos Volodia Teitelboim sobre el pelagatos Pablo Neruda. Como nuestros lectores apreciarán, esta pelea Volodia-Pablo es una pelea de pelagatos).

En este cuarto número encontramos el último rastro de la colaboración de Huidobro con *Mandrágora*. No se trata de un texto poético, sino de una breve consigna, una breve pero muy contundente frase sobre la Alianza de Intelectuales: “LA ALIANZA DE INTELLECTUALES ES EL EJÉRCITO DE SALVACIÓN DE LOS CRETINOS Y LAS CRETINAS QUE QUIEREN SALVARSE SALVANDO LA MIERDA”.

Huidobro se muestra muy crítico aquí con la Alianza; sin embargo, no siempre fue esta su postura. Ya en el primer número de la revista *Total*, aparecido en el verano de 1936, saludaba “a los compañeros españoles de la Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura”. Y en 1937 participó en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado entre el 4 y el 11 de julio en Valencia y Madrid. Había sido invitado a participar como representante del Frente Popular. En dicho congreso participaron también poetas y escritores latinoamericanos como Neruda, Vallejo, Hemingway, Nicolás Guillén, Raúl González Tuñón, Octavio Paz, etc. También Granell estuvo presente y

a propósito escribió su artículo “El congreso que se divirtió con sangre”, publicado en *Diario 16* el 14 de junio de 1987³⁹⁵.

A partir de 1937 el compromiso político de Vicente Huidobro con la lucha antifascista y la defensa de la República será cada vez mayor y más evidente. Sin embargo, ya en el verano de 1940 su postura ha cambiado notablemente respecto a la Alianza.

En este cuarto número de su revista los mandragóricos reproducen un texto de Domingo Robledo, titulado “El tonto a la deriva”, tomado de la revista *Multitud*, n.º 3, aparecido en marzo de 1940. Al título acompaña el siguiente subtítulo: “Análisis dramático de una gran comedia”. Robledo vierte en su texto sus críticas a Neruda, aunque en ningún momento hace referencia explícita a su nombre. Pero resulta evidente a quién está aludiendo, por la mención que hace de los diferentes cargos públicos y diplomáticos que desempeñó durante los distintos gobiernos, tanto con Ibáñez como con Alessandri y Pedro Aguirre Cerda. Rechaza la denominación que le ha sido otorgada de “poeta del pueblo”. En su opinión, sus versos “son versos para los enemigos del pueblo, versos decadentes, versos feminoides y esteticistas, versos neutros”.

Sin duda, el texto de mayor interés presente en este cuarto número es el titulado “Mandrágora”, sin firmar, que funciona como manifiesto programático del grupo. Está compuesto por nueve apartados numerados en los que se resumen y concentran los principios fundamentales y las claves esenciales para el conocimiento y comprensión de la propuesta poética y vital del grupo.

Comienzan, en el primer punto, hablando de la raíz de la mandrágora y de la leyenda que en torno a ella circula acerca de sus poderes mágicos:

La mandrágora es una planta de la familia de las solanáceas, cuya raíz tiene una curiosa conformación humana. Cuando esta raíz es negra tiene la forma de una mujer, y cuando es blanca representa a un hombre. No se le puede arrancar directamente de la tierra, bajo pena de morir inmediatamente. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza y el conocimiento³⁹⁶.

El segundo punto lo dedican a explicar la Poesía Negra por ellos proclamada, sus principios básicos. Resaltan su carácter revolucionario. Como objetivo de esta poesía señalan, precisamente, la aniquilación de las dualidades. Reivindican el mal, al que se entregan plenamente, y la violencia, tanto “física” como “moral”, que consideran justificada:

³⁹⁵ Este artículo se encuentra recogido en Eugenio Granell, *Ensayos, encuentros e invenciones*, Huerga & Fierro, Madrid, 1998.

³⁹⁶ Este fragmento fue citado con anterioridad al hablar sobre el nombre del grupo.

Poéticamente, ella representa a la poesía negra, es decir a la poesía cuyo estado se transmite tanto en forma de poemas como de actos revolucionarios. La poesía negra es la organización más fría de la palabra, la dispersión más absoluta del amor, la necesidad más vehemente del placer, el ansia más sedienta del peligro. La poesía negra quiere destruir la valla convencional de los principios del bien y el mal, según la clasificación vigente. Ella presta toda su confianza a la revolución para hacer desaparecer estas fronteras. Pretende conseguirlo aun arrojándose con cuerpo y alma (la mandrágora no cree en el alma) en la investigación y aplicación del principio del mal, único estado que da sentido a la vida de sus propugnadores, aliando a este estado los sobrantes y atributos con los que la actual sociedad capitalista fulmina a sus atacantes, haciendo, por ejemplo, del problema del incesto la mejor oposición al hombre actual que posee una mentalidad de *boy-scout*. Para la mejor solución de todos los problemas, la mandrágora admite como táctica la violencia física y la violencia moral.

El tercer apartado profundiza en su reivindicación del mal como forma de oposición a la sociedad reaccionaria. Se sitúan a sí mismos en el terreno de la ilegalidad:

El hecho de poner en contradicción los principios duales del bien y del mal, al admitir que las fuerzas más reaccionarias de la actual sociedad se han refugiado en el bien, nos obliga a atacar este principio, aún 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 bajo el imperativo de la ilegalidad.

En el siguiente punto se centran en resaltar el carácter combativo del grupo, su apuesta por el enfrentamiento directo a través de la palabra, pero también de la acción:

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.

En el quinto señalan a la memoria, el instinto, el placer, el crimen, el vicio, etc., como elementos de inspiración de los poetas negros, tal como se advierte tanto en su producción poética como en la ensayística:

En cuanto a los antecedentes que sirven para la inspiración total del poeta "negro", podemos decir que ellos reposan en las aguas de la memoria, donde fermentan los impulsos anímicos de la inteligencia, del pensamiento y del instinto, aguas que, al agitarse convulsivamente por el placer, se separan en sensaciones aisladas provocando la ruptura inmediata de su unidad central para reproducir fragmentariamente los estados caóticos y deliciosos del crimen, del vicio, de la inspiración y el desencanto.

En el sexto apartado reivindican el humor negro citando a sus principales referentes en este sentido, todos ellos, no por casualidad, integrados en la *Antología del humor negro* que Breton publicó, como ya señalamos, en 1939. Es aquí donde entablan un indiscutible vínculo con el surrealismo. Como comprobamos, los mandragóricos establecen una asociación clave entre humor negro y poesía negra:

La mandrágora hace suyas todas las manifestaciones del humor negro en cualquiera de sus formas, ya sea el dandysmo (Jacques Vaché, Jacques Rigaut), la crueldad (Swift), la moral (Sade), el terror (Lautréamont), la descripción (Roussel), etc., y en general hace suyas todas las manifestaciones del surrealismo.

En el siguiente punto, el séptimo, los mandragóricos se detienen a señalar los referentes literarios del grupo, aquellos a quienes consideran sus antecedentes:

Históricamente la mandrágora salta de los siglos de Dante y Bandello al siglo isabeliano (Ford, Marlowe, Webster y Tourneur), a los tiempos de Ann Radcliffe, Lewis, Walpole, Young y Chatterton). Y después a los románticos alemanes (von Arnim, Kleist, Jean Paul) para pasar a los de Nerval, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, para llegar a nuestro siglo a Breton, Éluard, Péret y Apollinaire.

El octavo punto lo dedican a resaltar la importante labor desarrollada por Vicente Huidobro en la renovación de la poesía en Latinoamérica. Destacan su gran aportación a la “limpia revolucionaria”, que sin duda facilitó la posterior eclosión de Mandrágora:

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 limpia 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.

El noveno y último punto lo emplean para incidir en la rebeldía de la voz de Mandrágora. Señalan la comprensible incompreensión que sus principios y propuestas generan en su momento actual. Apasionadamente, analizan el significado de su propuesta, de la aventura que inician, en la que el fuego, el peligro, el amor son elementos claves:

Nuestra poesía aspira, ante todo, a ser una voz de protesta, una voz de alarma. Ella está signada por la exageración. Seguramente que hoy por hoy muchas de nuestras experiencias no serán comprendidas. Pero, tarde o temprano, las veremos aceptadas plenamente. Nosotros serviremos de punto de unión. Hemos adelantado nuestro destino. Estamos lejos. Corremos en una competencia de caracoles. Hemos incendiado el cielo. Ante la inminencia del peligro, todos deben correr, incluso para despedazarnos. Nosotros queremos fomentar una

competencia de centellas. Nuestro optimismo y nuestro pesimismo poético, unidos forman la más bella fisonomía del amor.

Este cuarto número de la revista *Mandrágora* también se cierra con la sección “La visibilidad de los objetos”, conformada, una vez más, por un grupo de breves textos colectivos. El primero de ellos, titulado “Humano, demasiado humano”, gira nuevamente en torno a Neruda. El sentido del humor del grupo queda una vez más patente. Se burlan de Neruda negando su vínculo con Picasso, concretamente desmintiendo que hubiera sido entrevistado por el pintor malagueño:

Sí, claro, realmente es demasiado humano querer codearse con Picasso. Y engañar, o más bien dicho, pretender engañar al público, diciendo que Picasso lo estima tanto que hasta le entrevista. Como si la opinión de don Pablo Neruda le interesara a alguien. Y después todo termina como siempre. Pablo Picasso desmiente categóricamente que se le hubiera pasado por la imaginación hacer semejante entrevista. ¡Réclame humana, demasiada humana!

Pablo Picasso fue un precursor del surrealismo y como tal lo admiraron los impulsores del movimiento. Se aproximó al surrealismo creando obras estrechamente ligadas al movimiento, aunque más tarde acabará distanciándose³⁹⁷. En cualquier caso, es el Picasso profundamente marcado por el erotismo y el onirismo el que fue admirado por Breton y los demás surrealistas.

El segundo de los textos, titulado “También surrealista”, sigue la línea del primero. De nuevo se mofan de Neruda, negando su supuesta buena relación con los surrealistas, de la que alardeaba. Mencionan a Éluard y niegan que haya dirigido ninguna revista denominada *L'Usage de la Parole*. Llama especialmente la atención la rotunda crítica que dirigen a Ramón Gómez de la Serna, a quien, injustamente, descalifican:

Sí, claro, realmente los surrealistas le adoran y no se pueden pasar sin él. (Se entiende que los surrealistas estilo Ramón Gómez de la Serna o cualquiera otra basura por el estilo). Le adoran y le piden colaboraciones para sus revistas. Se las piden de rodillas. Paul Éluard le pide un poema para “su” revista *L'Usage de la Parole*.

Y después todo termina como siempre. Ni Paul Éluard le ha pedido poemas, ni Paul Éluard dirige ninguna revista de ese nombre.

La única revista que se llama *L'Usage de la Parole* está dirigida únicamente por Georges Hugnet.

³⁹⁷ René Passeron en su *Enciclopedia del Surrealismo* (Círculo de Lectores, Barcelona, 1982) sitúa esta etapa entre 1925 y 1937. Véase p. 226.

Como vemos, hacen alusión, además, a Georges Hugnet, poeta, dramaturgo, artista gráfico y crítico de arte que se sumó al surrealismo en 1932, formando parte de la segunda oleada de nuevos miembros que se adhirieron al movimiento, después de las purgas de 1929 y 1932. Años más tarde, en 1939, Hugnet será excluido. Bajo la influencia directa del surrealismo escribe, entre otras muchas cosas, sus obras poéticas *Æillades ciselées en branches*. Destacan, también, sus numerosas creaciones gráficas (collages, gouaches...), de las que destacamos *Le septieme face du dé* (obra que combina la imagen y la palabra, el collage y el texto). Sus ataques contra Benjamin Péret y su amistad con Éluard le valieron varios altercados con los surrealistas.

En cuanto a la revista *L'Usage de la Parole*, ciertamente estaba dirigida por Georges Hugnet y de ella se publicaron dos números, uno en diciembre de 1939 y el segundo en enero de 1940, cuando ya Hugnet no formaba parte del movimiento, después de que los surrealistas cortaran los lazos que los unían a él. Sin embargo, es preciso matizar su última afirmación. Sí existió otra revista así llamada, aunque en lengua castellana. Nos referimos a *El uso de la palabra*, publicada en Lima (Perú) y animada por César Moro, Westphalen y Jiménez Moreno, de la que salió un único número en diciembre de 1939, en el que aparecen textos de Breton, Éluard, Moro, Westphalen, Méndez Dorich, Alice Paalen, etc. Pierre Rivas afirma sobre esta publicación que “c’est un témoignage d’une activité surréaliste isolée, mais frenetique et véritablement neuve”³⁹⁸.

En el tercero de los textos, titulado “La prueba de fuego”, seguimos constatando los múltiples coletazos de la fuerte polémica desatada a raíz del incidente de la Universidad, que dio mucho que hablar. En este caso aluden a un artículo publicado en el diario *Crítica* en julio de ese año en el que el articulista hace un llamamiento a entregar a Braulio Arenas a la policía y en el que dedica dos columnas a elogiar a Neruda. Critican rotundamente la actitud del periodista que incluso se presta públicamente a hacer de soplón. La burla, la ironía, el humor están presentes de nuevo en este texto. Los mandragóricos instan a Neruda a que “desautorice enérgica y públicamente a su elogiador”. Reproducimos el texto para que se observe el espíritu corrosivo, inconformista, de los mandragóricos:

En el diario *Crítica* del lunes 15 del presente aparece la mejor confirmación de todo lo que hemos afirmado reiteradamente. En él se recomienda entregar a nuestro compañero Arenas a la policía, y aún más, el articulista se presta humildemente para hacer el triste papel de soplón. Después se dedica a escribir dos columnas

³⁹⁸ Pierre Rivas en *Dictionnaire général du Surréalisme et des ses environs* (bajo la dirección de Adam Biro y René Passeron), Office du Livre, Suisse, 1982, p. 418.

de elogios a Neruda. ¡Pobre Neruda! Nadie le deseaba semejante suerte: ser defendido y elogiado por un soplón. Él mismo se debe sentir avergonzado, si Neruda es capaz de avergonzarse.

Esperamos que Neruda desautorice enérgica y públicamente a su elogiador, que no ha hecho otra cosa que ponerlo más en ridículo.

Los mandragóricos no cesan en su empeño por desmitificar al prócer y desmentir cuanto embuste circula en torno a su personalidad y a su poesía. Si algo caracterizó al grupo Mandrágora, como comprobamos, es la coherencia con los principios de la Poesía Negra y su espíritu de lucha contra todo tipo de limitación y coerción impuesta al ser humano y contra el oportunismo y los revolucionarios de pacotilla. No dudan en expresar sin tapujos sus opiniones. Su búsqueda de la libertad absoluta no se limita al ámbito de la creación poética, sino que se extiende a toda su vida, a sus actitudes cotidianas, a los actos públicos que organizan. Es la “actividad pugilística de la Mandrágora”³⁹⁹ a la que se refiriera Braulio Arenas.

A este texto le sigue un breve párrafo: “El homenaje cuidadosamente preparado a Neruda se convirtió en un homenaje a la Mandrágora”.

La segunda parte de la sección está compuesta por tres textos más. El primero de ellos no reviste mayor interés, puesto que simplemente está destinado a señalar una serie de erratas en números anteriores. El segundo, titulado “Adivinanza”, insiste en sus burlas a Neruda, en esta ocasión a modo de, como el propio título indica, acertijo. Una vez más se evidencia el espíritu jocosos de los mandragóricos y su especial ensañamiento contra el vate oficial por excelencia, el más reconocido y homenajeado:

¡Quién será un cierto cónsul proleta que deja al pasar un fuerte olor a cadáver!

El angelito Cruchaga dice que él no siente tal olor. Ningún cadáver se huele ni huele a sus semejantes. Sería atroz un cementerio lleno de estornudos subterráneos.

El último de los textos, “Pablo Neruda a México en una linda carroza mortuoria”, conformado por breves párrafos autónomos, insiste en sus mofas e ironías dirigidas, sobre todo, a Neruda, pero también a Tomás Lagos, Diego Muñoz, Julio Barra y China y Samuel Lillo. De nuevo emplean el término “Bacalao” para referirse al poeta oficial. Por otra parte, denuncian la situación de persecución policial sufrida por Arenas. De los distintos fragmentos, destacamos este en el que los mandragóricos hacen hincapié en su actitud rebelde e inconformista:

³⁹⁹ Braulio Arenas, “Juan Emar en el umbral”, loc. cit., p. 246.

El diputadillo dado a poetita, Julio Barrenechea, cree que alguien en el mundo pueda tener envidia a su Neruda.

Es un sincero que habla en nombre de sí mismo. Esto solo revela la medida de su espíritu.

Para él la envidia es la cazuela cotidiana.

Él no cree en otros sentimientos y desconoce el placer de tirar al blanco a los monos de cartón.

Criticán también a la Alianza de Intelectuales Chilenos, a la que, una vez más demostrando su sentido del humor y su gusto por los juegos de palabras, se refieren como “La Liga de Cadáveres Chilenos”. No es esta la primera vez que asocian a sus representantes con cadáveres en descomposición:

La Liga de Cadáveres Chilenos, la conocida L. C. CH, se mantenía en pie gracias a la ley de la inercia. Pero muerto su presidente, el cadáver público N.º 1, los demás cadáveres se han caído por tierra para siempre, como en el juego del palitroque.

Y ponen punto y final con una breve frase con la que los mandragóricos se desvinculan tajantemente de la cultura oficial: “Nosotros no defendemos la misma cultura que defiende don Samuelillo Neruda”.

Concluye así este cuarto número en el que la ausencia de la poesía es llamativa y cuyas notas dominantes son, sin lugar a dudas, la crítica corrosiva como reflejo de su hondo inconformismo y el gran sentido del humor. Desde luego, el humor de los integrantes de Mandrágora no es un humor agradable, suave, conciliador, es un humor incisivo, violento, un humor que entronca con el humor negro y es concebido como herramienta de lucha, como una forma eficaz de protesta. La diatriba contra Neruda, hoy muy “datada”, acapara prácticamente la totalidad del contenido del número.

N.º 5

El quinto número de *Mandrágora*, menos extenso que los anteriores, fue publicado en junio de 1941. Al contrario de lo que sucedía en el cuarto, la poesía aquí tiene mayor presencia y mayor peso. Son cuatro poemas los que le dan comienzo, los dos primeros pertenecientes a Enrique Gómez-Correa. Otro de Teófilo Cid y el cuarto de Jorge Cáceres.

El primero de todos ellos, “El amor punta de todo”, fue publicado posteriormente por Gómez-Correa en su libro de poemas *Cataclismo en los ojos* (1942) y más tarde, en 1957, fue integrado en la antología *El AGC de la Mandrágora*. Ya en los primeros versos advertimos la

presencia de la mujer que se transfigura en llama; por tanto, una mujer dotada de atributos enigmáticos. El fuego, elemento especialmente recurrente en el universo poético de Gómez-Correa, una vez más ilumina con sus llamaradas el poema. El misterio envuelve el poema de principio a fin:

Cerca de mí, amante de la rodilla
La mujer iba tomando el aspecto de una llama
Pegada al hueso
Como la sombra al cuerpo.
Era tu amor punta de rostro
Punta de labio punta de ojo
Punta de tu amor
Tu amor que hablaba delante de una playa
Sorprendida por lobos
Sorprendida de tu amor
Tu amor punta de relámpago
Punta de lo que somos y necesitamos
Para comunicarnos
A las bocas refrescantes de tu amor.

Encontramos aquí muchos de los motivos que aparecen frecuentemente en su producción poética, como la sombra, el amor, el ojo y el relámpago. Gómez-Correa explota la asociación libre y las imágenes con gran grado de arbitrariedad hacen aparición en sus versos. La metamorfosis en el caso de la mujer y la animación de lo inanimado, como el amor que aparece dotado de la capacidad de habla, refuerzan el carácter maravilloso de la realidad presentada por el poeta.

El segundo poema de Gómez-Correa, titulado “Las miserias del amor”, fue también integrado en su obra poética *Cataclismo en los ojos*. De nuevo el amor es el núcleo temático. En el poema encontramos la tan anhelada reconciliación de contrarios, en este caso representados por el sí y el no. La sangre, motivo también constante en la poética del talquino, contribuye a generar una atmósfera macabra, siniestra. Otros motivos cuya aparición es frecuente en sus poemas y que ya encontramos aquí son la luz, la noche y el sueño:

Bajar amparado por el hambre
Hasta la zona donde se es múltiple
Donde el sí y el no
Arrastran sangre a la lengua

Con más luz que el sueño de un ciego
Que abre las puertas a un amor
Que trastorna el oído
Con luz y hambre se es puro
Igual que el blanco sale de la noche de los perdidos
Con miedo a lo furibundo a lo funesto
Pues entonces se está en el amor
Con toda la cabeza.

El tercer texto poético, de Teófilo Cid, se titula “Las cebras inhalantes”. Cid con sus imágenes, que se agolpan unas sobre otras, rompe abruptamente con la lógica racionalista y crea una realidad fragmentaria, maravillosa, que por situarse al margen de los límites del sentido común, por su carácter inconexo e incluso disparatado, provocan gran extrañamiento en el lector. En la primera estrofa encontramos, además, varios casos de transfiguración de realidades, de juego de identidades. Las rosas son “grandes cebras inhalantes”, mientras que la “llovizna de diurna telepatía” fue “grito” para muchos:

Era un día de verano
Apretado
Nadie vagaba en torno
Las sonrisas peloteaban como en celo
Las rosas eran
Grandes cebras inhalantes
Una llovizna de diurna telepatía
Fue para muchos
Un grito
Yo vi entonces
Que nadie caminaba derecho
El cerebro apelotonado
Crujía al deshacerse el malestar
Masticando la insolencia
El tedio atenuante
La inconciencia de una tarde
Sin pared
El sol en esta forma de borrarne
Tenía un sitio fresco
Un bípedo glacial
Un sol como aquel que sol yo quiero ahora
El sol que nada adentro del sol original

Vacío de tatuajes
Que llaman sol Lunar
SOL LUNAR

Y en la última estrofa asistimos a la fusión del sol y la luna, a la reconciliación de estos astros representantes de los opuestos la noche y el día.

Jorge Cáceres participa en este quinto número de la revista *Mandrágora* con su poema “Banco”, que a finales de ese mismo año apareció publicado como parte de su poemario *Sobre los pasos*, editado por Ediciones Mandrágora junto a *René o la mecánica celeste* y *Los campos ópticos* bajo el título *René o la mecánica celeste*.

El poema está dedicado a “H.M.”. Es posible que se trate de Henri Matisse, a quien Cáceres dedica, de manera explícita, el poema “El menor esfuerzo”, que forma también parte de su poemario *Sobre los pasos* integrado en *René o la mecánica celeste*. Además, sabemos por la parte interior de la contraportada del número doble 2-3 la revista *Leitmotiv* que pretendió publicar un libro que se titularía *Los caníbales en el salón*, en el que recogería notas sobre Matisse y otros como Matta, Ernst, Miró, Klee, etc., libro del que no hemos tenido más noticias ni aparece recogido en la bibliografía que insertan en *El AGC de la Mandrágora*.

La calle, escenario habitual del surrealismo, es lugar propicio para el azar y los encuentros mágicos que articula y está presente ya en el primer verso del poema y de forma repetida a lo largo del poema. Respecto a esta primera estrofa, destacamos también la presencia de la libertad, valor absoluto del surrealismo, anhelo esencial al que consagran su búsqueda:

Dejad la cuerda tomad la última calle de tela
Y de guantes también un grito que yo amo
Es el grito del amarillo por llamarlo mejor
Por saludar a la ensalada todas las tardes con la frente altiva
Sin ningún juego
Pues tú no sabes cuándo yo doy el faro
Mi primera libertad
Y mi última al antojo de esta hora de coral
Pongo de relieve lo que llego a ser
El más idiota entre los que te descubren por hoy
O bien el más encantador para un paso cualquiera
Para la mesa que cae al torrente
Y eso
Pero vano sobre esta calle de pan

Las imágenes se suceden sin cesar a lo largo del poema, contraviniendo todo tipo de expectativa en relación a las nociones de tiempo y espacio, en relación a la lógica y a las leyes de verosimilitud que hasta entonces determinaban las manifestaciones artísticas en Occidente. En el texto poético, escrito bajo el dictado automático, afloran los deseos del poeta, que ajeno al control de la razón deja fluir sus pensamientos, las imágenes que se le imponen, que le asedian. Y continúa el poema, su segunda estrofa:

Y esta gran plaza que se mueve alrededor de mí
No precisamente en medio para tu exacto rencor
Yo soy el sacrificio la erección matinal
Hacia mí tan solo
Un gran frío alrededor de la hortensia de gas
Un gran viento juega con la hora del jardín
Cualquiera menos tú para esa repetición
Yo escucho tus manos entre las hojas boreales
Tu mano es esta que me conduce
Hacia una fuente pública
Cardos anidan ese fondo
Sin cesar de reír para ti yo guardo toda sortija de hielo
Para despertar y alimentarse de un despojo
Como la sola recompensa
Que yo exijo de tus manos
Que salen de las fauces de la loba
No obstante tú avanzas estos días
A través de las calles inútiles
Ignorando que yo sueño para ti
Un aire igual un frío riguroso
Que yo escribo para tu cabeza pasajera
El más útil de todos mis textos
Banco.

Las imágenes de la poesía de Jorge Cáceres frecuentemente están tocadas por el erotismo, por la sensualidad. En incluso a veces la sexualidad más explícita tratada con gran libertad es materia poética, como en su verso “Yo soy el sacrificio la erección matinal”. Los surrealistas son los responsables de que el término erotismo se liberase de la carga peyorativa que se le había atribuido en el siglo XIX, ligado a la perversión, al vicio.

Llama la atención la especial recurrencia del motivo de la mano a lo largo del poema, motivo que aparece de forma insistente en los poemas de los mandragóricos y que es una

constante del universo surrealista en general. En el caso de los chilenos, el propio Cáceres a lo largo de su trayectoria escribe tres poemas diferentes a los que titula “Las manos”. Gómez-Correa, por su parte, explota especialmente este motivo en su poemario *La mano enguantada* y en su único cuento *La mano muerta*. La mano, como sabemos, protagoniza varias de las escenas más memorables del film surrealista *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. También en la obra surrealista de los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* la encontramos de forma recurrente. Así, por ejemplo, en *Romanticismo y cuenta nueva* de Emeterio Gutiérrez Albelo, la “siniestra mano” de su poema “Apuntes para un retrato a Agustín Espinosa”, la misma que aparece en el fragmento 25 de *Enigma del invitado*: “Pero tuve que abrirme calle, afuera / a golpes de veleta, / de acuchillante hélice / en la mano siniestra. / Entre una multitud espectadora, / compacta y cenicienta”. En *La casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa hace también aparición la “mano muerta” e incluso el autor se encarga de señalar en una nota al final del segundo cuadro del primer acto la importancia del papel desempeñado por la mano, junto con los ojos, a lo largo del cuadro. También en *Crimen* el motivo de la mano es clave, sobre todo en el fragmento titulado “La mano muerta”, una mano recién mutilada. Su presencia se constata, también, en *Los senos de tinta, Dársena con despertadores* y *Entre la guerra y tú* de García Cabrera.

En cuanto a los poetas y escritores chilenos próximos a Mandrágora que participan en su publicación colectiva homónima, en este quinto número vuelve a colaborar Fernando Onfray con un breve poema titulado “Esquema”, con el que se apunta a la ruptura de la lógica proclamada por el surrealismo, como una de las vías para liberarnos de las convenciones estéticas y liberar el lenguaje de su uso pragmático, permitiéndolo recuperar todo su poder creador de realidades, asociado a la libertad y a la imaginación sin amarras.

También Armando Gaete colabora en este número de *Mandrágora* publicando un “Poema” que caza con la Poesía Negra y con el carácter surrealista de la publicación. Destaca por el brillante uso de la imagen poética, de las asociaciones establecidas libremente entre realidades distantes (“almárgos de acero”, “espárragos de humo”). En el poema están presentes motivos esenciales como la noche y los ojos. El carácter disparatado de las relaciones establecidas entre los versos en el poema evidencia el deseo del poeta de experimentar con la escritura automática, de crear sin la intervención fiscalizadora de la conciencia. Esta será la única vez que participe en *Mandrágora* y su poema es el único rastro de su cercanía puntual al grupo.

También Mariano Medina participa en este quinto número, con un poema titulado “Del símbolo de la belleza”, cuyo núcleo temático queda claramente sugerido en el título. Su

primer verso resulta bastante significativo. El poeta comienza lanzando una interrogación retórica: “¿Dónde no podría estar la belleza?”, tras la que desata una llamativa catarata de interrogaciones. El verso inicial plantea la concepción de la belleza compartida por los surrealistas, una belleza que está en todo, incluso en lo feo, desagradable, terrorífico:

¿Acaso en un joyel 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?
¿Es el geranio mustio de abreviar a la abeja?
¿En qué luna para el águila maldita?
¿En qué felino ojo muere la flor?
¿Cómo llorarán los laureles junto al Oriente?

El poema es un canto a la belleza, que está en todas las cosas. Para los surrealistas no existe nada apoético; incluso el crimen o el suicidio podían tener validez poética si servían de estímulo al principio de placer. A partir del verso inicial y del cúmulo de interrogaciones que le siguen, se desencadena un torrente de imágenes que tienen como objeto la belleza y que escapan a toda interpretación lógica:

Son sin clavel los ojos del gato,
Transcurre la noche negra y la albura sigue en la gaviota,
y el tiempo se cuida de su pelo trágico.
(...)
Algo de ónix hay en la ruta de amor del párpado a la lágrima
y, a pesar de todo, la hiena tiene los colmillos blancos.

A lo largo del poema hacen su aparición la noche, el sueño, la mirada, la pupila y los ojos, la mujer asociada a la belleza, la sangre, las aves, el amor, la tempestad, etc. Cierta halo de violencia recorre sus versos. Primero un ave peregrina que “se quema de sol” y luego la presencia de la sangre y de la muerte: “Es para la mujer la sangre del día que fallece, / es para el hombre la pupila amarga del día que nace”. Los opuestos se reconcilian en el poema.

En este quinto número de *Mandrágora*, además de los poemas señalados, se publican dos textos en prosa. Uno de ellos firmado por Braulio Arenas, titulado “Depuración del Amor”⁴⁰⁰. Se trata de un pequeño texto de gran riqueza en cuanto a imágenes y a claras

⁴⁰⁰ Braulio Arenas en 1985 incluye en *Memorándum Mandrágora* un texto titulado exactamente igual y cuyo inicio es el mismo, pero que a partir del segundo párrafo presenta diferencias sustanciales.

conexiones con el universo poético surrealista. Es probable que si Sarane Alexandrian lo hubiera conocido, lo habría tratado en su *Le surréalisme et le rêve*.

El texto gira en torno al sueño, asociado desde el comienzo por Arenas al amor. El carácter onírico de las imágenes, alucinadas, nos adentra en el mundo interior de Braulio Arenas, refleja sus aspiraciones y deseos fundamentales:

El sueño cumple una especie de circuito en el amor. Cualquier objeto, la muerte, la fiebre, los ritos en los claros del bosque, le dan su fulgor preciso, su mampara batiente, por la que entran y salen los objetos y las apariencias de los objetos.

Es precisamente durante la noche cuando se dispara la actividad inconsciente del pensamiento humano, una actividad creadora sin duda luminosa. La luz en los textos mandragóricos aparece frecuentemente ligada al conocimiento de la realidad invisible y, por tanto, al conocimiento absoluto. Esa luz es la misma luz que provoca el hallazgo de la imagen poética:

Nosotros sabemos qué luna inmensa absorbe celosamente sus elementos y durante la noche entra en actividad del cerebroestómago que suelta a la realidad sus larvas luminosas. Estas pequeñas larvas a la orilla del mar se desarrollan como merced a la temperatura de la fiebre. Pequeños ojos nadan dentro de la materia luminosa donde es frecuente (gracias a la oscuridad) que choquen entre ellos.

Las imágenes se suceden entonces en el texto de Arenas, se encadenan vertiginosamente, sin descanso, tal como ocurre en el sueño. La riqueza de las analogías que establece el poeta, de las relaciones sorprendentes entre realidades distantes, salta a la vista. Llama la atención la reiterada e incluso obsesiva presencia del ojo, también vinculado a la luz y, por ende, al conocimiento. Su luz ilumina la oscuridad de la noche. El sueño es una vía de penetración en las profundidades de la psiquis humana, en su vida interior, en sus abismos más íntimos y al mismo tiempo más universales:

Estos pequeños ojos nadan dentro de un gran ojo, metal sin propiedades descubiertas aún, metal de Saturno, de Neptuno, de Mercurio, de Júpiter, como en la oscuridad de la isla de los Cíclopes se ve una lámpara-minera inspeccionando su terrero. Este Ojo minero recién sube de las entrañas submarinas de la tierra y apenas lo ve, una estrella carnívora desciende a toda prisa, se aferra sin soltarlo. El hombre lucha en pleno sueño, se sacude de su poder con todas sus fuerzas pero sin lograr desprender de sus párpados a ese animal feroz y centelleante, el ave de la muerte armada de sus propios cantos, mientras su voz (una garganta invisible hace dilatarse el mundo para contener sus gritos y sus ecos) mientras una voz se escucha a la que ÉL responde: NADIE me ha herido.

NADIE inspecciona en el sueño.

Se balancea mientras su Ojo despedazado por la estrella que lo ha sacado de su órbita a picotazos, cuelga desde su nuca, como la coleta de un mandarín chino.

Este no es un sueño plácido, sino que está envuelto en cierto halo amargo, angustioso, siniestro, que refuerza la aparición de “la estrella carnívora” y del “ave de la muerte”. La violencia desgarradora de la imagen surrealista nos sacude especialmente en el último fragmento, con ese ojo que ha sido despedazado, a picotazos, por la estrella carnívora.

El ojo es, sin duda, un motivo esencial con una particularmente destacada presencia en las obras surrealistas. Muy conocida y celebrada ha sido la macabra escena, y al mismo tiempo fabulosa, con que comienza una de las creaciones cinematográficas surrealistas por excelencia como es *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En el terreno de la plástica, es preciso destacar, en este sentido, la obra de Victor Brauner, en la que el motivo de la mutilación del ojo adquiere un protagonismo obsesivo.

Brauner, pintor nacido en Rumanía, establece contacto con el grupo surrealista de París en 1932 a través de Yves Tanguy. El 27 de agosto de 1938, durante una agitada reunión, Brauner pierde un ojo cuando, tratando de separar a dos compañeros que estaban a punto de llegar a las manos, recibe un botellazo lanzado por Óscar Domínguez. Resulta curioso que siete años antes Victor Brauner pintara su autorretrato (*Autoportrait*, 1931) en el que aparece con un ojo extirpado, lo cual se ha visto como una premonición del incidente que años más tarde tendría lugar y le costaría el ojo izquierdo. Crea el símbolo del ojo extirpado, que se convierte en elemento frecuente en sus obras entre 1935 (año en que regresa a su país) y 1938 (año en que viaja a París para quedarse allí definitivamente). Hacia 1937 hacen aparición en sus dibujos esos seres cuyos ojos han sido sustituidos por las córneas, que parecen abrir el acceso a la otra parte del espejo, hacia el otro lado, y que revelan sus obsesiones inconscientes. Pierre Mabilhe hace una interpretación psicoanalítica del carácter premonitorio de sus pinturas en “L’Oeil du peintre”, artículo publicado en *Minotaure*, n.º 12-13, de 1939. A partir del accidente que dejará tuerto a Brauner, el pintor cambia radicalmente de estilo y comienza el periodo que se conoce como “periodo de quimeras” o “periodo de crepúsculos”, marcado por la penumbra y la aparición de criaturas alucinantes.

El segundo de los textos en prosa aparecido en este quinto número de *Mandrágora*, “Evasión y retorno”, pertenece a Gustavo Ossorio, otro de los escritores chilenos que mantuvieron un vínculo más bien efímero con el grupo Mandrágora. Ossorio (1911-1949), nacido en Santiago de Chile, cultivó tanto la poesía como la pintura. En vida publicó dos libros, *Presencia y memoria* (1941) y *El sentido sombrío* (1948), recogiéndose en este último,

prologado por Humberto Díaz Casanueva, este texto aparecido previamente en *Mandrágora*. En 1963 vio la luz su obra póstuma *Contacto terrestre* en el tercer número del *Boletín Chileno-Árabe de Cultura*. Y, más recientemente, en 2009, se publicó en Santiago de Chile su *Obra completa* (Beuvedráis Editores).

Ossorio definió su propia poesía como “verbo encendido que con tremenda voz clama por el lugar justo del hombre entre sus semejantes; y es el vestido mágico para aparecer y desaparecer a voluntad; y el don de salir de uno mismo o de entrar en uno como un ojo encendido para visitar la sima profunda”. Fue incluido por Pablo de Rokha en su antología *Cuarenta y un poeta joven de Chile: 1910-1942* (1942), reeditada por LOM Ediciones en el 2002, y por Hugo Zambelli en su antología *13 poetas chilenos* (1948). Stefan Baciu, por su parte, como ya antes adelantamos, lo incluye en el listado de poetas “parasurrealistas” chilenos.

En cuanto al texto, a pesar de su carácter más “simbolista”, no desentona respecto al espíritu de la revista. En él se encuentran elementos claves del discurso poético mandragórico, algunos ya mencionados, como el fuego, los ojos, el sueño y la vigilia, el enigma, el abismo, la tiniebla, la luz, la sangre, la mano, la noche, el mal, el desierto, etc., la gran mayoría presentes en el “Vocabulario Mandrágora” con que se abre *El AGC de la Mandrágora*.

N.º 6

El sexto número de *Mandrágora* fue publicado dos meses después, en septiembre de 1941. Este y el anterior son los números menos extensos, y también aquí predominan los textos poéticos.

El número se abre con una declaración de contenido político, en la que el grupo se posiciona a favor de la lucha antifascista, mostrando su apoyo a la URSS y al “glorioso Ejército Rojo” y rechazando rotundamente la agresión perpetrada por el nazismo hitleriano. Ponen de manifiesto, además, su rechazo del capitalismo, del imperialismo, de la burguesía y de la religión:

Ante la salvaje agresión fascista contra la URSS -patria del proletariado- el grupo MANDRÁGORA declara su adhesión a los defensores de la Revolución de Octubre, a los héroes que mantienen viva la llama de la esperanza, al glorioso Ejército Rojo que ha puesto su pie encima del hocico hidrófobo de Hitler. A todos ellos, con la seguridad absoluta que un día no muy lejano ya se barrerán definitivamente los mitos del capitalismo,

imperialismo, burguesía, religión y fascismo, a nuestros valientes camaradas que dan el verdadero sentido de la vida y la verdadera expresión de la libertad humana, SALUD.

El grupo Mandrágora toma partido ante la realidad histórica internacional, plasma su compromiso político, su conciencia social. Y lo hace de manera colectiva, como una muestra más de esa cohesión grupal a la que ya nos hemos referido, de su conciencia de causa común. El grupo demuestra su conexión con la realidad y con el exterior. El 22 de junio de ese año Hitler rompió el pacto de no agresión firmado con la URSS, lanzando la denominada Operación Barbarroja, atacando e invadiendo la Unión Soviética. Los chilenos responden desde las páginas de su plataforma colectiva a dicha agresión.

Tras la declaración inicial, reaparece la poesía. Constatamos la participación, por tercera vez, de Fernando Onfray, quien publica en este sexto número su poema “Clasificación difícil”, en el que el poeta capta el fluir espontáneo de las palabras, de las ideas, en una suerte de acercamiento a la escritura automática que advertimos, por ejemplo, en estos versos pertenecientes a la segunda estrofa: “El andamio que golpea / En un cuerpo gloria / Retrato / En función vegetativa / Emerge del choque / Queda titulado como un clavo sujeto al sueño / Cuál calza y es el hijo / El ladrido insignificante”.

Enrique Gómez-Correa presenta en este sexto número su poema “Espectro del amor”, que luego incluiría en *Cataclismo en los ojos* (1942). Este comienza con una significativa alusión a los “delirios” que “han despertado los sentidos” del poeta. Gómez-Correa se adentra fascinado en los enigmas de su mundo interior, en el delirio y la imaginación sin límites. El poeta bucea en las aguas submarinas de la subconsciencia, en los terrenos ignotos del sueño. Surgen, entonces, las espirales de imágenes brillantes que se suceden pisándose los talones:

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.

Los muros caen, las barreras que le impiden ser totalmente libre al fin son derrumbadas. Entonces el poeta accede al conocimiento de aquello que está más allá, al otro lado del espejo, a la realidad invisible que se esconde tras la aparente. La luz, símbolo del conocimiento absoluto, y de la chispa que produce la imagen poética, es la que acaba con esos muros, con las coerciones y toda clase de limitaciones impuestas al ser que lo alejan de la

verdadera vida, de la libertad plena. Gómez-Correa exalta la riqueza de las actividades que se originan en lo más profundo de nuestra psiquis humana:

Los escasos muros caían
Como arrasados por la luz
Y el hombre era alto por dentro
Con un cráneo desprovisto de carne
Y sus bellos dientes denunciaban la víctima.

De nuevo la noche presente, como una obsesión de los surrealistas, por ser el momento del día asociado al descanso y, por tanto, a la actividad subconsciente del sueño. Es de noche, además, cuando asoman los miedos, cuando la oscuridad proyecta su carácter misterioso, cuando se desata la imaginación y acuden a nuestro encuentro los fantasmas y otros seres monstruosos:

Ahí se escribía la más horrible página del amor
Con qué furia las aguas se partían noche tras noche
Dejando al desnudo
A esas ciudades pintadas con mi lápiz
Y destinadas a ser devoradas por los astros.

Prosigue el poema con una tercera estrofa caracterizada por la gran riqueza de elementos que se repiten con insistencia en la poética de Gómez-Correa. Por un lado, la mujer asociada simultáneamente a la luz y a la tiniebla, en ese afán por fusionar contrarios y acabar de una vez por todas con las oposiciones binarias. Por otro, el ojo, la sangre, la sexualidad y el erotismo, el amor:

La mujer luz o tiniebla
Era aquí
Víctima de la cal que fluye del ojo
A pesar que en su sangre
Corrían varios sexos
Que le hablaban de un amor imposible
Donde el hombre era atormentado
Por un gran bosque.

El poema acaba con una alusión a una “zona libre del sentimiento” a la que accede el poeta y en la que la presencia de la mujer es clave. Esta es, precisamente, otra constante en el universo surrealista y, en concreto, en el universo poético del poeta talquino:

La temperatura sin embargo subía
Y al exponerme a sus vapores
Alcanzaría como nunca esa zona libre del sentimiento
Donde ella es la inolvidable.

Braulio Arenas, por su parte, publica un poema automático titulado “A mandíbulas batientes”. El poeta abre las esclusas del pensamiento de par en par, brotando libremente las palabras, las imágenes poéticas. El lenguaje se libera de la carga referencial y las palabras, como movidas por una suerte de magnetismo universal, se atraen y encuentran, haciendo surgir la luz de la imagen. Arenas rompe aquí claramente con la lógica y con las leyes de la sintaxis y mediante el poder recuperado de la palabra poética crea nuevas realidades con las que se adentra en lo maravilloso:

No esperemos ver
este aeropuerto
estas palabras incorporadas a la nitidez
del calor fidedigno
de las cascadas que las canoas que reproducen la fiebre
la malaria
atribulada con sex-appeal a que corresponde la mención
maravillosamente.

Imágenes insólitas corroboran que todo es posible en el poema. De lo más profundo del interior del poeta, de los abismos de su subconciencia, salen a la luz sus miedos, sus deseos, sus verdades. Una vez más la luz impregna sus versos, luminosidad que aparece ligada a la fiebre y al encantamiento, al delirio:

Bellas ballenas
cruzan como un jardín recién aclimatado
que se aleja en principios de fiebre
en principios de encantamiento ódico
con su garganta abierta
enfocada en plena luz.

También Teófilo Cid contribuye con un poema, titulado “Las miradas de los ojos”, a este sexto número de *Mandrágora*. En la primera estrofa destaca la presencia del cuerpo femenino, en conexión con la visión de amor total como fusión del amor carnal y el espiritual. El erotismo se despliega en sus versos iniciales, la sensualidad de los muslos y los senos de la mujer a la que hará mención explícita a continuación:

Sus arterias en el móvil tornasol
Laten un trozo de sombra
Muslos como llagas de salud
Senos abiertos
Pálidos gotarios

La presencia femenina se torna ahora evidente, una mujer que provoca el avance de las fronteras, que posee poderes ligados a lo mágico. En esta segunda estrofa, cargada de misterio, encontramos la alusión explícita al placer, principio fundamental que rige los actos del poeta negro:

Cuando ella pasa las fronteras avanzan
Contraen los omóplatos
Sus veloces paladares sienten
El vencimiento
La molécula de arrullo que nada en el placer
Las frases los ecos perdidos
Ella cuesta un vencimiento
Pone en toda sed una cola de desierto
Un despertar sombrío al mensajero de la ola
Un sexo de ave interna a las hogueras
Un fruto de amenaza

Motivos como el desierto, las aves y el fuego (en este caso representado por “las hogueras”), que el poeta explotará intensamente durante su etapa mandragórica, están ya aquí concentrados. El oro, la piedra filosofal, está en poder de esta mujer capaz de generar la transfiguración de realidades. Y finaliza el poema con unos sensuales versos:

Las aves guardan oro como ella
Pasan con las alas cargadas
Entran y salen por el mismo pensamiento.
El mundo se acaricia a sí mismo

Cuando pasa en cada sombra.

Jorge Cáceres, por su parte, publica en este sexto número su poema “La cabeza de franela”, que destaca, especialmente, por el carácter onírico, sorprendente y de gran belleza de sus imágenes. Con total libertad, el poeta aproxima realidades distantes, ajenas, y de su acercamiento brotan las imágenes:

Yo me había habituado a una cifra que se retuerce
Hacia lo que llamamos –este techo este pájaro absurdo
Que se balancea en la punta del bosque
En la punta de las nieves y que ríe al desertar
De nuestras miradas pues él gira
El herrero que me saluda muestra los dientes
Y en el aceite del plato hay una mosca muerta

Ya desde el comienzo encontramos la presencia del pájaro, así como del bosque, ambos elementos cuya presencia es especialmente recurrente en la poética del delfín de la Mandrágora. El poeta juega con las identidades de los objetos y de los seres, nos muestra una realidad insólita, en la que las cosas son una cosa y otra al mismo tiempo, como el techo que es también “pájaro absurdo”.

Advertimos también la presencia de insectos como las moscas y, en el verso final del poema, las hormigas, insecto por el que Buñuel demostró especial interés, tal como reflejan varias escenas de *Un perro andaluz*. La fauna, en general, desempeña un importante papel en el universo poético y plástico de los surrealistas.

La mano, cuya importancia en el universo poético mandragórico señalamos con anterioridad, está de nuevo presente aquí. Esa mano, que aparece, como es frecuente en los textos de Cáceres, asociada al guante, es una mano disociada del resto del cuerpo, una mano mutilada. También la tormenta es una constante de su poesía:

Por el último calor
Que sopla en vano
Cuando yo me vuelvo entre los despojos de la cima
Veo las marcas de mi mano habituada
Que busca su guante
Como una mano en el bolsillo
De una vieja americana gris
Que es para mí un vano gesto de tormenta

Habituado al tapiz mercenario
Que se repite por diez sobre la mesa de cuero
Cuando un gesto de codicia ha llegado
Como una hormiga.

En cuanto a la colaboración de poetas chilenos externos al núcleo del grupo pero cercanos a ellos, Gonzalo Rojas participa, por tercera y última vez, publicando en esta ocasión su poema “La novia infame”, que comparte rasgos y elementos característicos de la Poesía Negra proclamada por los miembros de Mandrágora y de las creaciones surrealistas como el azar, la muerte, el amor corporal, la violencia, lo negro, el fuego, la noche, los opuestos reconciliados, etc. Sin duda, a pesar de su posterior alejamiento y su comentada “traición”, no cabe duda de lo cerca que pudo estar de ellos.

El poeta se dirige a su amada, a la que pide que se entregue “al azar”, “al fastidio y al frenesí”. Los ojos de la mujer centran la atención del vate, que se vincula a sí mismo con la corrupción y la maldición (“Tus ojos son hijos de mi corrupción / La vejez de mis lágrimas malditas”). Es la maldición a la que no debían tener miedo los poetas negros, la misma a la que Breton se refiere en su *Segundo manifiesto del surrealismo* señalando categóricamente que “El surrealismo únicamente saldrá perjudicado si pretende alejar de sí esta maldición”⁴⁰¹. El poeta alude al amor corporal y, por otra parte, recoge la rimbaudiana idea del yo es otro: “Por un cadáver de amor corporal / Y por el otro que soy”.

La segunda estrofa está cargada de elementos que contribuyen a generar un ambiente macabro, las referencias a la “podredumbre”, a la “esclavitud”, a la perversión, a la condición de “encadenada” de la presencia femenina. Al mismo tiempo, cierta sensualidad recorre sus versos. El llamado a que la amada a la que el poeta se dirige entregue su cuerpo al azar se repite, de nuevo, en la tercera estrofa (“Amada vende tu cuerpo al azar”), y lo volveremos a encontrar en el verso final del poema. Lo carnal está muy presente a lo largo del texto. El erotismo es palpable, aunque llamativamente combinado con un claro regusto a muerte. Destacamos la presencia del fuego con su poder destructor (“Un lecho devorado por las llamas”), así como de elementos que refuerzan el carácter violento y oscuro de la atmósfera creada en el poema como la “taza de veneno”. El poema concluye con una referencia al sueño y con la reconciliación de dos elementos claramente opuestos, nada menos que el vicio y la virtud, asociados a la belleza y al amor. La mujer es exaltada como la salvadora, la que favorece la “resurrección” del yo poético, su recuperación de la verdadera vida: “Contigo

⁴⁰¹ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 153.

sueño mi resurrección / Un viernes de otro invierno / Otro viernes de junio en otra edad / Cuando el vicio y la virtud / Nazca un niño más bello que el amor / Amada vende tu cuerpo al azar”.

También Gustavo Ossorio repite, esta vez con un texto poético, presentando en este sexto número su poema “Raíz de la huella”. En sus versos están presentes el amor, las pupilas, la oscuridad, el peligro, la noche. El poeta alude explícitamente a lo invisible. En el poema reina una atmósfera siniestra, en la que se impone la desolación, el espanto, el mal y el color negro. También la sangre hace acto de presencia, reforzando el mencionado carácter macabro.

Al margen de la poesía, en este número de *Mandrágora* publica, también, el pintor chileno Eugenio Vidaurrázaga Concha, quien contribuye con una serie de breves textos independientes, todos ellos reunidos bajo el título “De una lámpara”. El primero y el tercero tienen como centro temático a la noche. El segundo presta atención al sueño, que Vidaurrázaga asocia significativamente, por una parte, a la luz del conocimiento y, por otra, a la libertad:

Al pasar por el comienzo del sueño es cuando se está “más despierto”, esta “luminosa actividad” deja los nervios “sin movimiento”. Todo nuestro tejido nervioso es una traba constante a nuestra voluntad introspectiva. La voluntad se libera cuando el cansancio de lo somático es casi absoluto. Si este cansancio fuera completo, sería que estamos muertos. Luego, el cansancio es fuente de libertad. Después de la muerte está todo, solamente que no estamos nosotros, porque nos hemos muerto.

El cuarto de los breves fragmentos lo dedica a exaltar la sexualidad como fuente de felicidad:

El día que el sexo tenga fuerzas para todas las distracciones, el mundo será feliz. Esta felicidad será omnipotente y estará sobre la fecundación y la procreación.

En su desprecio de la bondad advertimos la exaltación indirecta del mal, muy en la línea que transitan los mandragóricos: “La bondad es debilidad”.

La raíz de la mandrágora es, precisamente, el eje temático de otro de sus fragmentos:

La mandrágora es la flor humana perfecta. La orquídea es la fotografía ampliada del sexo masculino de la mandrágora. Por eso la orquídea es la flor que prefiere la mujer.

Eugenio Vidaurrázaga establece una relación de identidad entre las flores y la sexualidad, analogías que explora y explota especialmente Jorge Camacho, pintor surrealista de origen cubano, quien en 1959 llegó a París y en 1961 tomó contacto con Breton y el grupo surrealista, adhiriéndose al movimiento. En este sentido, destaca su obra pictórica recogida en *Le livre des fleurs*, libro que cuenta con un interesante estudio de Emmanuel Guigon. Queda aquí reflejada la gran carga erótica y sensual de sus pinturas. Es precisamente a la orquídea a la que dedica toda una serie de telas, de la que nos ofrece siete distintas versiones. Sus pinturas nos presentan unas flores en pleno proceso de transfiguración, de metamorfosis, marcadas por lo maravilloso, envueltas en un profundo halo de misterio, a veces cercanas a lo monstruoso, pero derrochando, siempre, gran belleza, sin duda convulsiva, y fuerza poética.

Por último, destacamos otro de sus breves fragmentos, por su marcado carácter violento y provocativo. Vidaurrázaga se apunta aquí al deseo expreso de los surrealistas, compartido plenamente por los mandragóricos, de subvertir los límites morales, de lograr el desmorone de los valores de la moral burguesa. Su libertad al tratar la sexualidad, incluso en su lado más perverso, es total y fue la causa de numerosos escándalos, como sucedió, en tierras canarias, con la publicación de *Crimen* de Agustín Espinosa. La radicalidad de su tratamiento de lo carnal, lo erótico, lo sexual, en su deseo de reventar moldes, hace que en ocasiones el grado de provocación resulte verdaderamente chocante. Pretenden sacudir las mentes anestesiadas de la sociedad burguesa y efectivamente lo logran con éxito. Vidaurrázaga, por su parte, adopta dicha postura provocadora y trata la violación con una visión positiva que no puede sino provocarnos un profundo desconcierto:

Yo soy una lámpara, en puridad no tengo sexo, pero me gustaría tenerlo para penetrar en alguien o ser violada. 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. El embrión de Dios se formó en el cerebro del ser más inepto de la creación. Yo soy una lámpara. Dios nada tiene que hacer con mi luz.

La provocación de Vidaurrázaga no se limita al terreno de la sexualidad, sino que abarca también el terreno de lo religioso. Manifiesta explícitamente su rechazo de la idea de la existencia de Dios, que asocia a la cobardía, la ignorancia y la insatisfacción sexual.

Además, en este sexto número de la publicación homónima del grupo surrealista chileno, encontramos una serie de breves textos colectivos, sin firmar, de temática variada a modo de escuetas reseñas. El primero de todos lo dedican a criticar a la Alianza de Intelectuales de Chile, centrándose esta vez en Alberto Romero y Oreste Plath, sus directores,

y en su política de recaudación económica a costa de las faltas de ortografía de los comerciantes. Denuncian su actuación como “policías del lenguaje”:

Alberto Romero y Oreste Plath, Directores de la Alianza de Intelectuales al servicio de la Cultura, quieren hacer su negocio denunciando a los pequeños comerciantes, cuyos rótulos de tienda aparezcan con presuntas faltas de ortografía. Por supuesto que por cada denuncio exigen cobrar su correspondiente gratificación. He aquí un par de canallas al servicio de la cultura⁴⁰².

Mandrágora se muestra intransigente respecto a la corrupción de políticos e intelectuales chilenos y la denuncia constantemente.

Por otra parte, dedican un breve texto a reseñar la presencia en Chile del poeta español Manuel de Góngora, a quien califican de “poeta para lacayos” y cuya visita a Chile suscitó, según parece, la atención y las alabanzas del “píjerieo y el beaterio” chilenos.

En otro breve texto dirigen sus críticas contra José María Pemán, poeta y escritor oficial del régimen franquista:

El Sr. Pemán es tan infeliz que ni siquiera es académico por sus propios méritos. Es académico por un decreto de Franco. Más o menos como si fuera diputado termal.

Otra de sus reseñas tiene de nuevo como blanco de sus críticas a un literato español, en este caso el marqués Luca de Tena (1923-1999), escritor y periodista oficial durante la dictadura franquista. Torcuato Luca de Tena Brunet pasó unos años en Chile y allí, en 1941, publicó su obra poética *Albor*, que, por la fecha, todo apunta a que se trate de la aquí mencionada por los mandragóricos. Una vez más los juegos de palabras reflejan su sentido del humor y su actitud burlona:

Siguen los españoles. Un marqués Luca de Tena va a estrenar una obra intitulada: ¿QUIÉN SOY YO?
Usted es lo que todo el mundo sabe que es: un imbécil.

Tanto esta como la anterior reseña denotan el conocimiento por parte de los chilenos de la literatura española y su rechazo rotundo de los escritores adeptos al régimen fascista.

La siguiente fugaz reseña se centra en la figura de Agustín Edwards McClure (1878-1941), diplomático y empresario chileno del Partido Nacional que fundó el diario *El Mercurio* de Santiago de Chile. Los mandragóricos, movidos por su agudo y punzante sentido del

⁴⁰² El subrayado se debe a los miembros de Mandrágora.

humor, derrochan creatividad y demuestran una vez más su espíritu juguetón y al mismo tiempo incisivo:

Registramos con profundo placer el fallecimiento de Agustín Edwards McClure, que no sabemos si era un conocido comerciante con apellido de portal, o si era un conocido portal con apellido de comerciante.

El humor negro de los miembros de Mandrágora evoca, sin duda, el que los surrealistas agrupados en París despliegan al morir los figurones de la cultura francesa, como Anatole France, Pierre Loti, etc.

La siguiente de sus reseñas destaca por las arremetidas en clave de humor negro dirigidas a la burguesía chilena:

Seguimos con los Edwards. Este es un Edwards vivo. Es, nada menos, que el padre de la chica del Crillón. Este es un film mal oliente, pues trata de demostrar que toda la burguesía chilena es hedionda a sobaco. Es, pues, un réclame del jabón Verdejo.

Y en un último texto hacen referencia a una polémica suscitada entre figuras de la vida pública chilena, que se merecen el desprecio de Mandrágora, reflejando el ya comentado ambiente de guerrilla literaria reinante:

La pelea Torres Rioseco, en la que este señor asegura que no hay poetas en Chile, es una pelea de perros. Nosotros la contemplamos como una polémica de ladridos.

Cierra este sexto número de la revista el anuncio de las publicaciones recientes de Ediciones Mandrágora y del apartado de correo al que podían ser solicitadas. Por un lado, *El mundo y su doble* y *La mujer mnemotécnica* de Braulio Arenas y, por otro, *Las hijas de la memoria* de Enrique Gómez-Correa, de la que se editaron tan solo cincuenta ejemplares numerados, tal como se indica.

Acaba aquí la trayectoria colectiva de la revista *Mandrágora*, pero no sin antes dejar sembrada la semilla que garantizaría la continuación de este núcleo activo animador de la actividad surrealista en Chile, anunciando la próxima publicación de una nueva revista, *Leitmotiv*, dirigida por Braulio Arenas, sobre cuyo contenido se adelanta, sucintamente: “Poesía, bibliografía, ciencias y documentos”. La actividad grupal de Mandrágora se encauzará, a partir de entonces, a través de una nueva plataforma. Sin embargo, Enrique Gómez-Correa prolongará la vida de la revista *Mandrágora* sacando a la luz en solitario, poco más de dos años después, un séptimo número.

N.º 7

El séptimo número de *Mandrágora*, como sabemos, fue redactado y publicado exclusivamente por Enrique Gómez-Correa. Este número recupera aproximadamente la extensión de los primeros, entre catorce y dieciséis páginas. De todos ellos, es el único que cuenta con una portada ilustrada y una contraportada. La ilustración de la portada es de Pieter Brueghel, uno de los grandes pintores flamencos del siglo XVI, que se especializó en paisajes campesinos y que recibió influencia, la más notable en su arte, de Hieronymus Bosch. No figura en la portada la fecha de publicación ni su coste, información que sí constaba en la página inicial de los anteriores.

Un único ensayo, de gran extensión, titulado “Testimonios de un poeta negro”, ocupa sus páginas. Gómez-Correa recapitula los principios fundamentales de la Poesía Negra y ofrece un repaso de la trayectoria de la poesía en Chile. Su más que demostrado espíritu crítico se acentúa aquí en gran medida, puesto que incluso aquellos poetas más cercanos no están exentos de recibir sus embestidas. El talquino plantea un recorrido por la historia de la literatura chilena, rechazando todo lo que considera caduco o anquilosado, todo lo de dudoso valor poético. A lo largo de su ensayo Gómez-Correa cita, a modo de ejemplo, un poema de cada uno de sus compañeros de aventura mandragórica, incluyendo a Rosamel del Valle.

Encabeza su texto una cita de Goethe: “Hago con los cadáveres lo que el gato con el ratón”. Y acto seguido da comienzo el cuerpo del ensayo, que significativamente se abre con una apasionada exaltación de la palabra “revolución”:

REVOLUCIÓN, palabra maravillosa, conocemos demasiado bien vuestras seducciones y vuestros desvelos. ¿Quién mejor que nosotros los poetas hemos sentido el peso de la angustia al estrechar vuestras manos y despreciar el mundo circundante con un gesto olímpico? Sabemos también que tú eres como el pájaro azul que en los momentos en que nos parecía teneros para siempre en nuestras manos tú huías hacia las regiones más inauditas del pensamiento.

Esta misma angustia, este mismo juego a la última carta, hoy lo que se nos lanza a la cara como el *caos*, tú *Revolución*, tú estás resplandeciente en sus aguas. A mayor oscuridad tú estás cerca de nosotros. ¿Qué destino hace que yo, hoy 20 de Octubre de 1943, en esta pequeña capital del mundo, me decida a tomar la pluma para anotar tus múltiples convulsiones? ¿Quién desliza el revólver por entre mis dedos temblantes y hace que te lance el disparo en plena obscuridad?⁴⁰³

Este segundo párrafo es sin duda fundamental porque en él encontramos la única referencia que nos permite fechar este séptimo y último número de la revista, redactado en

⁴⁰³ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, n.º 7, octubre de 1943, p. 3.

octubre de 1943⁴⁰⁴. Por otra parte, Gómez-Correa vincula aquí la revolución a la oscuridad y, por extensión, al color negro reivindicado como distintivo de su poesía. La violencia hace por primera vez su aparición en el discurso del talquino con esta referencia al revólver y al acto de disparar arbitrariamente en plena oscuridad.

Gómez-Correa proclama la destrucción de la idea del bien y de toda idea conocida. Solo así será posible alcanzar la total liberación del espíritu humano y recuperar el verdadero lenguaje y la verdadera vida, reconquistando un tiempo pasado, el paraíso perdido, la “Edad de Oro del pensamiento”. Solo así será posible dejar de percibir como contradictorios los elementos disociados en opuestos dicotómicos como el instinto y la razón, el bien y el mal, lo visible y lo invisible, la vigilia y el sueño, reconciliación anhelada y perseguida por los surrealistas. El equilibrio, entonces, será reestablecido y la razón tiránica dejará de ejercer su primacía, otorgando el valor correspondiente a la actividad irracional, a la imaginación, al sueño, al deseo:

Toda idea contemporaneizadora [sic] del bien debe ser eliminada. Las doctrinas, el mundo total de las ideas hasta ahora conocidas, debe ser arrastrado al más absoluto descrédito. Se pondrá toda idea, aún la más querida, al alcance de este fuego cegante hasta que ella no sea sino un mero fósil. El espíritu deberá ser liberado por primera vez de toda servidumbre intelectual. Será preciso tener la valentía y la generosidad del corazón y del cerebro para sobrevivir a este vendaval que habrá de arrastrarnos a la Edad de Oro del pensamiento. No habrá nunca más dualidad ni primacía entre el instinto y la razón. El pro y el contra se habrán definitivamente abolidos. El destino del pensamiento humano estará en esta aventura⁴⁰⁵.

Gómez-Correa declara apasionadamente su adhesión a la Poesía Negra, no desde un punto de vista estético, sino vital, tal como reivindicaran los surrealistas. La Poesía Negra debe regir todos los actos del poeta negro, no solo su actividad creadora. Reivindica su eficacia como método de conocimiento, de exploración de lo más profundo y auténtico del ser humano, cuyas fuentes son la memoria, por un lado, y la imaginación, por otro:

¿Con qué fueros escribo yo si no son con los fueros de la Poesía Negra, la única que puede darme la posibilidad de romper aún mis propios textos? Sí, la Poesía Negra debe invadir toda nuestra vida, dominar todos nuestros actos cotidianos, toda nuestra actividad entusiástica al servicio de esta maravillosa poesía. Ella nos permitirá interrogar definitivamente la existencia de este sorprendente ser que se llama *hombre*. Toda su larga

⁴⁰⁴ Como ya mencionamos, Luis G. de Mussy en la bibliografía de su libro *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* fecha este séptimo número de la revista en 1944, suponemos que basándose en que dicha fecha figura escrita a mano en la portada del ejemplar escaneado para su reproducción facsímil. Sin embargo, nada confirma que así haya sido, por lo que consideramos más oportuno y riguroso ceñirnos a la fecha que el propio Gómez-Correa indica.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

trayectoria, a partir de las más remotas edades, será vaciada de golpe en un solo acto. La memoria, la imaginación, sí, la imaginación, sí, la imaginación al lado de ti, Poesía Negra!⁴⁰⁶

El peligro aparece entre los atributos de la Poesía Negra destacados por Gómez-Correa, quien cita a Hegel. El talquino define lo negro como “actitud del ser” y lo vincula estrechamente con el mal y con el placer, primero, y con el crimen, la locura y el sueño, después:

Interrogaremos siempre al peligro hasta conseguir esa “solidez compacta del ser” de que nos habló alguna vez Hegel, pero más allá de toda filosofía, pues la filosofía no es sino el argot de la poesía. Y a estas alturas el poeta habrá comprendido y sentido la definición de lo negro: *Lo negro es esta actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual.* Crimen, locura, sueño, perversión en estado de pureza. Se estará más allá de la dominante emanada del prejuicio del bien así como de este otro prejuicio en formación que es el prejuicio del mal. No se tratará de ser maldito, poeta maldito, sino de no temerle a la maldición. Es preciso aprender a superar la experiencia del fracaso como la experiencia del triunfo⁴⁰⁷.

Es precisamente esa búsqueda de estímulos que generen placer la que motiva el interés de los mandragóricos por ahondar con entusiasmo en lo más oscuro del ser humano, en sus pasiones más ocultas y siniestras. Ya lo dice el talquino: no le teme a la maldición, esa maldición de la que Lautréamont previniera a sus lectores al comienzo de sus cantos. Esa maldición a la que han sido condenados muchos poetas que traspasaron los límites de las “buenas costumbres”, de la moral imperante, que transitaron senderos prohibidos, alejados de los valores dominantes social y culturalmente en su particular contexto histórico. Bucean, impulsados por su afán de conocimiento, incluso en lo más perverso del pensamiento humano, celebrando la violencia, el vicio, el terror.

Gómez-Correa, más adelante, cita a Raymond Roussel, identificándose con sus palabras: “yo sangro en cada frase”.

El talquino comienza, entonces, su repaso de la trayectoria seguida por la Poesía Negra en Chile, destacando como punto de partida el papel revitalizador desempeñado por el grupo Mandrágora. Gómez-Correa, retomando lo expuesto en su ensayo “Notas sobre la poesía negra”, aparecido en el tercer número de la revista, reduce la poesía anterior al surgimiento de Mandrágora a “verbalismo desenfrenado” cuyo exponente por excelencia es

⁴⁰⁶ *Ibidem*, pp. 3-4.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 4.

Rubén Darío. Una vez muestra su desprecio por la sonoridad, tal como ya hiciera anteriormente. Solo Edgar Allan Poe merece, en su opinión, ser destacado:

Antes de la aparición de Mandrágora la poesía está dominada por un verbalismo desenfadado que encuentra su cumbre en el mito americano, en el Loro de Nicaragua, me refiero a Rubén Darío. En él todo se ha sacrificado a cambio de la sonoridad de las palabras, y por lo mismo siendo inferior al propio Verlaine, es incapaz de proyectar una poesía profunda. Un solo nombre, uno solo, Edgar Allan Poe, es capaz de sostenerse en su propia grandeza: lo demás podredumbre intrascendente, Whitman aun⁴⁰⁸.

La rotundidad de Gómez-Correa es llamativa. Somete a una estricta revisión crítica la literatura chilena y americana. Tras la referencia a Whitman se nos remite a la nota a pie de página en la que el talquino alude a Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, y a su “nacimiento fortuito en tierras americanas”. Ducasse nació en Montevideo, capital de Uruguay, en 1846, pero al acabar el liceo se traslada a París para ingresar en la Escuela Politécnica. Sus dos libros, *Cantos de Maldoror* y *Poesías*, lo convirtieron en uno de los “profetas del surrealismo”, expresión usada por René Passeron en su *Enciclopedia del surrealismo*⁴⁰⁹. En 1938 vio la luz en París una edición de *Los cantos de Maldoror* ilustrada por Brauner, Domínguez, Ernst, Espinoza, Magritte, Matta, Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann y Tanguy.

Gérard Legrand, en su texto sobre Lautréamont incluido en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, señala la intuición de André Breton al nombrar a Isidore Ducasse cuando hace referencia en su *Manifiesto del Surrealismo* a aquellos autores que habían hecho “surrealismo absoluto”. Efectivamente, Breton, tras ofrecer la definición del surrealismo y dar el listado de personas que lo profesaron, menciona a Ducasse, a quien tiene la tentación de incluir, aunque manifiesta cierta reserva por falta de datos.

Fue Louis Aragon quien en 1917 descubrió por azar un fragmento de los *Cantos de Maldoror* reproducido en la revista simbolista *Vers et Prose*. Tras conseguir la obra completa se la hizo leer a André Breton a principios de 1918. En 1919 Breton reproduce sus *Poesías*, que toma del único ejemplar recogido en la Biblioteca Nacional, en la revista *Littérature*. La identificación de los surrealistas con Lautréamont fue total, defendiendo el gran valor de su obra, entre otras cosas, por su carga de erotismo implícito, la recuperación de la tradición gótica y luciferina, la acumulación de imágenes (muchas veces de marcado carácter automático), la violencia y la exaltación del mal, la fusión del humor llevado al extremo con

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰⁹ René Passeron, *Enciclopedia del surrealismo*, p. 103.

la seriedad también más extrema. Su conocida fórmula “bello como” (beau comme) fue, y sigue siendo, muy celebrada por los surrealistas como método de aproximación de realidades ajenas, que favorece el choque de la imagen producida por el encuentro de elementos ajenos.

Gómez-Correa continúa su ensayo centrándose en la figura de Vicente Huidobro, “la punta poética de Chile”. Si bien en el cuarto número de *Mandrágora* encontrábamos el texto colectivo de igual título en el que se ensalzaba su gran contribución a la renovación de la poesía y a la apertura de nuevos cauces, destacando su fundamental tarea de “limpia revolucionaria”, ahora son bien pocas las alabanzas que Enrique Gómez-Correa le dedica, mostrándose muy crítico con él, con su preocupación meramente estética por la poesía y su falta de “substancia ética” y contra su rechazo del automatismo:

Más adelante surge la punta poética de Chile: Vicente Huidobro, es “sembrador de escarcha”, intenta en vano resolver puramente problemas estéticos de una manera simplista. Ataca el automatismo, proclamado por los surrealistas, confundiendo en forma grosera las distinciones elementales entre la actividad poética, la *poesía pura* y las concreciones o cristalizaciones poéticas (poema). Su creacionismo es un producto de esta confusión y su tragedia es la carencia de substancia ética. Ved, a este señor permitiéndose juzgar a Lautréamont a través de unas cuantas de sus frases. Pero esa falta de problemas terrenos le lleva a un juego de transposiciones, produciéndose una especie de dilatación de la pupila: a pretexto de avanzar hacia el infinito se aparta de los problemas más candentes de la moral y de la época⁴¹⁰.

El distanciamiento respecto a Huidobro resulta evidente. Las diferencias resultan insalvables. Es ahora cuando Gómez-Correa se refiere a una visita al manicomio realizada en noviembre de 1939, acompañado por Huidobro y dos de sus compañeros de *Mandrágora*, Braulio Arenas y Teófilo Cid, acontecimiento que agrandó la brecha entre los mandragóricos, especialmente Gómez-Correa, y Huidobro. A pesar de la fluida relación que mantuvieron en sus comienzos, la ruptura se torna inevitable. Una vez más Gómez-Correa demuestra aquí su gran interés por la locura y el delirio y alude a sus visitas al “loquero” durante sus estudios de Medicina Legal:

“Amapola, amapola –Libértanos de la demencia humana”, no podía gritar otra cosa quien, en los días calurosos del mes de Noviembre del año 1939, mientras yo seguía mis cursos de Medicina Legal, me acompañara al Manicomio, junto a dos miembros del grupo *Mandrágora*, Braulio Arenas y Teófilo Cid, el señor Huidobro se escapaba temeroso de ese “espectáculo sucio” para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbécil. ¡Puerco! En tanto Braulio Arenas y yo, tocados por el mismo rayo de luz, especialmente

⁴¹⁰ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 5.

seducidos por los encantos de la alienada Yolanda Fraga, salíamos mudos, para escribir simultáneamente días después (...) ⁴¹¹

El resultado de la visita, que conmovió profundamente tanto a Arenas como al talquino, fueron dos poemas muy significativos que hablan por sí solos reflejando la fascinación sentida por uno y otro y que Gómez-Correa reproduce a continuación. El primero, de Arenas, titulado “A las bellas alucinadas”, fue posteriormente incluido por su autor en *Memorándum Mandrágora* (1985). Las imágenes delirantes y alucinadas chisporrotean a lo largo de todo el poema lanzando con violencia su rayo de luz. Ya en la primera estrofa encontramos la presencia de la mujer, de las recluidas delirantes a quienes habían conocido, sobre las que gira todo el poema:

Ellas nombraron el oro la pantera la escarcha
Ellas soplan con intensidad sobre cualquiera ruta
Detrás de su amor se fijan los delirios
Y un palangrero rueda con anticipación de eco.

Las “bellas alucinadas”, poseedoras de la palabra original, del verdadero lenguaje, dan el nombre a las cosas y a los seres. Ellas, las locas, liberadas de la tiranía de la razón, entregadas a las fuerzas irracionales más poderosas, aparecen en la segunda estrofa vinculadas a la edad de oro, al paraíso perdido cuya recuperación anhelan los surrealistas:

Ellas piden sonrientes el olvido y reclaman
A veces con furia la piedad para sus actos
Solicitan la muerte a voluntad a cuerpo de rey
Agotadas inmóviles aves de la edad de oro.

La luz, representada por la lámpara y símbolo del conocimiento, es uno de los elementos con que el poeta las relaciona, una luz que, más abajo, aparece vinculada al sueño. La belleza es otro de sus atributos y, nuevamente, el poder de su palabra. Se dan cita en estas estrofas, también, motivos como la sombras, la sangre, los ojos y los senos, cuya presencia es frecuente en los textos de los mandragóricos:

Una marea de lámparas sube por sus hombros
A solas están frenéticas ajusticiadas por la vida

⁴¹¹ *Ibidem*, pp. 5-6. Fragmento ya citado con anterioridad cuando comentamos la relación de los mandragóricos con Huidobro en el capítulo dedicado a los antecedentes del grupo surrealista chileno.

Exhiben sus sueños los copian con sus uñas
Y caminan llevando una copa de agua a sus orejas.
Se sientan frente a un auditor de sombras
Desfilan la belleza hablan con gran poder
Reducen el sueño al sol la sed de las esfinges
Y la vida finge sus cúmulos de sangre.
Un haz de luz pregona su sueño Yolanda mientras otras
Luces las encadenan les reducen les rebanan
Los ojos asociados bajan para beber
Mientras el manicomio de sus senos de nutria.

Las imágenes surrealistas, indescifrables mediante las leyes de la lógica, se suceden, se encadenan en el poema y nos sacuden con su belleza convulsiva. El poeta crea realidades estableciendo analogías entre elementos sin aparente relación como, por ejemplo, las “estrellas abascentes” y las “migas de armiño”; todo es posible en el poema. La alucinación y delirio campa a sus anchas en sus versos:

Estrellas abascentes como migas de armiño
Se dilatan en la plena circulación de sangre
Todos los pantanos con fiebres mistagógicas
Hacen brotar sepulcros de antes del diluvio.

Dichas imágenes tienen, en muchos casos, un destacado carácter erótico, como en la siguiente estrofa, donde el poeta alude a los cabellos seductores de las bellas alucinadas y la presencia del acto de besarse y de lo corporal refuerzan la sensualidad de sus versos:

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

El poeta inserta en el poema una interesante exaltación del crimen. Y, significativamente, aquellos a quienes el poeta incita a asesinar son, ni más ni menos, que “médicos”, responsables de la reclusión de estas fascinantes mujeres libres, y “monjas”. No cabe duda de su anticlericalismo:

En sus corpiños lacres guardan golosinas
Plumas cajas de fósforos matad los médicos

Matad las monjas las calvas las podridas
Unos ojos abstractos miran crecer el mar.

La mujer, como es recurrente, aparece rodeada de misterio. A ella se le atribuyen cualidades mágicas, extraños atributos enigmáticos, como su desorbitada altura y sus “pies de trigo”. El fuego hace acto de presencia; sus llamas sugieren un ambiente violento y destructivo. La alusión a la crueldad es, de hecho, explícita:

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.

Prosigue Braulio Arenas captando el libre y espontáneo fluir de sus ideas y de las palabras, en unos versos en los que la nota dominante es la enumeración disparatada, al margen de toda verosimilitud, de realidades que no guardan ninguna relación desde el punto de vista lógico y cuya aproximación da como resultado el absurdo. El automatismo de estos versos resulta notable, así como la luz que desprenden sus imágenes:

Pero nada ecológica de camisa de fuerza
Erotomanía ideas fijas tribadismo chacales
Buscad con furia pasad por el tamiz
Hechas trizas la muerte mueren desvaloricen
Grandes comecabellos con aire cercenado
Pálida ajusticiada a quien un susurro hiere
Sigue con más atención que un sabio sus descargas
Que susurran el nombre que piensa despistar.

Por último, a lo largo del poema advertimos varias referencias a diversos animales: la pantera, las aves, la nutria, las liendres, los chacales. El interés por los animales manifestado por los surrealistas es cuestión conocida y se ha visto reflejado tanto en literatura como en pintura y en el cine. La fauna surrealista es muy amplia y en general la encontramos fuera de su contexto habitual, como una forma más de contribuir a la desrealización de la realidad y a producir la sorpresa y el desconcierto en los espectadores o lectores. Los animales son parte esencial de ese mundo que descubrimos cuando soñamos, de esas imágenes que afloran cuando desplegamos nuestra imaginación sin amarras, por ejemplo durante la infancia. Al tratar el papel del reino animal en la pintura, la literatura y el cine surrealistas, es preciso

considerar y evocar el bestiario de Lautréamont. Y, en ese sentido, son muy significativas las ilustraciones a la edición de los *Cantos de Maldoror* realizada en 1938, a las que ya hicimos referencia. Los surrealistas parecen sentir predilección por aquellos animales de carácter fantástico como el dragón. Un interesante ejemplo de la presencia de la fauna en las obras surrealistas lo tenemos en el collage *Los animales surrealistas* de Kurt Séligmann, que Breton y Éluard reproducen en su *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. También *Le bouledogue de Maldoror*, escultura en cuero de Jean Benoît, es otro gran ejemplo de la fuerza que los animales cobran en el surrealismo, además de la influencia ejercida también en este aspecto por Isidore Ducasse.

Gómez-Correa, a continuación del poema de su compañero, reproduce el que él escribiera como resultado de su visita en conjunto al manicomio, titulado “Las perezosas”, poema que había sido ya publicado, con anterioridad, en su libro *Las hijas de la memoria* (1940) y que, más tarde, en 1990, sería incluido en la antología *Las cosas al parecer perdidas*, editada por la Biblioteca Nacional de Chile. El poema, dividido en cuatro fragmentos, se inicia directamente refiriéndose a esas mujeres a las que habían conocido, que el poeta asocia al vicio y a la crueldad:

Son tibias turbias y viciosas
Buscadas a nubes a labio a insomnio
Un jadeo una voz cruel
Y hasta una historia para el ramaje impenetrable
Semejante a ese mar insensible de las alucinaciones.

Yolanda Fraga, quien les fascinó especialmente, y sus compañeras entregadas al delirio y la alucinación, han traspasado la barrera que nos impide el acceso a la realidad invisible. Desde la otra orilla, desde el otro lado del espejo, abrazan la perversión, el vicio. La locura, condenada socialmente, es precisamente la que las salva y transforma en seres totalmente libres.

El poema prosigue con imágenes insólitas, de gran belleza, que se le imponen al poeta, y mediante las que penetra en lo maravilloso. Las referencias al seno y a los muslos confieren cierto carácter erótico a sus versos:

Son tibias las tardes
El aliento rodea el seno
Que es como una nueva historia
Que es el párpado que endurece

Y que yo mar el cielo expuesto a las perversiones
A la soledad, bruma, saliente muslo
En fin como un cisne que mira su propia caída
Y que yo adoro.

Dicha sensualidad es de nuevo palpable en dos de las tres estrofas que componen la segunda parte del poema, donde continúa el encadenamiento de imágenes de marcado tono delirante. El poeta alude, explícitamente, al deseo y al instinto:

Ahora ellas escupen sus manos
El árbol girante alrededor de los senos
Hormigueante la voz
Recogidos los muslos
Y aguas espesas les sacuden
Las carótidas.
Sus deseos bajan suben a la frente
Una araña sacudida en el aire
Que es su instinto
Renacen puras, olvidadas y bruscas
El rostro persistente, ahuecado el esfínter
Negros sus designios
Por el amor ellas se buscan.

El poeta se rebela contra las dualidades y procede a reconciliar contrarios, como lo alto y lo bajo (“bajan suben”). Los designios de estas bellas y alucinadas mujeres aparecen en el poema ligados a lo negro. El amor es la razón que motiva la búsqueda de las delirantes, es el motor del universo. En el amor los mandragóricos y los surrealistas en general ven la vía de salvación a través de la que el yo entra en comunicación con el otro y hace posible el redescubrimiento de sí mismo y de la verdadera vida. No se trata, como queda claro en el poema, de un amor espiritual, ideal. El amor carnal, lo erótico y lo sexual, se defiende con gran pasión y se trata con gran libertad. También en este terreno pretenden acabar de una vez por todas con los prejuicios y tabúes. Los surrealistas demostraron sobradamente su interés por investigar la sexualidad humana, sus pasiones y deseos, rompiendo moldes y abriendo un mundo de posibilidades infinitas, algunas tremendamente provocadoras. Buena muestra de ello son las encuestas sobre sexualidad integradas en el undécimo número de *La Révolution Surréaliste*, en las que participan distintos integrantes del movimiento concentrados en París, dando su opinión en función de sus gustos y experiencias sobre diversos temas asociados

como la pederastia, el onanismo, el fetichismo, la homosexualidad y el lesbianismo, los burdeles y la prostitución y demás prácticas y conductas sexuales. La libertad de tratamiento es clara; también las discrepancias resultan evidentes. Así, por ejemplo, mientras que Breton, que rechaza abiertamente el libertinaje, cerraría los prostíbulos y se muestra en desacuerdo con la mercantilización de las relaciones sexuales, Tanguy y Queneau se muestran favorables.

Esta segunda parte concluye con una tercera estrofa de la que destacamos el carácter enigmático de la atmósfera creada por el poeta y, sobre todo, la asociación de las mujeres a lo onírico:

Tienen sed, el diente salta
A partir fantasma
El ojo dormido, adherible al vientre
Luego a sus pestañas
Apretadas bien al árbol, mal sus ropas destrozadas
Se hacen ellas buscables en el sueño.

Gómez-Correa, en la única estrofa que conforma la tercera parte del poema, concentra una serie de motivos esenciales en su universo poético y claves en las obras surrealistas como el amor, la memoria (en relación con esa deseada recuperación del paraíso perdido), la luz, el espejo, la libertad. El amor “abre la existencia”, la hace más plena, más feliz; en el amor reside la esperanza de consecución de la libertad absoluta:

A mí el amor
Contraía lenguas oscuras de la memoria
Optaba luz, delta, abría la existencia
Comer reír ahorcarse
Partir retrocediendo frente a un espejo
Amarse sin tregua
La libertad.

La idea del suicidio está presente, también, en estos versos, en la referencia que hace el poeta al acto de “ahorcarse”, actividad que pone al nivel de otras tan cotidianas y básicas como “comer” o “reír”. Gérard Legrand, en la entrada correspondiente a la palabra “suicide” del *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* dirigido por Biro y Passeron, comenta el empeño de muchos historiadores por hablar de cierta “vocation suicidaire inhérente” a los surrealistas, incluso llegando a afirmar que los “verdaderamente surrealistas”

eran aquellos que habían acabado poniendo fin a sus días de manera voluntaria. Argumenta su desacuerdo señalando que la cifra de suicidios entre los surrealistas no es mayor que la de cualquier grupo humano que haya durado casi medio siglo, más diríamos hoy⁴¹².

Llamamos la atención, también, respecto al empleo del verbo “partir” por parte de Enrique Gómez-Correa, verbo que tiene una especial significación en su visión del mundo, en su actitud vital y en su producción poética. En este sentido, es preciso referirnos a su texto ensayístico *El entusiasmo*, que había sido ya publicado en el primer número de la revista *Leitmotiv*, y en el que nos detendremos con más calma próximamente. Es aquí donde Gómez-Correa señala la necesidad de partir hacia lo desconocido, de partir en busca del entusiasmo, y concede a dicho verbo la categoría de “fórmula salvadora”:

Tengo la seguridad de estar en lo cierto, cuando pienso y me repito, quizás con demasiada insistencia, lo que yo creo ser para mí, la fórmula salvadora: Es necesario partir. Partir, he aquí la palabra que en mí toma caracteres de fuego, de un fuego sofocador, asfixiante y tal vez de quemaduras transmisibles con rapidez. Partir, ¿por qué habré de quedarme yo en un medio tan profundamente hostil? ¿Es esta la solución más inmediata a un problema encadenado a todo mi ser (...) Partir, he aquí la palabra que ilumina la noche de los incendios. El tiempo, los incendios, partir. Y sobre un tablero de ajedrez, ¿cuántas combinaciones no podríamos formar con estas tres palabras? Partir el tiempo, partir los incendios, los incendios a tiempo, a partir de los incendios, etc⁴¹³.

Gómez-Correa cierra su poema, la cuarta parte, expresando su fascinación por esas mujeres, a las que declara su amor, a todas ellas, también a las viciosas y a las más perversas, a las envenenadoras, por las que, como ya hemos visto, los surrealistas mostraron gran interés. Es a ellas a quien el poeta, desesperado ante su caída, solicita su salvación. Solo ellas pueden liberarlo, sacarlo de su soledad, ayudarlo a derribar los muros que lo limitan y castran:

Las tibias las turbias las viciosas
Las envenenadoras las adorables
Las adúlteras, las coléricas, las raptadas
Estáis ahí todas en vuestros residuos en vuestras almas
Os amo
Marcáis vuestras huellas digitales en la carne
Levantáis los pómulos las arrugas el vientre
Seguid caed moved la lengua
Yo os amo yo caigo yo miro caedme

⁴¹² Véase *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 387.

⁴¹³ Enrique Gómez-Correa, “El entusiasmo”, *Leitmotiv*, n.º 1, Santiago de Chile, diciembre de 1942. Este texto fue traducido posteriormente por Robert Ponge al brasileño y publicado en *Surrealismo en Novo Mundo*, Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999, pp. 30-35.

Yo puente yo muro yo soledad
Yo en este castillo adorable
Salvadme.

Gómez-Correa prosigue su ensayo centrándose en la figura de Pablo de Rokha, que también se convierte en blanco de sus críticas. El talquino combina el humor negro con la seriedad del tono. Una vez más demuestra su particular agudeza para la ironía y la ridiculización:

Otro: Pablo de Rokha, empecinado en identificarse con el alma del campesinado chileno y que solo ha conseguido una falsificación risible. No dejaré yo de recordar –cuando su nombre toque mis oídos– la pregunta formulada por él a uno de sus hijos poetas, pregunta que da la nota de su “cultura” de la que tanto se ha vanagloriado: “¡Haber chino!, ¿cómo se llama ese romántico alemán que escribió las *Noches de Young*?”

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 emputecido por las bestias dominantes del partido comunista, y aún carente de la voluntad de amo para sentirse noble (3). 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 (4). ¿Qué más podría agregarse de un infeliz, que como tal se ha hecho llamar “poeta crucificado”?⁴¹⁴

La primera de las notas al pie a la que se nos remite en este fragmento, Gómez-Correa la dedica a comentar la crítica que De Rokha había vertido respecto al comunismo en su obra *Heroísmo sin alegría*, libro de ensayos sobre arte y estética publicado en 1927. En sus palabras constatamos su rechazo de las políticas de Stalin, su cambio de postura respecto a la Unión Soviética:

Pablo de Rokha escribía en su obra *Heroísmo sin alegría*, con caracteres mayúsculos, “EL COMUNISMO ES COSA DE CERDOS”. En presencia de la carrera dislocada de las concesiones, hecha en esta hora por la Unión Soviética, es bien posible que De Rokha tenga hoy razón⁴¹⁵.

La segunda de las notas a pie de página refleja con nitidez la conciencia social de Enrique Gómez-Correa, su rechazo de la pobreza que condena a una vida indigna a las personas: “Por otra parte, toda pobreza es indigna de la condición humana”.

Pablo Neruda es el siguiente objetivo de las críticas del talquino:

⁴¹⁴ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., pp. 9-10.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

Pero había necesidad de que apareciera un tercero, para que el ciclo del autobombo y de la fiebre de la propaganda, llevada hasta el envilecimiento llegara a su cumbre, y ello se alcanzaría con la aparición de Pablo Neruda, este sebiento que nadie, aún sin haber conocido la Poesía Negra, no dejará de sentir náuseas por su vida, su obra y su aureola de mierda. Con Neruda queda saturado el nivel de porquería y la integración del grupo de los “tres chiflados de la poesía chilena” como los llamaría un día Braulio Arenas, no debiéndoles, nosotros los de Mandrágora, sino el placer de habernos proporcionado unos cuantos instantes de diversión.

No acaban aquí sus feroces críticas. También Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita son puestos en el punto de mira. Solo Rosamel del Valle parece salvarse, solo él merece cierto reconocimiento, aunque con claras reservas. Gómez-Correa, irreverente, insolente, rompe violentamente con la literatura chilena anterior a la aparición de Mandrágora, con importantes figuras representativas de la vanguardia literaria con las que tiempo atrás colaboró estrechamente, como es el caso de Huidobro, pero también de Pablo de Rokha:

Por último el cuadro de la basura y el bluff queda perfeccionado con las dos siguientes disgregaciones: Humberto Díaz-Casanueva, tan cómico como Pablo de Rokha, lanzado a las aguas turbulentas del arribismo y Eduardo Anguita, empequeñecido como su alma de perro católico, pagándole a Huidobro sus deudas monetarias en artículos de elogio. Horror de esta moral. ¡Mierda para Huidobro, mierda para de Rokha, mierda para Neruda, mierda para Díaz-Casanueva, mierda para el mequetrefe de Anguita! ¡Mandrágora los escupe!

Solo Rosamel del Valle pudo haber pertenecido a Mandrágora, pero le faltó sangre, juventud y sobre todo se ahogó en un tropicalismo sin salida⁴¹⁶.

Como prueba de dicho reconocimiento a medias de Rosamel del Valle, Gómez-Correa reproduce un poema suyo, “El corazón sumergido”, perteneciente a su *Poesía*, publicada en Santiago de Chile en 1939 (Ediciones Intemperie). Será el único autor externo al núcleo del grupo Mandrágora a quien el talquino dará cabida:

Hay un nido de piel en las paredes terrestres
Donde la memoria se reconoce a sí misma y donde el frío
Sangre deshabitada y sin naufragio y silenciosa
Lección de angustia y terror de materia y espacio
Donde la sombra y el movimiento se destruyen.
Oh acto de incorporarse desde las raíces y el tallo,
Desde la ceniza y el vello del fuego
Hasta la mano que sale del agua con el temblor
De lo que acaba de morir.

⁴¹⁶ *Ibidem*, pp. 10-11.

Ciertamente, comprobamos la presencia en el poema, cuyo título sugiere la indagación en el mundo interior o subconsciente, de muchos de los motivos que aparecen de forma especialmente repetitiva en los textos de los mandragóricos como la memoria, la sangre, la angustia, el terror, la sombra, el fuego, la mano y la muerte.

Comienza una segunda parte del texto, división sugerida por tres puntos dispuestos a mitad de página, en la que Enrique Gómez-Correa, una vez analizado el *status quo* de la literatura chilena antes del inicio de la actividad mandragórica, se centra en el papel desempeñado por el grupo a partir de su provocadora irrupción en la Universidad de Chile. Nuevamente, el poeta talquino insiste en desvincular a Mandrágora del panorama literario anterior y mira al exterior en busca de sus maestros, de sus referentes literarios:

En este estado de cosas, el grupo Mandrágora irrumpe desligado de toda conexión, de todo compromiso para con esos valores mediocres que le han precedido, mientras en vano unos cuantos “historiadores” de la poesía se han empeñado en atribuirles la categoría de nuestros “maestros”. Mandrágora ha tenido maestros y grandes maestros, pero lejos de las fronteras territoriales en que le ha tocado actuar. Ellos van a la poesía griega, al teatro isabeliano, a la novela de caballería y del terror, al romanticismo alemán, al surrealismo de la mejor hora. Mandrágora quizás ha sido un voz demasiado elevada para oídos tan pobres como los de América, e incluso sus peleas han sido peleas con fantasmas. Y así las cosas, Mandrágora introduce al habla castellana un lenguaje nuevo y universal, el lenguaje de la Poesía Negra⁴¹⁷.

Gómez-Correa se remonta al año 1935, cuando comienzan a tramar el proyecto poético del que a partir de 1938 se hará llamar el grupo Mandrágora. En el origen del grupo están las inquietudes de sus futuros miembros fundadores por movilizar a la juventud con el objetivo de acabar con el “mundo a todas luces hostil”.

El talquino se refiere de forma explícita al surrealismo, al que se adhieren sin reservas, exaltando su contribución a dicha tarea:

El surrealismo en Europa ha afrontado ya una tarea semejante, y por eso nuestra adhesión se hace en un pronunciamiento categórico. Demasiada razón ha dominado las interpretaciones del mundo fenoménico. Por estrategia proclamamos en forma ilimitada los fueros del instinto, hasta entonces relegado a un segundo plano, para conseguir como resultado el equilibrio entre esos dos principios, mejor aún la desaparición de esa odiosa dualidad que ha impuesto al hombre –a través de períodos sucesivos de la historia humana–, una jerarquía unilateral en la valoración de los actos.

Así, pues, Mandrágora, en relación a su tiempo, más que un problema de conocimiento, ha planteado un problema de la conducta humana⁴¹⁸.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

Como podemos comprobar, al contrario de lo que algunos han pretendido, no se trata de invertir la balanza e imponer como lo único válido todo aquello que hasta entonces se consideraba sin interés, secundario o incluso tabú, es decir, lo relativo a la actividad irracional, a la subconciencia, sino su reconciliación, alcanzando el justo equilibrio.

Gómez-Correa ve en el surrealismo una forma de lucha contra un mundo degradado, limitador, alienante, represor. *Mandrágora*, tal como los surrealistas reivindicaran y reivindican para el movimiento del que forman parte, implica una actitud ante la vida, de ahí que Gómez-Correa destaque su dimensión en relación con la “conducta humana”.

Pero nuestro autor parece querer ir más allá del surrealismo cuando, tras reconocer que se trata de la “mejor estrategia para abordar la realidad”, abre la posibilidad al planteamiento de otra actitud aún “más perfecta en la captación de esta realidad trágica de hoy”. Constatamos la acentuación de su gran espíritu crítico, pues incluso su compañero de aventura Braulio Arenas se convierte en blanco de sus críticas. Comienza a vislumbrarse aquí el distanciamiento que progresivamente tendrá lugar entre los animadores del grupo y que acabará con la cohesión que siempre les caracterizó. Gómez-Correa habla aquí ya de “dispersión de las mejores posibilidades del grupo”, de la que culpa Arenas. Dispersión que confirma el hecho de que este séptimo número de *Mandrágora* fuese preparado en solitario por Enrique Gómez-Correa:

El surrealismo, hoy dedicado a una tarea de recopilación, aún siendo la mejor estrategia para abordar la realidad, no puede ser para mí la meta de la trayectoria de nuestro pensamiento. Yo admito sus admirables conquistas, pero me es imposible excluir la posibilidad de una táctica o, mejor dicho, de una actitud más perfecta en la captación de esta trágica realidad de hoy. Lejos estoy de Arenas en este punto, cuando él se encierra en un nominalismo, cuyo fondo no puede pasar más allá de lo convencional. Lejos de ese Arenas causante de la dispersión de las mejores posibilidades del grupo *Mandrágora*⁴¹⁹.

Tampoco André Breton se salva de sus críticas. Gómez-Correa parece no perdonarle que mostrase admiración por Federico García Lorca:

No puedo tampoco olvidar, cómo uno de las cabezas más iluminadas de la época, André Breton, haya podido caer en apreciaciones tan erróneas y tan falsas, como la de considerar grande y verdadero poeta a García Lorca⁴²⁰.

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ *Ibidem.*

A continuación le llega el turno a Jorge Cáceres, quien tampoco parece del todo libre de culpa. Su error: dejarse arrastrar por Arenas. Eso sí, a pesar del comentario crítico, Gómez-Correa no deja de reconocer su “maravilloso instinto poético” y su condición de poeta negro:

Por otro lado, Jorge Cáceres (en parte modelador del reflejo de lo convulso), se dejaba arrastrar por ese nominalismo de Arenas, no obstante continuar siempre iluminado por su maravilloso instinto poético, por el mismo que un día le hizo comprender y sentir que la gracia de la Poesía Negra estaba cerca de él⁴²¹.

A continuación, Gómez-Correa reproduce un poema del más joven de los mandragóricos, “Monumento a los pájaros”, poema que en 1941 había sido recogido en su libro *René o la mecánica celeste*, formando parte del primero de los tres poemarios allí reunidos: *Sobre los pasos*, *René o la mecánica celeste* y *Los campos ópticos*. Y que un año después Cáceres había publicado, junto a su poema “Collage” y al titulado “Miguel Silva”, bajo el título de *Monumento a los pájaros*.

Este poema, cuyo título remite directamente a Max Ernst, siendo este precisamente el título de varias de las telas que pinta hacia finales de los años 20, consta de cinco fragmentos diferenciados. Ya desde sus primeros versos apreciamos la fuerza de sus imágenes, que se encadenan unas a otras, creando un mundo nuevo, fascinante, sorprendente, misterioso. Ya en la primera parte del poema advertimos la presencia femenina asociada a lo etéreo, a lo aéreo, a lo elevado; “ellas” parten hacia territorios desconocidos, “Repúblicas de copa alta” y “hemisferio sin salida”, se aventuran a explorar la realidad invisible. El poeta presenta una imagen fragmentaria de dichas mujeres, solo refiriéndose a sus ojos y sus manos:

Ventosa de las Golfas
Que ha caminado hacia el bosque
Y aletean al primer estado de abanico
En un carruaje de hijas silenciosas
Y palomas mensajeras
Ellas emigran hacia Repúblicas de copa alta
Hacia hemisferios sin salida
Sus ojos son los primeros cómplices
De sus manos
Al más libre sollozo.

⁴²¹ *Ibidem*.

Esas mujeres aladas se transfiguran, se metamorfosean. Se entregan, como buena muestra de su aventurarse hacia lo desconocido, al sueño. Aparecen en la segunda parte del poema asociadas a la sombra y a la luz, a la tempestad:

Ellas se alargan ellas sueñan
Desconocidas a la sombra de dos alas
Sus gestos son persistentes
Sus linternas son de hojas de Tormenta
Traen el primer soplo del otoño
Y un aire de doble tempestad
Se eleva de sus pies.

El poema aparece plagado de imágenes de carácter onírico. Cáceres pone en relación elementos sin relación lógica rompiendo los esquemas racionales de los lectores, ofreciendo un mundo nuevo iluminado por la luz que desprende la imagen:

Plumajes al alcance de un toque de sonrisa
Jardines impenetrables
Donde un primer sonroso se levanta
De un fruto de una hoja
De un golfo solar.

La presencia de las aves, que sin duda es especialmente característica de la poética de Jorge Cáceres, se constata nuevamente en la cuarta estrofa, que coincide con la cuarta parte del poema. El poeta procede a reconciliar contrarios en su intento de acabar con las dualidades, reuniendo en un mismo verso, en este caso, al día y la noche. Cierta ramalazo de violencia encontramos en estos versos, en el picotear de los pájaros que tienen la capacidad de “cambiar los paraísos”:

Los pájaros buscan un aire igual
El día semejante la noche sin fin
O la más loca proeza de nieve
Picotean junto a redes tendidas
Sobre el campo de la loba
Cambian los paraísos.

En la parte final del poema una vez más comprobamos la fuerza de las imágenes que se le imponen al poeta, imágenes cercanas al sueño o al delirio:

La huella de un armiño en las vitrinas heladas
Un grito desposeído y el gesto de la cuerda que danza
Nube o guijarro al fondo de los deltas
Sobre dos cuerdas boreales.

En cuanto a la relación de Cáceres con Ernst, más allá del título de este poema, es preciso señalar, por una parte, el poema precisamente titulado “Max Ernst”, que fue recogido por Arenas y Gómez-Correa en *El AGC de la Mandrágora* en 1957 y, por otra, el poema que Cáceres le dedica, titulado “En las redes del oso”, que permaneció inédito hasta que Oasis Publications se encargó de reeditar sus *Textos inéditos* en 1979. Ambas son significativas muestras de su vínculo creativo.

Y también en relación con su *Monumento a los pájaros* y con el influjo que Cáceres recibe de Ernst es interesante aludir a una carta que Benjamin Péret envía al “delfín de la Mandrágora”. En la reproducción que De Mussy hace de esta carta en su fundamental libro sobre Jorge Cáceres se indica que se desconoce la fecha exacta de su redacción. Sin embargo, Hernán Ortega Parada la fecha el 15 de diciembre de 1942 en la cronología presente en su libro sobre Gómez-Correa⁴²². De lo que no cabe duda es de que fue enviada desde México, durante el exilio de Péret, entre 1942 y 1947. La carta no solo evidencia la relación directa entre chilenos y franceses, que confirman las expresiones amistosas y afectuosas empleadas por Péret, así como la circulación de textos y otros materiales de un lado a otro del océano, sino que, además, en ella encontramos interesantes comentarios del francés sobre dicho influjo recibido por Jorge Cáceres. Benjamin Péret recibió su *Monumento a los pájaros* (cuya impresión acabó a mitad del mes de agosto de 1942), obra en la que, como ya dijimos, se recoge su poema en cuestión y su collage de igual título. El collage aparecería al año siguiente ilustrando la portada del número doble 2-3 de la revista *Leitmotiv*, aparecido en el mes de diciembre. Péret le aconseja que se aleje de sus referentes para que brote su auténtica personalidad poética:

Querido Amigo:

Gracias por los libros, fotos y reproducciones. Quisiera a propósito hacerle una crítica que le ruego considerar amigablemente. Se trata de *Monumento a los pájaros*. Todo el mundo ha recibido influencias de los demás y de los que los han precedido. Lo importante es librarse de esas influencias para expresar libremente lo que cada uno tiene que decir. Y en este *Monumento a los pájaros* es muy necesario que se olviden las influencias de Max Ernst y de los otros surrealistas para encontrarse de nuevo con usted mismo, sino se arriesga a parafrasear a uno u otro, sin que la personalidad de Jorge Cáceres pueda desprenderse libremente. Creo además

⁴²² Véase *op. cit.*, p. 222.

que el collage se ha vuelto muy difícil para usarlo como medio de expresión, a menos de renovar libremente todos sus elementos. Lo que Max Ernst ha utilizado se ha vuelto, por supuesto, irreversible a cualquier otro. Lo mejor sería, a mi juicio, buscar nuevos procesos automáticos. Hay muchos a los cuales nadie ha pensado en encontrarlos.

Gracias por los libros que me ha enviado, y dígame cuánto le debo por los libros de leyendas.

Créame querido amigo, ser sinceramente suyo.

Benjamin Péret

Gabino Barnuva [sic] 18, casa 5

México D.F.⁴²³

Pero volvamos al ensayo de Enrique Gómez-Correa. Centrándose en el papel de Mandrágora, el talquino resalta las exigencias que en cuanto a “tensión espiritual y de sacrificio” supone la pertenencia al grupo y la defensa y práctica de la Poesía Negra. No todos han sido capaces de mantenerse fieles a sus principios y propósitos. Mandrágora demanda la coherencia de sus integrantes, esa “asepsia moral” a la que Breton se refiriere hacia el final del Segundo manifiesto del surrealismo⁴²⁴. Muchos de los que lo intentaron se quedaron por el camino:

Mandrágora ha reunido bajo su cetro las mejores cabezas del pensamiento poético del habla castellana de estos días. Su trayectoria llena de sacrificios habla bien alto de ella. Pensad tan solo en todos esos ejemplares de una auténtica juventud que no han tenido las suficientes fuerzas para resistir la enorme tensión espiritual y de sacrificio que ha significado permanecer fiel a la actividad proclamada por Mandrágora, y han quedado perdidos al lado del camino. Mandrágora ha sido entonces para muchos lo que yo un día llamaría *la camisa de once varas*⁴²⁵.

Por último, le llega el turno a Teófilo Cid, a quien celebra por su “fe inquebrantable” en la Mandrágora. De él tan solo cuestiona su reticencia o temor a la acción, a esa faceta del grupo vertido hacia la vida pública, que trascendía los libros, el soporte del papel y salía a la calle a defender sus principios:

⁴²³ Carta de Benjamín Péret a Jorge Cáceres reproducida por Luis G. de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obras completas*, p. 487. Forma parte del material cedido por la viuda de Enrique Gómez-Correa a la Getty Foundation en Los Ángeles, USA. La traducción es de Luis G. de Mussy. El nombre correcto de la calle en la que Péret reside durante su estancia mexicana es Gabino Barreda.

⁴²⁴ Véase André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 161.

⁴²⁵ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 14.

Otros, como Teófilo Cid, aunque temerosos de la acción, han mantenido su fe inquebrantable en el glorioso porvenir de Mandrágora. No pierdo yo las esperanzas que a ellos les llegue la hora de familiarizarse con el peligro y salten conmigo, con revólver en mano, sobre la escena⁴²⁶.

Acto seguido, Gómez-Correa reproduce un poema de Cid titulado “El amor y la razón”, que había sido publicado previamente en la revista *Multitud* dirigida por Pablo de Rokha⁴²⁷, en el número correspondiente al último trimestre de 1939, y que en 1942 Pablo de Rokha incluyó en su antología *Cuarenta y un poeta joven de Chile*, junto a otros seis poemas del mismo autor.

Ya desde el comienzo advertimos la presencia del color negro, distintivo de la poesía proclamada por los mandragóricos. El poeta aproxima realidades lejanas, bucea en su subconciencia y la deja aflorar libre y espontáneamente. El resultado son estos versos que conforman la primera estrofa del poema, versos de marcado carácter automático, que provocan extrañamiento y escapan a toda interpretación racional:

Las paredes
Que vierten los tubos negros
Encierran esa cláusula
Esta yerba de alambique
Sus ojos separados de la historia
Miran quemar los huesos
Las frutas
De las pestañas movedizas
De los hígados marítimos
Que sobre el cielo están
Como el paso de una cola.

Cualquier intento de leer y tratar de descifrar las imágenes del poeta desde posiciones racionales, lógicas, no conducen más que a la desesperación y a la frustración. Teófilo Cid crea en libertad nuevas realidades que nos ofrece a base de destellos fragmentarios. De la segunda estrofa destacamos la presencia de la luz, de los objetos y del amor:

Enciérrenme aquí estoy
Las luces faltan a mis brazos
Cuando muevo las escarchas

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ En *Multitud*, Santiago de Chile, año I, n.º 30-31-32, octubre-noviembre-diciembre de 1939, p. 136.

De las últimas condicionalidades
Y creo en este apetito
Este liquen que no hiere los objetos
Este amor que va a la lucha.

El poeta se adentra, y nos arrastra consigo, en los enigmáticos territorios de lo maravilloso, donde todo es posible, donde la preocupación por la verosimilitud no tiene cabida alguna. Las relaciones entre elementos ajenos establecidas en el poema resultan disparatadas, absurdas. En la tercera estrofa encontramos, además, la presencia de algunas de sus constantes poéticas como los ojos y el acto de disparar:

Los mares forman este fondo
Esta farmacia donde los hombres entran
Este éxtasis extra
La penetración rehusa el gesto
Los ojos son la única cabida
El único tiro al blanco
El manjar más ávido
Una aurora que cae al yeso
Como un ojo.

En la última de sus estrofas el poeta se dirige a un tú a quien se entrega, a quien ama. La presencia de amor es sin duda lo más destacable de sus versos finales:

Te sirvo te sostengo
Te doy este amor sin gusto
Como quien responde al grito
Que sale
De una feria.

Gómez-Correa analiza con optimismo el destino de la Poesía Negra. Sus expectativas son grandes. Expone su plena confianza en la invasión que “lo negro” protagonizaría algún día de todas las esferas de la vida:

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*. Detrás de esas páginas convulsas que han significado la aparición de Mandrágora, sé que existen innumerables jóvenes que trabajan en el silencio y que un día gritarán en voz alta gracias a la Poesía Negra. 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. Proclamaremos la guerra como Novalis (5), considerándola un acto poético, pero esta guerra proclamada, más que una disolución, implicará una restauración de los valores y categorías morales perdidos. Aparecerá en la tierra el amo, el *tipo de las razas nobles*, con su concepción de la raza no como categoría biológica sino como una categoría espiritual. Yo amo esta abstracción del tipo de las razas nobles, que será más fuerte que el *homo economicus*⁴²⁸.

Enrique Gómez-Correa se identifica, identificación que hace extensiva a todo poeta negro, con Novalis, romántico alemán autor de *Himnos a la noche* y *Enrique de Ofterdingen*, esta segunda citada por el talquino en una nota a pie de página a la que nos remite el texto.

Gómez-Correa se muestra consciente del endurecimiento de su agudo espíritu crítico y de las posibles enemistades que podía traerle como consecuencia. Pero no por ello desiste en su empresa. Hace hincapié en su fidelidad a la Poesía Negra, simbolizada en esta ocasión por el fuego, “corazón del peligro”, elemento que marcó tanto su vida como su obra. Gómez-Correa, el último superviviente de la Mandrágora, es, sin lugar a dudas, el más fiel y coherente de sus integrantes, y hasta el final de sus días se mantuvo tocado por el relámpago de la Poesía Negra y asido a la raíz antropomórfica que ofrecía el conocimiento absoluto a quien lograra acceder a ella. Enrique Gómez-Correa persiste, en este séptimo número de la revista *Mandrágora*, en la defensa de los principios que lo guiaron en los inicios de la aventura grupal hacia mediados de los años 30:

Quizás estas líneas han de significar para mí la pérdida de más de algún amigo de otra hora, pero nada puede detenerme. Seguiré junto a ese fuego que es para mí el corazón del peligro. Después de todo, no encontraré más rastros que esos que siempre deja la nostalgia del adiós⁴²⁹.

Enrique Gómez-Correa pone punto y final a su ensayo y, por lo tanto, a este séptimo y último número de la revista, incidiendo en la idea del sacrificio al que debe estar dispuesto a entregarse sin titubeos ni reservas de ningún tipo cualquier poeta negro. Todo poeta entregado a la exploración de lo oscuro, del mal, del deseo y el instinto, debe estar listo para lanzarse a la aventura, para iniciar el viaje iniciático en busca de la realidad absoluta y de la libertad total:

La hora del sacrificio ha de llegar. Nuestra poesía es una poesía de revancha. Sin embargo, cómo me deleito pensando en el más grande desquite de estos seres que alcanzarán los placeres más inefables en las regiones del pensamiento. Mandrágora ha planteado por primera vez el avance hacia su propio cuerpo. Hay que

⁴²⁸ *Ibidem*, pp. 15-16.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 16.

estar listo para la hora de la decisión, para lo hora en que haya de hablar como la encantadora Ondina de Lamotte-Fouqué “es preciso partir, decir un eterno adiós a la vida, tan bella como nunca!” (Yo he sabido siempre dar las espaldas a la vida, con un gesto olímpico, cuando todo el mundo me ha creído tranquilizado y acomodado). Será menester entonces exigir a todo poeta negro que al menos tenga el ánimo como para estar dispuesto a saltar en cualquier momento de un segundo piso. Yo me siento poseído por el entusiasmo. Todo poeta negro, a la hora de la señal, sabrá gritar definitivamente: LA HISTORIA DE LA POESÍA NEGRA ES LA HISTORIA DE MI VIDA⁴³⁰.

Gómez-Correa hace referencia a “la encantadora Ondina”, espíritu de las aguas, personaje de la obra del romántico alemán Friedrich H. Karl de la Motte Fouqué (1777-1843) titulada precisamente *Ondina* (1811). Fouqué se interesó especialmente por las novelas de caballerías medievales y la mitología nórdica. Las ondinas, ninfas acuáticas de gran belleza de la mitología germánico-escandinava, estarán presentes también en el poema “Ondina habla de las ondinas” de Enrique Gómez-Correa, perteneciente a *Mandrágora*, siglo XX, así como en varios textos poéticos de Jorge Cáceres. Por ejemplo, en el titulado “Ondina”, presente en *René o la mecánica celeste*, así como en la última estrofa del poema “A medianoche”, recogido en *Textos inéditos*.

Acaba aquí la historia de esta revista, cuya trayectoria comenzó meses después del acto de presentación del grupo que le dio vida y que sin duda fue el principal medio de expresión de unos jóvenes entusiastas y combativos que quisieron someter a revisión la literatura chilena anterior y proponer un camino nuevo para la poesía y una actitud del ser humano ante la vida. Aunque la actividad surrealista colectiva de los mandragóricos dará aún nuevos frutos de gran interés, se comienza a entrever cierto alejamiento, ciertas fricciones que poco a poco condicionarán la dispersión de sus integrantes. Lo cierto es que concluye aquí la trayectoria de la que fuera la publicación colectiva en la que concentraron todas sus energías revolucionarias y su instinto poético.

Gracias a las reediciones de *Mandrágora* llevadas a cabo a partir del año 2000, que hasta entonces estaba reservada a unos pocos intelectuales coleccionistas con gran poder adquisitivo, hoy es posible acceder a sus páginas repletas de poesía, ensayo, crítica literaria, reseñas combativas; páginas que desprenden dosis elevadas de sentido crítico y un humor negro muy punzante.

⁴³⁰ *Ibidem*.

2.3.1.3. Contextualización de la actividad del grupo Mandrágora y de su revista homónima respecto al desarrollo del surrealismo en Latinoamérica y a las revistas surrealistas allí publicadas

Antes de que en 1938 saliera a la luz el primer número de *Mandrágora*, ya una revista surrealista había hecho su aparición en Argentina. Se trata de *Que*⁴³¹, publicada por Aldo Pellegrini en Buenos Aires en 1928, de la que aparecen dos números, el segundo en 1930. A finales de la década del veinte el surrealismo había llegado al continente americano y sus principios calaban hondo en los jóvenes espíritus libres y libertarios. Así pues, donde primero se desarrolló una actividad surrealista propiamente dicha en América Latina fue en Argentina, de la mano de su principal animador: Aldo Pellegrini. Hacia 1926 se creó el primer grupo surrealista en lengua española. Pellegrini relata su surgimiento a Graciela de Sola, autora del libro *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (1967), en una carta de 1962. De Sola incluye en su libro un fragmento de esta, de gran interés, en el que Pellegrini señala las circunstancias en las que se produce la gestación del grupo:

Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí la falta de pasión y el escepticismo barato de France me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado “Un cadavre”, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el *Primer Manifiesto* de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Marino Cassano, y después a Elías Piterberg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literaria de entonces (solo estimábamos a Oliverio Girondo y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*⁴³².

⁴³¹ En cuanto al título de la publicación, hemos de aclarar que en las diversas fuentes manejadas se encuentran distintas versiones, con y sin tilde. Esto ocurre, es más, incluso en una misma fuente, como es el caso del libro de Graciela de Sola *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Como podemos comprobar, en el citado fragmento reproducido por De Sola de la carta que Pellegrini le remite, *Qué* aparece con tilde. En este sentido, de especial relevancia resulta señalar la justificación del título de la revista que se encuentra al final del texto “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, aparecido en su primer número (1928): “interrogación primera y máxima, desnuda de todos los ornamentos ortográficos, reducida a su pura esencia verbal”. Si nos atenemos a la primera parte de su definición, “interrogación primera”, podríamos deducir sin duda que la opción correcta es *Qué*; sin embargo, su referencia a la desnudez de “ornamentos ortográficos” parece refutarlo.

⁴³² Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentina, Buenos Aires, 1967, p. 111.

En el primer número de *Que*, la primera revista surrealista latinoamericana, se publican dos textos de indudable interés que funcionan a modo de manifiestos. Por un lado, el titulado “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, en el que se recogen algunos de los principios claves en torno a los que se articula la revista: ahondamiento en el yo, búsqueda, libertad ilimitada, afán de conocimiento de sí mismos, rechazo de la resignación propia del espíritu burgués, interés por la locura, el suicidio, el crimen, la revolución. Y, por otro, uno de mayor extensión firmado por Adolfo Este, pseudónimo de Aldo Pellegrini, compuesto por una breve introducción y seis fragmentos que el autor denomina “poemas filosóficos” (“Microcosmos y macrocosmos”, “El frío jamás de la verdad”, “Sabiduría del cartel”, “Vidas circulares”, “Ver” y “Maneras de hablar del enfermo viejo lleno de pústulas”)⁴³³.

En *Que* participan Elías Piterbarg (que firma con los pseudónimos Esteban Dalid y Felipe Debernardi), Marino Cassano (Julio Lauretta), Ismael Piterbarg (Raúl Pembo) y David J. Sussman (Julio Trizzi). Adolfo Solari, a quien Pellegrini menciona al referirse a los inicios del grupo en su carta a Graciela de Sola, no colaboró en la revista.

Para De Sola, *Que* refleja el inconformismo de sus artífices, su humor, su ironía. En su opinión, el espíritu de esta publicación colectiva inicial es “más acentuadamente surrealista que el de publicaciones similares que aparecerán muchos años después”⁴³⁴. Por su parte, Juan Manuel Bonet afirma que “*Que* apenas fue percibida entonces, ni siquiera en aquella Babel, y habrían de pasar años para que se constituyera, allá, un grupo surrealista propiamente dicho”⁴³⁵.

Aldo Pellegrini ofrece un interesante testimonio de la actividad surrealista en Argentina y de la primera publicación colectiva surrealista en lengua española en una entrevista que le realiza Stefan Baciú:

“Me ha tocado a mí la responsabilidad de ser el fundador del primer grupo surrealista de habla española y seguramente el primer grupo surrealista en un idioma distinto del francés. En los comienzos del surrealismo en Francia, yo era un estudiante de Medicina en Buenos Aires, admiraba a Apollinaire y a Jarry y conocía a Breton a través de la revista *Littérature*. El primer número de *La Révolution Surréaliste* que llegó a mis manos a poco de su aparición me deslumbró. Comencé entonces a catequizar a algunos de mis compañeros estudiantes de medicina y en el año 1926 se fundó un grupo surrealista que comenzó a preparar una revista. Esta solo apareció

⁴³³ Ambos textos se encuentran reproducidos tanto en el citado libro de Graciela de Sola (pp. 231-237) como en el apartado de los apéndices de *El surrealismo en la ficción hispanoamericana* de Gérald J. Langowski (pp. 196-202).

⁴³⁴ Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 113.

⁴³⁵ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, *Surrealismo siglo 21*, Tenerife, Gobierno de Canarias, 2006, p.252.

en 1928 y un segundo número en 1930 con el nombre *Que*. Casi inmediatamente después el grupo se disolvió debido a las intrigas y rufianerías de uno de los componentes”⁴³⁶.

Graciela de Sola considera al grupo surrealista organizado en torno a Aldo Pellegrini como un “«grupo surrealista» válido” por “su continuada militancia y su reconocida vinculación con el movimiento de André Breton, así como por la significación de las obras realizadas por sus integrantes”⁴³⁷.

Años más tarde, en 1944, durante la presencia de Braulio Arenas en Buenos Aires, Aldo Pellegrini, el chileno y otros trataron de sacar otra publicación surrealista que no llegó a ver la luz por, según el propio Pellegrini manifiesta, “disensiones entre los posibles integrantes”⁴³⁸.

En 1948 se fundó en Buenos Aires la revista *Ciclo*, la segunda publicación colectiva en la que se expresa el surrealismo argentino. En ella participaron poetas surrealistas y artistas plásticos abstractos. Un segundo y último número apareció en 1949. En esta revista, que no puede ser considerada estrictamente surrealista, siguen presentes Pellegrini y Elías Piterbag; sin embargo, el resto de colaboradores que participaron en los dos números de *Que* no lo harán en *Ciclo* ni en las posteriores publicaciones colectivas. Graciela de Sola se refiere a *Ciclo* como una “publicación no sectaria, abierta a diversos aspectos del arte actual, cuyas últimas manifestaciones en literatura y pintura también comenta”⁴³⁹, aunque señalando, anteriormente, el “contacto primordial” de la revista “con el ámbito del surrealismo”. Lamentamos la asociación que establece indirectamente De Sola entre sectarismo y surrealismo. En cualquier caso, ya solo la clave presencia de Aldo Pellegrini permite incluirla en el paradigma de las revistas surrealistas argentinas. En cuanto a su contenido, especial mención merece la presencia, en su primer número, de un texto de André Breton sobre Jacques Hérold. Del segundo destaca, sobre todo, el texto “La conquista de lo maravilloso” de Aldo Pellegrini y la biografía de Lautréamont realizada por E. Pichon-Rivière.

Fue en noviembre de 1952 cuando se publicó el primer número de una nueva revista, *A Partir de Cero*, dirigida por Enrique Molina y definida como “exclusivamente surrealista” por Aldo Pellegrini, de la que aparecieron tres números. En su fundación participaron, además de su director, Carlos Latorre y Pellegrini. El segundo número vio la luz en diciembre de 1952, mientras que el tercero y último no salió hasta 1956. El grupo “A partir de Cero” estuvo

⁴³⁶ Aldo Pellegrini, “Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 17.

⁴³⁷ Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 110.

⁴³⁸ Aldo Pellegrini, “Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino”, *loc. cit.*, p. 17.

⁴³⁹ Graciela de Sola, *op. cit.*, p. 117.

formado por, además de los tres ya mencionados, Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco, Julio Llinás y Juan José Ceselli. Aldo Pellegrini comenta así la relevancia de esta revista en Argentina para los jóvenes poetas:

La revista *A partir de 0* ejerció una influencia sobre los poetas jóvenes de la Argentina, y puede considerarse que en el momento actual la mayoría de los poetas nuevos de la Argentina sufren de algún modo la influencia surrealista⁴⁴⁰.

En el primer número de *A Partir de Cero* se publican textos de Benjamin Péret y de Gisèle Prassinos junto con los de los argentinos Carlos Latorre, Julio Llinás⁴⁴¹, Enrique Molina, Aldo Pellegrini y el peruano César Moro. En este número inicial aparece el texto “Vía libre” de Molina, en el que fija la posición de la revista. Y en el segundo Pellegrini presenta su texto “El huevo filosófico”, en el que reflexiona sobre el pensamiento y la actitud surrealistas, y Molina el titulado “Un golpe de dedo sobre el tambor”.

En el tercer número aparecen textos de Leonora Carrington y Antonin Artaud, collages, dibujos de Molina, textos de escritura automática, ataques de Pellegrini dirigidos contra figuras conocidas de las letras argentinas, etc.

Entre 1953 y 1955 Pellegrini dirige *Letra y Línea*, de la que aparecen cuatro números. En esta publicación participan Latorre, Llinás, Molina, Madariaga y Juan José Ceselli (estos dos últimos se incorporan a partir del cuarto número), Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Alberto Vanasco y Ernesto B. Rodríguez y Oliverio Girondo. En sus páginas se encuentran también traducciones de Aimé Césaire y de Henri Michaux. *Letra y Línea* es una revista plural, en la que tienen cabida artistas no surrealistas.

Juan Manuel Bonet, al respecto, habla de la existencia de “un pequeño pero muy activo grupo surrealista porteño”⁴⁴² al que atribuye en su totalidad las revistas *A Partir de Cero*, *Letra y Línea* y *Boa*.

Posteriormente, en 1958 Julio Llinás funda la revista *Boa* en Buenos Aires, que desaparece en 1960, cuando sale el último número. Llinás viaja a París en 1952 y establece contacto directo con el movimiento Phases. *Boa* mantiene gran relación con Phases y Édouard Jaguer y en 1958 organizan la exposición Phases.

La labor de Aldo Pellegrini como poeta, crítico y traductor del surrealismo en lengua francesa es fundamental e incuestionable. En 1961 publicó una gran obra, referente

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ En 1952 Llinás viaja a París, donde entra en contacto con el movimiento Phases.

⁴⁴² Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, loc. cit., p. 259.

fundamental para quien se acerca al surrealismo, su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Pellegrini se encargó no solo de la traducción de los poemas de un amplísimo y completo listado de poetas surrealistas claves a nivel internacional, sino también de la selección, las notas y de la redacción de un interesante y certero estudio preliminar, “La poesía surrealista”, que refleja su verdadera comprensión del surrealismo, su aguda sensibilidad, su seguimiento de la evolución del movimiento, su apasionamiento y entusiasmo por el surrealismo. Pellegrini en su antología incluye, como él mismo explica en la “Advertencia” preliminar, no solo “a los militantes estrictos, sino a aquellos poetas que, aunque identificados casi totalmente con los fines y posición del surrealismo, han preferido mantenerse al margen de una militancia activa”⁴⁴³. Esos poetas no militantes son agrupados por Pellegrini en un apartado independiente que denomina “Poetas de lenguaje surrealista”. La antología de Pellegrini contó con el apoyo y la autorización de André Breton, que el argentino agradece especialmente en la mencionada advertencia inicial. Sus agradecimientos especiales van también dirigidos a Édouard Jaguer.

La Rueda (1967) fue la última revista animada por Pellegrini. Se trata de una “revista de apertura”, tal como él la llama.

Jacques Hérold, en una entrevista que le realiza Stefan Baciú, comenta la estancia de Pellegrini en París después de la guerra:

Recuerdo también que Aldo Pellegrini vino a París después de la guerra, pero nosotros nos habíamos alejado de cierta manera uno del otro y lo que venía de muy lejos era un tanto distante. Sin embargo me acuerdo que me visitó en mi atelier y que hablamos sobre las publicaciones argentinas. Pellegrini es un poeta muy en el centro del movimiento y de la poesía⁴⁴⁴.

Para Stefan Baciú, Aldo Pellegrini es “una de las personalidades destacadas del Surrealismo latinoamericano, tan poco y tan mal conocido hasta la fecha”⁴⁴⁵. Baciú deja constancia “de esta pérdida que el espíritu libre sufrió en América con la muerte de Aldo Pellegrini”⁴⁴⁶.

Pellegrini a lo largo de su trayectoria publicó obras de gran interés: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957) y *Distribución del silencio* (1966), todas ellas reunidas en 2001 en *La valija de fuego* (editorial Argonauta).

⁴⁴³ Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, p. 9.

⁴⁴⁴ Jacques Hérold, “Jacques Hérold y el surrealismo latinoamericano”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 70.

⁴⁴⁵ Stefan Baciú, “Muere el distribuidor de silencio”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 89.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 90.

Así es que diez años más tarde de la aparición en Argentina de la primera revista surrealista nacida en el continente, los chilenos fundadores del grupo Mandrágora sacan a la luz el primer número de su publicación colectiva homónima, exactamente en diciembre, cinco meses después de haber dado a conocer la actividad del grupo y su concepción de la poesía en el acto público inaugural celebrado en la Universidad de Chile, en la capital chilena.

Respecto al panorama general de la actividad surrealista que se desarrolla en América Latina a partir de finales de la década del veinte, y durante las dos décadas posteriores, el grupo Mandrágora destaca por ser, precisamente, el ejemplo más claro de cohesión, de militancia y organización colectiva, siendo Chile el país por excelencia en el que se desarrolla una actividad propiamente surrealista colectiva, donde se puede hablar de un grupo surrealista verdaderamente cohesionado, con “un común hacer”, en palabras del propio Braulio Arenas.

En 1939, un año después del comienzo de la andadura de la revista *Mandrágora*, año en que los chilenos dan a conocer su segundo número y otras publicaciones de carácter colectivo como *Defensa de la poesía*, *Defensa de Mandrágora* y *Ximena*, una nueva revista surrealista ve la luz en el continente. Nos referimos a *El Uso de la Palabra*, revista peruana de la que aparece un único número en diciembre de 1939, cuyos editores son César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, y en la que participan también Rafo Méndez y Agustín Lazo. Esta revista contiene poemas de Moro, Rafo Méndez, Alice Paalen y E. A. Westphalen; textos en prosa de André Breton, Paul Éluard, Wolfgang Paalen, César Moro, Agustín Lazo, Juan Luis Velásquez y Xavier Viallaurrutia. Además, se incluyen fotografías de Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo y Eva Sulzer. En la parte baja de la última página se anuncia la Exposición Internacional del Surrealismo que se inauguraría el 17 de enero de 1940 en la Ciudad de México, organizada por Breton, Paalen y Moro. En dicho anuncio se expone un listado de países participantes: “Alemania, Austria, Bélgica, Checo-Eslovaquia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, México, Perú, Suiza, etc.”. Al final se señala la próxima publicación de un segundo número de *El Uso de la Palabra*, que estaría dedicado a la exposición internacional, pero que jamás llegó a ver la luz.

Fue César Moro quien, a su regreso de París, llevó consigo la semilla surrealista a tierras peruanas, cuyo germen transmitiría a Westphalen y a Rafael Méndez Dorich (Rafo Méndez). En mayo de 1935 promueven en Lima la primera exposición surrealista del continente, en la que, además de César Moro, exponen obras Jaime Dvor, Waldo Parragüez, Gabriela Rivadeneira (segunda esposa del chileno Juan Emar, pseudónimo de Álvaro Yáñez), Carlos Sotomayor y María Valencia. En el catálogo de dicha muestra se encuentran textos poéticos, en prosa y breves citas de Francis Picabia, André Breton, Giorgio de Chirico,

Aragon, Petrus Borel, René Crevel, Salvador Dalí, Young, Rafo Méndez, Westphalen, Julio Sotomayor, el chileno Eduardo Anguita y “una cretina”. En la parte interior de la contraportada aparece un “Aviso” firmado por Moro en el que arremete contra Huidobro, descalificándolo rotundamente, tachándolo de “mediocre copista y nauseabundo fantoche literario, podrido mantenedor del confusionismo, única escuela de la que puede proclamarse mentor «en cuarentena»”. Este aviso es la antesala del panfleto publicado por Moro en febrero de 1936, titulado “Vicente Huidobro o el obispo embotellado” (en respuesta al publicado por Huidobro en junio de 1935 bajo el título “Vital”), con textos de Westphalen, César Moro y Dolores R. de Velázquez, una carta de Rafo Méndez dirigida a Moro, otra carta de Eduardo Lira Espejo dirigida a Moro, Westphalen y Rafo Méndez, y tres poemas de Huidobro. Las feroces críticas recaen, especialmente, en Huidobro, pero también en Eduardo Anguita, quien había participado anteriormente con un poema en el catálogo a la exposición realizada en Lima en mayo de 1935.

En diciembre de 1939, como ya dijimos, ve la luz el único número de *El Uso de la Palabra*. Según Pierre Rivas, encargado de la redacción del texto correspondiente a la entrada dedicada a la revista peruana en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, “moins que la revue d’un groupe, c’est un témoignage d’une activité surréaliste isolée, mais frénétique et véritablement neuve”⁴⁴⁷. Ciertamente, no se puede hablar de la existencia de un grupo surrealista en Perú, ni de un movimiento propiamente dicho, aunque sí de individualidades que se adhieren al surrealismo y desarrollan su actividad autónomamente.

Rafael Méndez Dorich, gran amigo de César Moro, habla así de él en la correspondencia que mantuvo desde 1970 hasta 1973 con Stefan Baciú, quien reproduce los párrafos esenciales en su libro *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*:

César Moro fue uno de los espíritus más nobles, generosos y de genuina poesía que haya tenido el Perú. Fuimos grandes amigos y nos lanzamos juntos en más de una aventura literaria, como en el caso de la controversia con Vicente Huidobro en 1936. Además de haber laborado al lado de Éluard, Péret y, sobre todo, de André Breton, en los “Manifiestos surrealistas” y en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*, Moro publicó tres poemarios: son ellos *Carta de amor*, *La tortuga ecuestre* y *El castillo de Grisú*. Infortunadamente, ya no se encuentran ejemplares en ninguna librería. Han desaparecido los pocos que en aquellas se consignaron. Pero yo sé de buena fuente que todavía hay bastantes ejemplares de las mencionadas obras, pero que están en poder de sus amigas Alina de Silva y Margot de More, quienes asumieron el papel de una especie de albaceas literarias de mi desaparecido amigo⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ Pierre Rivas en *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 418.

⁴⁴⁸ Rafael Méndez Dorich, “Rafo Méndez evoca el surrealismo peruano y a César Moro”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 41-42.

Rafo Méndez, en las declaraciones hechas a Baciú en sus cartas, se refiere, también, a la vida activa de Moro como poeta y polemista durante su residencia en Francia. En su opinión, es el único surrealista peruano, rechazando el vínculo que una parte de la crítica y de los estudiosos atribuyen a Oquendo Amat, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen con el surrealismo:

(...) En cuanto al Surrealismo en el Perú, le diré que pese a todo lo que se diga, considero a Moro como el único representante de ese movimiento. No creo que ni Oquendo Amat, ni Westphalen, ni Abril hayan tenido que ver mucho ni poco con el Surrealismo⁴⁴⁹.

Rafael Méndez Dorich recuerda el único número de *El Uso de la Palabra*, “dedicado a Picasso y contra el franquista Gregorio Marañón por su insolente e injusta diatriba al más grande pintor contemporáneo”⁴⁵⁰.

Años más tarde, en 1947, surgirá una nueva revista en Perú, *Las Moradas*, dirigida por Westphalen, en la que, a pesar de tratarse de una publicación, en palabras de Bonet, “nada de revista ortodoxamente surrealista o siquiera principalmente surrealista”⁴⁵¹, están presentes surrealistas como Artaud, Leonora Carrington, Desnos, Lam, Mabilie, Masson, Miró, Onslow Ford, Paalen, Yves Tanguy, Remedios Varo, etc. También colabora frecuentemente César Moro, quien poco después regresa a Perú. La vida de *Las Moradas* se prolonga hasta 1949.

Habrá que esperar hasta el año 1941 para que otra revista surrealista surja en Latinoamérica, concretamente, en la Martinica. Allí Aimé Césaire y René Ménénil fundan la revista *Tropiques*, cuya vida se prolonga hasta 1945. *Tropiques* es editada en Fort-de-France, con el subtítulo “revue culturelle”. Afortunadamente, esta revista fue reeditada en 1978 por Jean-Michel Place.

Fue precisamente en 1941 cuando Breton pasa por Martinica en su viaje desde París hacia el exilio. Durante su estancia Breton encontró casualmente el primer número de *Tropiques* en una librería y buscó, entonces, a su director, entablando a partir de ese momento amistad con Césaire. En el segundo número de *Tropiques*, correspondiente a julio de 1941, se da cuenta del paso de Breton, André Masson y Wifredo Lam por la isla en un texto titulado “À la Martinique”.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁴⁵¹ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, loc. cit., p. 259.

Poco tiempo después llega André Masson a la isla, donde colabora con Breton. Reflejo de dicha colaboración es el libro de Breton *Martinique charmeuse de serpents*, con dibujos y textos de Masson.

En 1943 un grupo, La Poesía Sorprendida, y una revista, de igual nombre, irrumpe en el panorama cultural de la República Dominicana. Tanto el grupo como la publicación colectiva fueron fundados ese año por Eugenio Fernández Granell, el chileno Alberto Baeza Flores y los dominicanos Freddy Gatón Arce, Franklin Mieses Burgo y Antonio Fernández Spencer. La revista *La Poesía Sorprendida* no era únicamente surrealista; se mostraba abierta a las tendencias de vanguardia en general, aunque la influencia del surrealismo en el grupo fue fundamental, sobre todo en sus primeros números (durante la estancia dominicana de Granell). Su último número apareció en 1947.

Es preciso, cuando se habla de la actividad surrealista desarrollada en la República Dominicana, recordar la estancias de André Breton en la isla y la relación que allí entabla con Eugenio Fernández Granell, surrealista español nacido en La Coruña que había emigrado a la isla dominicana tras la Guerra Civil. Granell durante la guerra había formado parte de las filas del POUM, conociendo a Benjamin Péret. Breton llega por primera vez a Santo Domingo a principios de 1941, tras pasar por la Martinica. En mayo de ese año Granell, que trabajaba como redactor en *La Nación*, lo entrevistó. Así recuerda Eugenio Fernández Granell su primer encuentro con Breton:

Me encontré con André Breton en el Hotel Palace, de Santo Domingo (entonces, la ciudad se llamaba Ciudad Trujillo). Fui a verlo para solicitar de él una entrevista, con el fin de publicarla en el periódico. Me acompañaba un médico austriaco, vuelto fotógrafo, que se llamaba Kurt Schnitzler. Breton accedió sin vacilar a mi requerimiento. Así es que hablamos largamente. Era un día espléndido y muy caluroso y salimos a la azotea del hotel. Con Breton estaban su hijita, Aube, y su mujer de entonces, Jacqueline. Tras una breve charla general en francés, y después de hacer algunas fotos, nos quedamos en la terraza hablando, Breton y yo. Él mismo me sugirió que sería mejor que yo le presentase unas preguntas escritas y que él las contestaría en seguida. Así hizo –y esta idea hoy me alegra enormemente, ya que gracias a ella se conservó el espléndido manuscrito del amigo. Este me servirá, además, para guiarme mejor en mis recuerdos.

Después de esa primera conversación, nos encontramos con mucha frecuencia. En realidad, a diario. Los franceses, igual que los españoles, y los dominicanos no nos iban en zaga, tenemos un gran respeto por esa maravillosa institución que es el café. En uno de los varios que había en la Calle del Conde, nos encontrábamos todos los amigos. En esos lugares, y con la enorme afluencia de europeos, la vida se convertía a la vez en un

hervidero de ideas y proyectos y en algo así como una torre periférica a la corteza terrestre, en la cual nos fuese posible asistir al espectáculo del mundo en llamas, sin apenas chamuscarnos⁴⁵².

En el mismo barco en que Breton llegó a la isla, viajaban también Wifredo Lam, Víctor Serge, Pierre Mabilie y Anna Seghers, quienes participan en las reuniones diarias en el café.

Eugenio Fernández Granell se refiere así a André Breton:

Breton es una de las personalidades más extraordinarias que yo haya conocido jamás. De ese tipo capaz de ejercer una fascinación intelectual inmediata, era también Serge, si bien, como persona, muy distinto de Breton. Contra lo que se dice, Breton, tanto por su apariencia como por su compostura, era lo más distante que pueda pensarse del hombre impositivo, del que pretende imponer su criterio o decisión por encima de los demás. A mí me parece que era una persona tan segura de sí misma, de su valor y condiciones, que no tenía necesidad ninguna de esforzarse por lograr nada de lo que sin el menor esfuerzo alcanzaba del modo más inmediato y natural. Tenía además, una capacidad muy grande para escuchar –rasgo raro entre intelectuales–. Y lo hacía con vivísimo interés. Preguntaba a cada instante, para obtener mejor o más detallada información sobre el tema que le interesaba. Y esto tuvo que haber sido siempre así (...) ⁴⁵³.

En 1946 Breton vuelve a la República Dominicana, procedente de Nueva York y tras haber pasado por Haití, para encontrarse con la chilena Elisa Bindhoff, a quien conoce en diciembre de 1943 en Nueva York, ya separado de Jacqueline Lamba, y con quien se casará. Es en esta segunda estancia en la isla cuando toma contacto con el grupo La Poesía Sorprendida. Poco después Breton regresa a Francia. En aquellos entonces Pierre Mabilie residía en Puerto Príncipe como agregado cultural de Francia. En cinco años la situación en Santo Domingo había cambiado mucho; la dictadura del general Trujillo se encontraba en su apogeo, y el miedo y el silencio impuesto resultaban evidentes. De esta segunda visita de André Breton a la República Dominicana existe registro gracias a una fotografía con los integrantes de La Poesía Sorprendida. Alberto Baeza Flores se refiere así a la presencia de Breton en la isla:

(...) La presencia de André Breton en la República Dominicana de Trujillo no podía ser grata dada la posición política de Breton y su oposición a toda dictadura y todo imperialismo. Por otra parte, *La Poesía Sorprendida* había hecho declaraciones, ya en su número inicial, que colindaban con una de las orientaciones centrales de Breton y el Surrealismo: cambiar la vida.

⁴⁵² Eugenio Fernández Granell, “André Breton y los surrealistas en Santo Domingo”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 49.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 51.

Existía, hacia André Breton, un tipo de adhesión por su posición política de una izquierda independiente, cerca de Trotsky y su revolución permanente y, francamente, anti-staliniana. “La Poesía Sorprendida” impulsó el Surrealismo en la poesía dominicana –en un sector de ella, al menos–, pero amparó, también, a otras tendencias dentro de un trabajo de vanguardia y exploración lírica en la poesía dominicana, aunque, en un balance, la influencia surrealista es muy importante, y diría que fundamental, en el grupo de poetas de “La Poesía Sorprendida”, en aquellos años.

Es posible que alguno de los poetas haitianos, amigos de Breton, informaran al poeta de la posición de “La Poesía Sorprendida” que, al cabo de tanto años, me sigue pareciendo ejemplar y de un gran valor moral y político. Y me parece que esto debió, también, acercar más a Breton hacia “La Poesía Sorprendida”.

Cuando André Breton llegó a la capital dominicana “La Poesía Sorprendida” padecía su segunda crisis de existencia, por razones políticas del régimen. La primera surgió, precisamente, por la posición de “La Poesía Sorprendida” irreductible y a los sesenta días del número cinco de *La Poesía Sorprendida*. La ley 517, Gaceta Oficial número 6042, exigió un responsable, que fuera dominicano, excluía a todo residente extranjero de la dirección de una revista, y Franklin Mises Burgos, valerosamente, asumió, de acuerdo a la Ley, la responsabilidad legal de *La Poesía Sorprendida*.

El contacto primero de André Breton en Santo Domingo debió ser nuestro compañero el pintor y escritor surrealista español republicano Eugenio Fernández Granell⁴⁵⁴.

Baeza Flores comenta el apoyo y la adhesión de André Breton a La Poesía Sorprendida y la importancia que tuvo para el grupo:

En la nota de *La Poesía Sorprendida*, número 17, enero a abril de 1946 se expone, entre líneas, la situación. Se dice que Breton llegó “acogido a soledad, como cumple a todo creador” y se evidencia que para el régimen de Trujillo era muy incómoda la presencia de Breton, aunque fuera una estadía breve. El régimen siempre intentaba aprovechar el paso por territorio dominicano de figuras de resonancia, para producir “una adhesión” que intentaba capitalizar políticamente. Gabriela Mistral se negó terminantemente. Yo tengo un recado escrito a mano, de ella, repudiando el régimen tiránico y dándonos su solidaridad con “La Poesía Sorprendida”. André Breton debió ser abordado también y también se negó a ninguna transigencia con el régimen. La nota de *La Poesía Sorprendida* da a conocer, a través de ese lenguaje criptográfico, de esa especie de escritura secreta, que era bien entendida por los lectores dentro de la República Dominicana, al escribir que Breton “defendía (en Santo Domingo) su personalidad del asalto de los oportunistas”. Y agrega la nota, la adhesión de Breton a “La Poesía Sorprendida”, como firme contraste: “Pero Breton conocía el haber lírico de nuestra solidaridad y grande poesía espléndida”, conocía perfectamente el esfuerzo realizado por la joven poesía dominicana. Y no quiso marcharse sin antes estrechar la mano de estos “heroicos poetas”, como ya nos llamó, en epístola arcangélica, el siempre exacto Juan Ramón Jiménez.

La crisis que vivía “La Poesía Sorprendida” era muy grave. La adhesión de André Breton fue muy valiosa. Se llevó a París una colección de la revista y de sus ediciones. Y quedó en contacto para recibir lo que pudiera continuar apareciendo. Se interesó por mi *Carta marina a una niña perdida en la tierra* para una

⁴⁵⁴ Alberto Baeza Flores, “André Breton y La Poesía Sorprendida”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 60-61.

traducción en Francia, de la que no pude saber, finalmente, el destino, dada la situación que vivía “La Poesía Sorprendida”, que, después de la visita de Breton, tuvo un poco de respiro, pues en el número 18 pudieron reaparecer cuatro directores y editores, que desafiaban la Ley 517 de 1944, y siete miembros de la Junta de Colaboración –que también integraban el grupo, con igual responsabilidad–, pero *La Poesía Sorprendida*, no obstante toda la solidaridad exterior, estaba condenada a desaparecer. El número 19 intentó, por razones tácticas, una Junta de Colaboración que incluía a poetas cubanos, dominicanos y puertorriqueños (Luis Hernández Aquino, Manuel Llanes, Aída Cartagena Portalatín, Manuel Valerio, Francisco Matos Paoli, Manuel Rueda, J. Lezama Lima, J. M. Glass Mejía).

André Breton, con su presencia física, dio alientos al grupo de poetas de “La Poesía Sorprendida”, estímulos, que serían valiosos, valerosos e inolvidables, y que al cabo de casi treinta años nos siguen acompañando, por su ejemplo solidario y humano, aunque André Breton haya muerto físicamente y aunque *La Poesía Sorprendida* dejó de aparecer casi dos décadas antes del fallecimiento de André Breton. “Cambiar la vida”, para un mundo mejor y más libre, continúa siendo una aspiración profunda e intensa en medio de un mundo de tantas tensiones⁴⁵⁵.

En cuanto a la actividad surrealista desarrollada en Haití, hay que destacar a un poeta surrealista fundamental como Magloire Saint-Aude. En 1945 Breton viaja a Haití, donde se queda hasta comienzos de 1946. Allí conoce a Saint-Aude, así como al pintor vudú Héctor Hyppolite, del que adquiere varios cuadros que luego llevará a Santo Domingo y mostrará a Granell. Gracias a Pierre Mabile, refugiado en la isla, Breton tiene la oportunidad de asistir a ceremonias vudú.

Más adelante, cuando ya la actividad de Mandrágora pierde fuelle y comienza la dispersión de sus miembros, cuando deja de existir como grupo cohesionado, es decir, más allá de finales de los años cuarenta, otras revistas surrealistas o vinculadas al surrealismo en mayor o menor medida verán la luz en América Latina. La actividad surrealista continuará desarrollándose en diversos países como México, Chile, Cuba, Brasil, etc., actividad que en muchos sitios se prolonga hasta hoy.

2.3.2. Exposiciones

El grupo Mandrágora demostró sus inquietudes en el terreno de la plástica; no limitaron sus actividad creadora al ámbito de la palabra, sino que exploraron otros modos de expresión, otros medios para ampliar las posibles vías de investigación de ese enigmático ser que es el humano. Dos de sus miembros, Jorge Cáceres y Braulio Arenas, son los que desarrollaron una sorprendente y llamativa faceta de artistas plásticos. Experimentan con el

⁴⁵⁵ *Ibidem*, pp. 61-62.

dibujo, con el collage, con la fotografía y el fotomontaje, con los objetos surrealistas. Y los resultados de sus incursiones en el mundo de la imagen plástica los exhiben en varias ocasiones, organizando en la capital chilena diversas exposiciones que sin duda impactaron al público asistente, provocaron las más distantes y variopintas emociones y reacciones.

La primera de las muestras organizadas tuvo lugar del 22 al 31 de diciembre de 1941 en la Biblioteca Nacional. Braulio Arenas y Jorge Cáceres inauguran su primera exposición surrealista, en la que muestran al público “objetos, collages y dibujos”⁴⁵⁶, y en cuyo catálogo figuran textos ensayísticos de Braulio Arenas (“La vida del surrealismo”) y de Enrique Gómez-Correa (“La poesía negra y el collage”) e ilustraciones de Arenas (su collage *La naturaleza de la naturaleza* que figuraba en la portada) y de Jorge Cáceres (su collage *Monumento a los pájaros* en la contraportada). De Arenas se exponen cuarenta obras, entre ellas veinte collages, cinco dibujos y catorce “objetos naturales, encontrados e interpretados”. De Cáceres se exhiben treinta y tres obras plásticas: quince collages, un “dibujo-collage”, siete esculturas, seis objetos y cuatro dibujos.

Braulio Arenas comenta así la gran afluencia de público con que contó la muestra en uno de sus ensayos presentes en su libro *Escritos y escritores chilenos*:

Muy pocos vieron, en Santiago, pasar estos acontecimientos, aunque, en 1941, con motivo de una “exposición surrealista” que inauguré con Jorge Cáceres, fueron miles y miles las personas que acudieron al sitio de la reunión: la Biblioteca Nacional. Su director, Gabriel Amunátegui, nos concedió la sala con una comprensión que hasta ahora le agradecemos, y digo esto porque la situación de un movimiento tan inusitado como el surrealismo estaba lejos, en Chile, de tener el menor carácter oficial⁴⁵⁷.

Muy significativos y de interés son, por supuesto, los ensayos de Gómez-Correa y Arenas presentes en el catálogo de esta primera exposición de 1941. Por una parte, el redactado por el talquino, titulado “La poesía negra y el collage”⁴⁵⁸, en el que señala la incompreensión de la Poesía Negra en el ambiente literario y cultural del Chile de aquellos años y manifiesta la rotunda oposición de Mandrágora a la cultura oficial, identificándose con Lautréamont:

⁴⁵⁶ Tal como figura en la portada del catálogo preparado para esta exposición, recogido como anexo documental en Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 553. Dicha portada se encuentra reproducida en el apéndice documental que acompaña a este trabajo.

⁴⁵⁷ Braulio Arenas, “Enrique Gómez-Correa en los tiempos de la Mandrágora”, *Escritos y escritores chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1982, pp. 239-240.

⁴⁵⁸ Texto recogido por Luis G. de Mussy en Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, pp. 554-555.

Desde que la Poesía Negra asentó sus pies y su cabeza en estas playas de Chile, no han cesado los perros de hostilizar esto que nunca podrán comprender. No en vano los que por primera vez vieron la luz que venía de las tinieblas rompieron sus lanzas contra los viejos mitos de un “arte fosilizado” y que persistía en la desvergüenza de un apoltronamiento. Hoy los caminos están libres, y se habla en la noche como en el día con la misma pureza del que logró quemar todos los prejuicios y todos los convencionalismos.

Había, sin embargo, algunas falsas apreciaciones. Mientras aquellos graves señores se devanaban los sesos por evadirse de un mundo cerrado, y que ellos mismos habían colaborado en cerrar, nosotros nos dejábamos crecer las uñas a imagen y semejanza de aquel personaje negro del gran Lautréamont. Los habíamos visto en el silencio, y con este mismo silencio los habíamos odiado y los habíamos escupido, en la misma forma que habremos de escupirlos mientras existan⁴⁵⁹.

Gómez-Correa denuncia el racionalismo a ultranza, muestra su desprecio por un “mundo limitado y sin esperanzas”, un “mundo podrido”, agotado e insatisfactorio. Los poetas negros, los miembros de Mandrágora, reivindican la fuerza y el poder de la imaginación libre de cortapizas, muestran su gran interés por sumergirse en lo desconocido, por abrir nuevas posibilidades y transitar caminos ignotos:

Por el contrario, nosotros hemos afirmado insistentemente aquel mundo donde las nociones de lo “ya visto” y de lo “nunca visto” se confunden a fuerza de una violenta protesta sobre el terreno de lo irracional. Eso nos ha hecho desembocar en las playas del pensamiento todavía inexploradas. Ahondando en esa enorme brecha es como ha sido posible poner en movimiento un campo irradiante hasta ahora desconocido y rico en posibilidades, porque ahí precisamente la imaginación ha empezado a perder sus cadenas⁴⁶⁰.

Enrique Gómez-Correa habla así del collage y de los objetos, de su “luz enceguecedora”, de la posibilidad que ofrecen en el terreno de la exploración del azar objetivo, para apresar las sorprendentes imágenes que surgen de los mecanismos asociativos que se suceden con total libertad en lo más recóndito de subconsciente humano:

El collage, por ejemplo, trabajando sobre realidades superpuestas, a simple vista incoherentes, además de las estereotipias y de las ideas fijas, denuncia la concretización de ciertos contenidos del pensamiento que hasta el instante no se habían podido coger, y que el hombre normal –este otro mito en desgracia– los había ocultado con una hipocresía sin límites. Esta suerte de sangría profunda ha puesto en evidencia las zonas monstruosas, y ahí, en la luz del día, el hombre ha podido constatar su combate singular con el mundo de los objetos. Minúsculos hombres traga-llamas se miran al espejo, y de repente caen fulminados por una luz

⁴⁵⁹ Enrique Gómez-Correa, “La poesía negra y el collage”, en Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 554.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

enceguecedora. ¿De quién es el grito? No se sabe. Pero se podría asegurar la presencia de un hombre en estas mismas regiones⁴⁶¹.

Gómez-Correa resalta la trascendencia de la exposición que organizan y se refiere con entusiasmo a la faceta plástica explorada por sus compañeros Braulio Arenas y Jorge Cáceres y las posibilidades que ofrece en su tentativa de captar “ciertas zonas inefables del pensamiento”:

Escribo estas líneas a propósito de inaugurar en Chile, por primera vez, una exposición de categoría en el terreno del collage. Han sido, precisamente, dos componentes del movimiento Mandrágora –Braulio Arenas y Jorge Cáceres– los que partiendo desde la poesía se han encargado de traducir a la plasticidad ciertas zonas inefables del pensamiento y que la Poesía Negra ha incorporado a sus mejores conquistas.

Esta exposición habrá de tener en Chile una particular importancia si se tiene en cuenta que a pocos días de reinaugurarse, un centenar de pintores de oficio, no trepidó en exponer a los ojos del público el cretinismo de sus mentes irrisorias.

Ha sido, pues, necesario que dos poetas hayan venido al auxilio, no de los infelices, sino de aquellos que todavía se debaten en el terreno de las posibilidades. Por consiguiente, ¡que ellos tomen la verdadera línea!⁴⁶²

Gómez-Correa se refiere a la posibilidad de que algún día lo irracional e instintivo llegue a un estado de agotamiento y ante esa idea no puede más que expresar su regocijo, en tanto que eso significaría el anhelado fin de las dualidades, la deseada reconciliación total de los opuestos “razón” e “instinto” y el triunfo de la libertad plena:

Sin embargo, podría pensarse con muy justa lógica, que así como los recursos proporcionados por la razón han llegado a un agotamiento, asimismo, llegará un día en que lo irracional –y más preciso el instinto– agote también todas sus posibilidades y caiga en la fosilización del pensamiento. ¡Magnífico!, no por la fosilización, sino precisamente, porque en este instante habrá desaparecido para siempre esta odiosa dualidad formada entre el instinto y la razón, pudiendo el hombre, entonces, hablar por primera vez de la libertad, así como en el sueño⁴⁶³.

Por su parte, Braulio Arenas, en su ensayo “Vida del surrealismo”⁴⁶⁴, refleja la emoción que siente ante la inauguración de la exposición junto a su amigo y compañero, que

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 555.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ Texto recogido por Luis G. de Mussy en Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas*, pp. 558-559.

considera el inicio de “uno de los períodos más brillantes de la historia de Chile”⁴⁶⁵. Arenas señala ciertas reacciones suscitadas por la muestra, especialmente entre quienes se empeñan en dictar el acta de defunción del movimiento surrealista:

Ciertamente esta exposición ha despertado las iras de algunos viejos que en París vegetaron tristemente a la sombra de las cabezas más avizoras del surrealismo, y que ahora, en América, proclaman la muerte de este movimiento, no consiguiendo levantar sino su propia acta de defunción al querer hacerse pasar por maestros de una generación que los desprecia y los escupe⁴⁶⁶.

Arenas reivindica, expresando su admiración y afecto, los nombres de Breton, Éluard, Péret y Ernst, que “no serán borrados fácilmente de nuestra memoria, por cuanto ellos representan la libertad de la imaginación, la libertad del pensamiento”⁴⁶⁷. Y se centra, entonces, en comentar los efectos que prevé que provoque la muestra entre los poetas, artistas e intelectuales chilenos en general. Acostumbrados a las polémicas, Arenas no duda en que, una vez más, levantarán ampollas. Una vez más queda patente la tajante oposición del grupo Mandrágora a la cultura oficial, a su beneplácito y reconocimiento:

También ella (la exposición) servirá para desencadenar contra nosotros el resentimiento furioso de unos cuantos gusanos, a los cuales, bondadosamente, en un momento de estúpida debilidad, levanté yo de su propio fango.

Además, todas las asociaciones de bombo mutuo chilenas, las cuales comercian con el arte de perro que practican, se sentirán ofendidas al ver que inauguramos una exposición en contra de todo aquello que constituye aquí su reposo.

Por encima de sus cerebros podridos y cretinizados, nosotros hacemos un llamado al desinterés de todos los que se sientan capaces de secundarnos en la tarea de derribar los tentadores Arcos de Triunfo, bajo los cuales nos hemos negado sistemáticamente a pasar.

No queremos entrar en mayores explicaciones con respecto al por qué (bajo las singulares condiciones históricas en que se desarrolla la vida de este país), obligamos al público a asistir a una Exposición Surrealista⁴⁶⁸.

La muestra tiene como objetivo fundamental dar a conocer sus experimentaciones en el campo del objeto surrealista y del collage. Así lo señala el propio Arenas, quien recuerda las tardes en la playa a la espera de que las olas favorecieran el hallazgo de enigmáticos y maravillosos objetos, los objetos encontrados que ahora exhiben:

⁴⁶⁵ Braulio Arenas, “Vida del surrealismo”, en Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 558.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

Antes que ninguna otra cosa nos interesa hacer ver a las personas que ella (la exposición) tiene por razón, demostrar, de una manera práctica, algunas experimentaciones surrealistas con objetos y mediante el procedimiento del collage. ¿A qué bien y con qué motivo nosotros insistimos sobre moldes surrealistas para explicar nuestra vida, nuestros sueños, nuestros amores y nuestra protesta frente al medio? Yo, verdaderamente, no podría dar una respuesta satisfactoria a esta interrogante. Creo que Jorge Cáceres no estaría dispuesto a formularla tampoco.

Pero yo me recuerdo de tardes llenas de sol, a la orilla de la costa, en que ambos esperábamos con curiosidad la llegada de las olas que rompían bajo nuestros pies, depositándonos bellos objetos, muchos de los cuales tendréis ocasión de admirar en esta exposición⁴⁶⁹.

Arenas asocia explícitamente al grupo Mandrágora con el surrealismo. A conciencia se lanzan a experimentar con las técnicas propuestas por los surrealistas, a la búsqueda e investigación de las inmensas posibilidades que les ofrecían. Arenas habla de la “crisis de conciencia” que pone sobre el tapete esta exposición y plasma su deseo de enfrentamiento contra el medio en el que se desenvuelven:

Entiendo que se llega al surrealismo sin saberlo. Cuando fundamos el grupo Mandrágora, en 1938, sabía que este grupo iba a dar nacimiento a algunas personalidades altas en este continente. Al iniciar la búsqueda en la experimentación surrealista, sé que este movimiento va a echarlas a caminar. A ellas, a una parte de ellas, a otras personas que llegarán a nuestro lado.

En todo caso, una crisis de conciencia se ha planteado con esta exposición: ello solo ya es bastante. Esta crisis se formulará especialmente de una manera polémica en contra de nuestro medio social y económico⁴⁷⁰.

Una vez más queda patente el espíritu combativo de Braulio Arenas, resuelto a acumular enemigos, a enfrentarse encarnizadamente contra ellos. Desafiante, haciendo alarde de fuerza física y óptimas condiciones mentales, los reta abiertamente y con insolencia. No cabe duda alguna acerca de la radicalidad del espíritu mandragórico ni acerca de su entrega, hasta la últimas consecuencias, a la lucha, al combate contra la cultura oficial:

Sabemos demasiado bien que la pasión nos ciega y que, por lo tanto, desencadenamos el mayor cúmulo de ataques. Tanto mejor. Solamente ampliando el número de nuestros enemigos se conocerá la fortaleza de nuestra posición.

Abramos las puertas. Escuchad todos: nuestra lucha ha comenzado. Yo estoy en excelente condición física y mental.

Que nuestros enemigos disparen pronto. Que retribuyan nuestra excelente puntería⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, pp. 558-559.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 559.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

Jorge Cáceres presenta en *René o la mecánica celeste* (recordemos que este libro fue publicado precisamente en diciembre de 1941) tres interesantes y breves textos que giran en torno al objeto surrealista y al collage. En uno de ellos Cáceres se refiere al proceso de creación de sus objetos, señalando la metamorfosis a la que se veían sometidos en función del hallazgo repentino de nuevos elementos que le iban siendo incorporados. Cualquier cosa es susceptible de cambiar su sentido, de abandonar su finalidad utilitaria para la que fueron concebidos y creados, de entablar relaciones mágicas con otros objetos, adquiriendo una vida nueva, distinta, peculiar y chocante. Cáceres menciona algunos de sus objetos expuestos en 1941 y conecta con la propuesta que Breton lanza en 1923 en su *Introducción al discurso sobre la poca realidad* llamando a fabricar los objetos vistos en los sueños:

A mi, la metamorfosis de varios de mis objetos. El *Origen del Sex Appeal* estaba destinado a ser un trozo de madera de mar, pegado a un pedestal. Pero llegaron el carbón y la esponja. Y sobre todo, un sueño, al cual estoy agradecido.

El *Frasco de Perfume*, bajo su campana de cristal, y pegados a una superficie color de algas, una raíz de colar, un trozo de cuarzo y una piedra brillante. Cuando un buen tiempo de primavera había llegado yo marchaba sobre las playas de la Martinica. Allí recogía los materiales fundamentales para *El Sueño de un Salta Jardines*. Una Jaula Atravesada por Termómetros Gástricos, donde todos los sueños se comparte: *Necesidades Parciales*.

En otro de sus breves textos en prosa Cáceres continúa sus poéticas reflexiones sobre el objeto surrealista:

Cuando las cenizas se han esparcido a la sombra de los castillos, la hoguera no ha logrado desfigurar la influencia directa del objeto sobre las descripciones más o menos poéticas que se ha propuesto el más útil y el más avaro de todos los charcos que yo habito. Sus resplandores han escapado, es de asegurar, por entre los pliegues de un disco de cristal que gira adherido a una aguja de mimbre, sobre la extremidad de la nariz de la mujer que se tiende a la caída del verano, sobre un lecho de estrellas de mar, tan familiar a Braulio Arenas, puesto que él ha disparado su revólver contra su cabeza, para significar buenos días.

El objeto favorito de Arenas es el revólver. A mí, la langosta carbonizada, restregada con heroísmo en un plato de cola y lanzada al interior de un clavicordio, de donde ella surge convertida en un taza de mimbre muy comestible.

Yo no he logrado aún escapar a esa energía fantasma, que me obliga, desde 1938, a escribir textos-catálogos para los interesados en la materia celeste, en la fotografía y el objeto surrealistas, en la crítica onírica, en el cultivo de un vegetal alucinante.

En el tercero de los textos, del que reproducimos sus últimos párrafos, Cáceres alude expresamente a la exposición celebrada en 1941 y muestra su hondo reconocimiento a la

actividad plástica desplegada por Arenas en el terreno del collage. Se refiere a los objetos expuestos, que Cáceres y Arenas rescatan del olvido para dotarlos de una vida nueva, hasta entonces desconocida. Habla, también, del procedimiento del collage basado en el ensamblaje de elementos iconográficos que recortados, son sacados de su emplazamiento habitual para descubrir infinitas y enigmáticas posibilidades guiados por la imaginación:

Todos los objetos presentados en la primera exposición surrealista celebrada en esta aldea, han sido desenterrados de los viejos sótanos donde yacían, si no expuestos a miradas idiotas, rodeados de fantasmas de existencia tempestuosa, como aquella del Marqués de Bressac, tan admirada.

La actividad surrealista de Braulio Arenas es más exacta que los huevos en sus cáscaras. Los collages que él ha realizado, están destinados a figurar en todos los catálogos del surrealismo universal.

Después de todo, yo envidio a los que pueden recortar moldes en los textos de física y pegarlos muy bien sobre el retrato de Nicolás Flamel, al fondo del astillo, donde todas las puertas han desaparecido y las ventanas han sido borradas.

En 1943 el grupo Mandrágora organiza una segunda exposición, en esta ocasión en la Galería Rosenblatt, presentada bajo el título de “Soirée surrealista”. La velada estaba convocada para la tarde del 28 de junio de 1943, y en ella participan, según figura en el cartel anunciador realizado para su difusión, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Roberto Matta y Erich G. Schoof. Luis de Mussy, en su libro *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, alude a la necesidad en que se vieron los organizadores de prolongar la duración de la muestra⁴⁷² y señala, también, la participación de Nemesio Antúnez y de Gabriela Rivadeneira, nombres que no figuran, en cualquier caso, en el mencionado cartel⁴⁷³. Un artículo publicado en *Las Últimas Noticias*, de autoría desconocida, el día antes de la muestra, coincide en mencionar a Antúnez y Rivadeneira como participantes⁴⁷⁴.

De esta actividad queda al menos un recuerdo visual, una interesante fotografía en la que están presentes Juan Sánchez Peláez, Enrique Gómez-Correa, Enrique Rosenblatt, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres⁴⁷⁵. A pesar de que no todos los miembros de Mandrágora participan en la exposición, todos se encuentran implicados en la muestra, en un momento en que el grupo gozaba de buena salud y gran cohesión. Es probable que haya sido Schoof quien inmortalizase el momento. Y de Antúnez y Rivadeneira, ni rastro que constate su presencia.

⁴⁷² Véase Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 88.

⁴⁷³ Este cartel aparece reproducido al principio del número 2-3 de la revista *Leitmotiv*.

⁴⁷⁴ Sin firma, “Arte surrealista expondrán mañana pintores chilenos”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27 de junio de 1943.

⁴⁷⁵ La fotografía se encuentra reproducida en el apéndice documental.

Enrique Rosenblatt da su testimonio sobre la exposición en una entrevista que le realiza Santiago Aránguiz en octubre de 2001. Aclara que la supuesta Galería Rosenblatt no era más que una tienda de muebles perteneciente a su padre cuya parte alta estaba vacía y que ocuparon para la ocasión. Rosenblatt habla del público asistente, de la repercusión que tuvo la muestra y alude a la mencionada fotografía, aportando, a pesar de sus lagunas, información acerca de la participación de Nemesio Antúnez:

“Te voy a decir que la fotografía (se refiere a la típica fotografía de Mandrágora en el año 43 en una mueblería bastante grande que tenía mi padre, que se llamaba Mueblería Rosenblatt y en los altos estaba desocupada. Entonces yo le pedí autorización a mi padre para tener una exposición con mis compañeros surrealistas. Era en Alameda frente a lo que antes era la Pérgola de las Flores, cerca de la Iglesia de San Francisco pero por la acera norte. Después se instaló por ahí el 212, un famoso café donde la gente se reunía. Ahora ese segundo piso estaba desocupado, se lo pedí a mi padre, él accedió gentilmente, entonces hicimos esa exposición. Una semana habrá durado o dos semanas, no me acuerdo bien. Incluso creo que Nemesio Antúnez – no sale en la fotografía– pero también presentó algunas cosas... En la exposición participaron todos los que están presentes, menos yo que no tenía trabajos plásticos... Ellos tenían cuadros, collages, ellos presentaron sus cosas, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, especialmente ellos dos. También algunas cosas Nemesio Antúnez. Enrique Gómez-Correa no recuerdo que haya tenido collages y tampoco Teófilo Cid. Éramos pocos... Ahora, si me preguntas ¿quién fue? Fue toda la gente, la intelectualidad artística de esa época, joven. Fueron, tomaron. Hubo también algunas críticas sobre la exposición... Me acuerdo de que aparecieron noticias en *La Nación* y otro diario de la época... Sí, tuvo repercusión, por supuesto. Era una exposición surrealista en un medio relativamente chato, parejo, era algo nuevo, innovador. Era golpeador... Sí, claro. Bueno, nosotros representábamos la vanguardia en la poesía. Creo que tenía bastante orgullo. Era muy interesante por el caudal de información que uno tenía de lo poco que estaba llegando de EEUU y Europa, sobre todo porque ya estábamos en plena Segunda Guerra. Y una parte importante de los surrealistas se habían ido al exilio. Sobre todo a Norteamérica, Breton a NY, Benjamin Péret a México... Neruda después Aragon, este ya se había marginado del grupo surrealista era un miembro conscripto del partido Comunista”⁴⁷⁶.

La tercera y última de las exposiciones organizadas por el grupo Mandrágora tuvo lugar cinco años más tarde. Esta es, sin duda, la de mayor trascendencia. Así pues, en 1948 organizan en la Galería Dédalo de Santiago de Chile una exposición surrealista en la que participaron, junto a los chilenos, destacados representantes del surrealismo internacional, como André Breton, René Magritte, Jacques Hérold, Victor Brauner, Hans Arp, Arshile Gorky, Jindrich Heisler, Wifredo Lam, André Masson, Kurt Seligmann, Toyen, etc. Se trata de la 8ª Exposición internacional del surrealismo, que se celebra del 22 de noviembre al 4 de diciembre de dicho año. El catálogo de la muestra contaba con textos de Braulio Arenas,

⁴⁷⁶ Enrique Rosenblatt, en entrevista realizada por Santiago Aránguiz Pinto recogida por Luis G. de Mussy en Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas*, pp. 201-202.

Teófilo Cid, André Breton, Jorge Cáceres, Benjamin Péret y Enrique Rosenblatt e ilustraciones de Cáceres, Jacques Hérold, Victor Brauner y Arenas, según dejan constancia dos de sus protagonistas en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*⁴⁷⁷. Lamentablemente, dicho catálogo resulta hoy absolutamente inencontrable. Ni siquiera en el Getty Research Institute, a donde fue a parar buena parte del material perteneciente al archivo de Enrique Gómez-Correa tras su fallecimiento, se encuentra archivado un ejemplar.

Hernán Ortega Parada, además, menciona los nombres de Marcel Duchamp y Roberto Matta⁴⁷⁸ entre los autores de las más de sesenta obras que se exhibieron. En este sentido, resultan de interés dos artículos publicados en *Las Últimas Noticias* a propósito de la muestra, el primero de ellos aparecido el 25 de noviembre de 1948, titulado “Durante toda la semana permanecerá abierta la exposición surrealista”, y el segundo, cinco días más tarde, titulado “En Dédalo, segunda semana de la exposición surrealista internacional”, ambos sin autor, que coinciden en añadir a la lista de artistas participantes a Dalí, Francis Bouvet, Óscar Domínguez, Duchamp y Matta. El segundo de los artículos, el aparecido el 30 de noviembre, menciona, también, a Hurles y Tarnaud.

Acerca de esta tercera y última exposición, cuenta Luis de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa* que “la atmósfera fue deliberadamente intervenida con sillas, huevos, maniqués, platos de comida, calaveras y letreros poéticos sugerentes”⁴⁷⁹.

Por entonces, curiosamente, se insistía en anunciar en los medios nacionales e internacionales la muerte del surrealismo; idea que queda absolutamente desacreditada dada la fuerza y vitalidad del movimiento surrealista durante aquellos años en múltiples lugares del mundo, entre ellos Chile, y posteriormente. La exposición fue muy comentada y combatida, lo que también prueba su vitalidad y vigencia.

Existen ciertos puntos oscuros en lo referente a la información que circula sobre las exposiciones surrealistas organizadas por el grupo Mandrágora. Así pues, en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, en la entrada correspondiente a “Expositions surréalistes collectives”, en el segundo apartado “Autres expositions surr. collectives” se alude erróneamente a una supuesta exposición organizada por Jorge Cáceres en 1938 en Santiago de Chile. Sin embargo, en los tres apartados que conforman el registro de exposiciones surrealistas colectivas presentado por el citado diccionario editado bajo la

⁴⁷⁷ De dicho catálogo no existe más registro que lo señalado en *El AGC de la Mandrágora*. Lamentablemente, hoy resulta inaccesible.

⁴⁷⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁷⁹ Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 88.

dirección de Adam Biro y René Passeron no aparece mención alguna de las exposiciones celebradas en Santiago de Chile en 1941 y en 1943, ambas documentadas. El encargado de realizar dicho listado fue el propio René Passeron.

En este mismo sentido, De Mussy, en su libro *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, cuando menciona las exposiciones organizadas en Santiago por los chilenos, repite el mismo error, aludiendo a una supuestamente celebrada en la galería Dédalo en 1938:

Asimismo, se hicieron tres exposiciones surrealistas: una en la Galería Dédalo (del 22 de noviembre al 4 de diciembre de 1938), una en la Biblioteca Nacional (del 22 al 31 de diciembre de 1941) y otra en la Galería Rosenblatt (1943).

En este caso, no cabe duda y resulta evidente, debido a la referencia que hace a la Galería Dédalo, que se trata de un error. Se está refiriendo, claramente, a la celebrada en dicha sala entre el 22 y el 4 de diciembre de 1948, diez años después. Probablemente el dato erróneo haya sido tomado del diccionario dirigido por Biro y Passeron y la fecha incorrecta ha ido extendiéndose en estudios o artículos posteriores. El propio De Mussy, en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, fecha en 1941, 1943 y 1948 las tres exposiciones surrealistas organizadas por el grupo en la capital chilena a lo largo de su trayectoria.

También Hernán Ortega Parada en su libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, concretamente en el apartado “Hechos especiales que apuntan a noticias periodísticas del momento”, participa en la trasmisión del mismo error, haciendo referencia a la supuesta exposición organizada por Jorge Cáceres en 1938 en Santiago. Él sí que deja constancia de la procedencia de la información y, efectivamente, comprobamos que el origen no es otro que el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. El error inicial sigue extendiéndose.

No es este el único dato incorrecto a cuya propagación induce el citado diccionario. En el mismo apartado registran otra supuesta exposición surrealista de carácter colectivo en teoría celebrada en Santiago de Chile en 1956, exposición que no tuvo lugar, a la que en ningún momento se refieren los mandragóricos. Hernán Ortega, partiendo de la misma fuente, reproduce en su libro esta información.

Por otra parte, los mandragóricos, además de organizar exposiciones surrealistas en Santiago de Chile, participan en varias de las celebradas en París. Obras de Arenas y de Cáceres se exhiben en la muestra organizada por Breton en la Galerie Maeght de la capital

francesa bajo el título “Le surréalisme en 1947”. Ninguno de los dos estuvo presente personalmente; Braulio Arenas no salió de Chile hasta 1966 y Jorge Cáceres irá a París, pero en 1948. Los chilenos recibieron una carta de Breton invitándoles a participar y solicitando que le enviaran cuadros, textos y demás aportaciones. Jorge Cáceres escribe el 21 de febrero de 1947 a Breton en respuesta a dicha carta-invitación, que debió recibir Arenas, lamentando no poder enviarle cuadros por la falta de tiempo, y anunciándole el envío de un poema dedicado a Max Ernst, “En las redes del oso”, y algunos collages “en su estado original”. Esta carta atestigua la presencia de sus obras en la exposición surrealista internacional de 1947, presencia que Édouard Jaguer comenta en su citado texto “Jorge Cáceres”, publicado en 1984 en el octavo número de *Ellebore*, en el que se refiere a sus “fotocollages” exhibidos.

El propio Braulio Arenas en su texto “Enrique Gómez Correa en los tiempos de la Mandrágora”, publicado en su libro *Escritos y escritores chilenos*, alude, usando la primera persona del plural, a la participación en “la Exposición Internacional del surrealismo, de París, en 1947”⁴⁸⁰. Rodrigo Verdugo, por su parte, en su ensayo “Braulio Arenas o el sueño magnético”, publicado en *Derrame* n.º 5, recoge la participación de Braulio Arenas con sus collages en esta exposición surrealista internacional celebrada en París en la Galerie Maeght.

En 1948, como ya sabemos, Jorge Cáceres viaja a París. Ya a comienzos de marzo se encuentra instalado en la capital francesa. Durante su estancia, el delfín de la Mandrágora participa en la exposición “Comme” organizada por Maurice Baskine ese mismo año en la Galerie Jean-Bard. Fue precisamente el joven chileno quien se encargó de realizar la portada del catálogo de la muestra, un fotomontaje que, en palabras de Édouard Jaguer, sugiere “l’image d’un fantôme féminin dansant avec son reflet, très «explosant-fixe»”⁴⁸¹.

Después de la organización de la exposición internacional en la capital chilena el grupo Mandrágora se va dispersando hasta perder totalmente la cohesión que hasta entonces les había caracterizado como grupo. Cid y Arenas se distancian de sus principios del juventud, de la Poesía Negra y del surrealismo y toman nuevos y distintos derroteros. Cáceres, tras su estancia en París, vuelve su país para proseguir con la temporada de ballet, aunque con la intención de volver pronto a la capital francesa a reencontrarse con sus amigos y compañeros de aventura. Gómez-Correa, por su parte, se marcha a París, donde se queda una temporada. La cohesión grupal es historia.

⁴⁸⁰ Braulio Arenas, “Enrique Gómez Correa en los tiempos de la Mandrágora”, *Escritos y escritores chilenos*, p. 238.

⁴⁸¹ Édouard Jaguer, “Jorge Cáceres”, *Ellebore*, n.º 8, París, 1984, p. 52. La portada del catálogo ilustrada por Jorge Cáceres se encuentra reproducida en el apéndice documental.

Tras la dispersión de los miembros del grupo Mandrágora, que comienza poco después de la celebración de la exposición internacional en la Galería Dédalo, y una vez el grupo como ente cohesionado y activo es historia, todavía se organizan en Chile unas pocas exposiciones en torno al surrealismo o a la actividad desplegada por el grupo Mandrágora. Así pues, el chileno Enrique Lihn menciona en su ensayo “El surrealismo en Chile” una supuesta invitación realizada hacia los años 50 por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura a los miembros del grupo Mandrágora (Cáceres ya por esos entonces había fallecido) para que repitiesen la exposición organizada en 1948 en la Galería Dédalo. También Ernesto Gallardo, en su texto “Surrealismo en el Cono Sur. Un poco de historia para confirmar su vigencia”, que forma parte del catálogo de la exposición “Derrame Cono Sur o el viaje de los argonautas” organizada por la Fundación Eugenio Granell en 2005, en el que hace un repaso de las exposiciones surrealistas realizadas en Chile, se refiere a esta muestra, fechándola en octubre de 1951 y señalando la presencia de obras de Jean Arp, Victor Brauner, André Breton, Jacques Hérold, Valentine Hugo, Greta Knutson, Tristan Tzara, René Magritte, Wifredo Lam, Paul Éluard, Nusch Éluard, Kurt Seligmann, Claude Tarnaud, Toyen, Matta, Picasso, Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Eugenio Vidaurrázaga, Francis Boudet y Juana Lecaros, muchas de ellas ya expuestas en la exposición de 1948 en la Galería Dédalo.

En 1968 se organiza y celebra en el Museo de Bellas Artes de la capital chilena la exposición “Surrealismo. Homenaje a Magritte” con obras no solo del propio homenajeado, fallecido el año anterior, sino también de Leonora Carrington, Valentine Hugo, Hans Arp, Toyen, Óscar Domínguez, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Arshile Gorky, André Breton, Jorge Cáceres y Roberto Matta.

En 1970 tiene lugar en Santiago de Chile otra exposición surrealista, denominada “Surrealismo en Chile”, organizada por Ludwig Zeller, Susana Wald, Viterbo Sepúlveda y Valentina Cruz en la Universidad Católica, exposición en la que no están presentes los mandragóricos, según nos aclara la propia Susana Wald⁴⁸².

Según comenta el chileno Ernesto Gallardo, estudioso especializado en Roberto Matta, en una entrevista que le realiza el chileno Aldo Alcota, publicada en *Derrame* n.º 6 bajo el epígrafe “La historia del arte chileno no está escrita completamente aún”, en mayo de 1972 se presentó en Santiago una muestra itinerante de pinturas y objetos surrealistas, llevados del MOMA de Nueva York al Museo Nacional de Bellas Artes. Gallardo menciona aquí,

⁴⁸² Sobre esta exposición hablaremos con más detalle en el capítulo dedicado a la continuidad de Mandrágora, es decir, a la actividad surrealista desplegada posteriormente en Chile bajo el influjo de la Mandrágora.

también, la exhibición realizada en el mismo museo en 1968 en homenaje a Magritte, manifestaciones ambas que, según expresa, pasaron casi inadvertidas.

Por un breve artículo periodístico titulado “Una serie de collages”, publicado el 13 de mayo de 1975 en *La Patria* (Santiago de Chile), sabemos que ese año se expone la obra plástica de Braulio Arenas en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Fernando de la Lastra, en su artículo “Collages de Braulio Arenas” publicado en *El Mercurio* el 26 de febrero de 1989, menciona una exposición de la obra plástica de Arenas en la década del setenta en el departamento cultural del Ministerio de Educación.

Hernán Ortega Parada, en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, señala la presencia de obras de Enrique Gómez-Correa en la exposición titulada “Latinoamérica y el surrealismo” celebrada en el Museo de Bochum en Alemania entre el 18 de mayo y el 18 de junio de 1993, para la que el propio Gómez-Correa hizo un envío de sus libros y de obras plásticas surrealistas de su colección⁴⁸³. Ortega Parada registra, también, la inauguración por parte de Wally Bravo, esposa de Gómez-Correa, en abril de 1995 de una exposición en la sala de arte “Mandrágora siglo XX”, ubicada en la Plaza Pedro de Valdivia, locales 185 y 187 (Providencia, Santiago), en la que se exhibieron las obras que formaban parte de la colección del talquino. El sueño de Gómez-Correa, crear una sala de arte bajo este nombre, parece ser que llegó a hacerse realidad poco meses antes de su fallecimiento, aunque no hemos encontrado más referencias a dicha sala.

Un año después, ya fallecido Enrique Gómez-Correa, se organizan varias exposiciones en homenaje al que fuera el último superviviente del grupo Mandrágora. La primera de ellas realizada en el Instituto Goethe de Santiago de Chile, inaugurada por Wally Bravo, en la que se exhiben, entre otras obras, dos óleos del egipcio Nazir Nabab, cinco grabados del italiano Enrico Donati, dos obras a tinta y lápiz de Jacques Hérold dedicadas a Gómez-Correa, un collage fotográfico original de Jorge Cáceres, un collage fotográfico original de Braulio Arenas y dos dibujos a lápiz de Xavier Gómez. Y una segunda celebrada en diciembre en la Sala Farol de la Universidad de Valparaíso, con motivo de la presentación de su obra *Las cosas al parecer perdidas*, en la que se expuso su vasta colección de obras plásticas de diversos artistas del movimiento surrealista internacional, entre los que estaban Hérold, Magritte, Granell, Donati y Zeller, que reunió durante su vida. Ambas exposiciones aparecen registradas por Hernán Ortega Parada⁴⁸⁴.

⁴⁸³ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 250

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

Por último, además de las distintas exposiciones que organizan y en las que participan, y de aquellas organizadas como homenaje tras la desaparición del grupo, la faceta plástica de Braulio Arenas y de Jorge Cáceres tuvo otra interesante proyección, ilustrando algunas obras poéticas de sus compañeros de aventura. Cáceres se encarga de ilustrar la edición de *Mandrágora, siglo XX* de Gómez-Correa, mientras que Arenas ilustra la edición de *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo* de Fernando Onfray, publicada en 1941 bajo el sello editorial creado por el grupo.

2.3.3. Traducciones

Como ya adelantamos, además de los textos de autores extranjeros que los mandragóricos traducen y dan a conocer en las páginas de las dos revistas principales animadas por el grupo, *Mandrágora* y *Leitmotiv*, sus miembros, individualmente, se encargan de la traducción y edición de obras fundamentales de autores claves de la literatura universal, en su mayoría vinculados con el surrealismo o reivindicados como antecedentes por el movimiento. Desempeñan una gran labor como traductores y difusores, acercando al público lector hispanohablante ciertas obras esenciales de aquellos autores que los mandragóricos consideran sus maestros. Especial contribución, en este sentido, hacen Braulio Arenas y Teófilo Cid. Prestar atención a los nombres de los autores traducidos resulta de indudable interés y gran significación, puesto que ponen de manifiesto sus intereses y referentes literarios.

Centrándonos, inicialmente, en el papel desempeñado por Arenas al respecto, ya en 1945 sale a la luz su traducción de *Cartas de la vida literaria de Rimbaud* de Jean-Marie Carré (Editorial Poseidón) y su traducción de las *Poesías* del Conde de Lautréamont (también en Editorial Poseidón). Dos años más tarde traduce y publica *Entre dos mundos (El Dibbouk): leyenda dramática en tres actos* de An-Ski o Ansky, pseudónimos del autor judío ruso Shloyme Zanvl Rappoport, obra clave en el desarrollo del teatro yiddish y del teatro en Israel (Editorial Monograma). En 1948 traduce *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* del Marqués de Sade, que edita la Editorial Vocales y Consonantes. Un año después, traduce las *Cartas de la religiosa portuguesa* de Mariana Alcoforado (Los cuatro elementos), obra muy estimada por los surrealistas. En 1952 traduce *Un perro andaluz* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Conejos blancos* de Leonora Carrington y *El tigre mundano* de Jean Ferry, las tres

editadas por Ediciones Le Grabuge. Estos tres textos aparecen incluidos años más tarde en sus *Actas surrealistas* (1974). En 1955 traduce los *Estatutos de la sociedad de los amigos del crimen* de Sade, que edita Ediciones Mandrágora. Braulio Arenas tradujo, también, *La chanson de Roland* (El cantar de Rolando), traducción que fue editada por Nascimento en 1975. Se encargó, además, de la redacción del prefacio y de las notas. Por último, tradujo *Nadja* de André Breton, traducción publicada en 1986 por la Editorial Universitaria. Arenas se encargó, también en esta ocasión, de la redacción del prefacio y de las notas.

Por otra parte, Braulio Arenas escribió, lo que consta en el apartado bio-bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*, el prefacio a la edición de dos textos anónimos españoles, *El monstruo satírico* y *El caballero invisible*, publicados por la Editorial El Genio del Idioma en 1947, y al *Barco ebrio* de Jean-Arthur Rimbaud, editado en 1954 por Ediciones Dédalo.

Enrique Gómez-Correa, por su parte, tradujo *Alcoholes* de Guillaume Apollinaire, que editó Ediciones Mandrágora en 1955, encargándose, además, de la redacción del prefacio. La edición estuvo acompañada del retrato de Apollinaire realizado por Picasso en 1916.

También Teófilo Cid desempeñó una importante labor traductora. Ya en el primer número de la revista *Mandrágora* aparece la traducción de un texto de Alfred Jarry, “La queja de la Mandrágora”, fragmento de *Les minutes de sable mémorial*. Se sabe que fue él quien se encargó de la traducción gracias a Braulio Arenas, quien así lo señala en su artículo “Enrique Gómez-Correa en los tiempos de la Mandrágora”, presente en su libro *Escritos y escritores chilenos*⁴⁸⁵.

Por Luis de Mussy y Santiago Aránguiz sabemos que Cid se encargó, además, de la traducción del texto “Amor y fascismo” del surrealista griego Nicolás Calas, que fue publicada en *Multitud* n.º 17, en abril de 1939⁴⁸⁶.

Teófilo Cid tradujo, también, varias obras de Vicente Huidobro escritas originalmente en francés, dos de ellas poéticas y la tercera teatral: *Automne Régulie* (Editorial Libraire de France, París, 1925), *Tout à coup* (Editorial Au Sans Parell, Paris, 1925) y *Gilles de Raiz* (Ediciones Totem, París, 1932). Las traducciones hechas por Cid son, precisamente, las que aparecen recogidas en las *Obras completas de Vicente Huidobro* editadas por la Editorial Andrés Bello, con prólogo de Hugo Montes, volumen I, así como su traducción de la obra

⁴⁸⁵ Véase “Enrique Gómez-Correa en los tiempos de la Mandrágora”, en Braulio Arenas, *Escritos y escritores chilenos*, pp. 237-238.

⁴⁸⁶ Su traducción es recogida por De Mussy y Aránguiz en el citado primer tomo de la obra completa de Teófilo Cid, aún sin finalizar, pp. 416-418.

teatral *Gilles de Raiz*, presente en el volumen II. Dichas traducciones son reproducidas por Luis de Mussy y Santiago Aránguiz en su primer tomo de las obras completas de Teófilo Cid⁴⁸⁷.

Por último, según se anuncia en el tercer número de la revista Mandrágora, en el apartado “Ediciones Mandrágora” en el que daban a conocer las obras en preparación que se publicarían próximamente y las recientemente publicadas, Teófilo Cid tradujo *Justina o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade, que aparecería en Ediciones Mandrágora con un estudio preliminar de Enrique Gómez-Correa⁴⁸⁸. Quizás el ensayo “El marqués de Sade o el amor considerado como un vicio espléndido”, escrito por el talquino en octubre de 1940, y aparecido en diciembre de 1943 en el número doble 2-3 de *Leitmotiv*, fuera el que sirvió, o el que pretendiera servir, de estudio previo a la traducción de Cid, puesto que no nos consta, con certeza, que llegase a ver la luz.

2.3.4. Otras publicaciones colectivas⁴⁸⁹

Es con motivo de la lectura de poemas organizada por el grupo Mandrágora como acto de presentación de la Poesía Negra por ellos proclamada, celebrada, como ya sabemos, el 12 de julio de 1938 en la Universidad de Chile, que el grupo saca el primer folleto de su trayectoria, en el que dan a conocer el programa del acto y que acompañan de un poema de cada uno de sus fundadores.

Ya en junio de 1939, bajo el sello de Ediciones Mandrágora, el grupo publica *Defensa de la poesía*, “folleto” que reúne los textos de las tres conferencias leídas en la Universidad de Chile el día 7 de dicho mes por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. El ensayo redactado por Enrique Gómez-Correa titulado “Problemas del Intelectual frente a los

⁴⁸⁷ De Mussy y Aránguiz señalan en una nota a pie de página que las traducciones de *Automne Régulie* y *Tout à coup* que reproducen las extrajeron de las *Obras completas de Vicente Huidobro* (compilación y prólogo de Hugo Montes), Editorial Andrés Bello, Santiago, 1976, volumen I, pp. 318-379. Aclaran, además, que la versión de Cid de ambos poemarios presenta pequeñas diferencias con respecto a la que da Braulio Arenas en su edición de las *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, volumen I, pp. 638-650. Finaliza la nota señalando que “en ambos casos no se señalan referencias de origen, como así tampoco los años en que se realizaron dichas traducciones”. En cuanto a la traducción realizada por Cid de la obra teatral de Huidobro, en otra nota al pie señalan que esta versión es la que Arenas presenta en su edición de las *Obras completas de Vicente Huidobro*.

⁴⁸⁸ “POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑOL. Dentro de poco se publicará la traducción de la importante obra del marqués de Sade: *Justina, o Los Infortunios de la Virtud*, traducida por Teófilo Cid. Esta edición se hará en un número limitado de ejemplares y llevará un estudio preliminar de Enrique Gómez”. En “Ediciones Mandrágora”, *Mandrágora*, n.º 3, p. 16.

⁴⁸⁹ Tomamos como principal referencia la información sobre la bibliografía colectiva del grupo Mandrágora que los propios mandragóricos registran en el apartado denominado “revistas, folletos, hojas sueltas y catálogos” de la “Bio bibliografía” incluida en *El AGC de la Mandrágora*, pp. 119-121.

falsos intelectuales” abre esta serie de conferencias. Le sigue “Defensa de la poesía” de Braulio Arenas y finaliza el folleto “Poesía, revolución” redactado por Teófilo Cid. Tras el texto de Cid, se encuentra una pequeña “nota de E. Gómez” de carácter político en la que pone de manifiesto su rotunda oposición a la derecha. Dedicaremos, a continuación, un apartado al estudio detallado del contenido de dichas conferencias.

Ese mismo año, poco después, editan una “hoja volante” titulada *Defensa de la Mandrágora* formada por dos textos firmados por Arenas, Cid y Gómez-Correa. Hoy tenemos acceso al contenido de dicha hoja gracias a Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, quienes la reproducen en su primer tomo de la obra completa de Teófilo Cid⁴⁹⁰.

También en 1939 publican *Ximena*, un “folleto de poemas” que contiene textos de Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, acompañados de una fotografía de Ximena Amunátegui, segunda esposa de Vicente Huidobro. Arenas fecha su publicación concretamente en el mes de septiembre en la cronología que acompaña la carta enviada a Breton en noviembre de 1942. En la portada se anuncia la participación de Max Ernst; sin embargo, en el ejemplar reproducido en tamaño facsimilar incluido en la recopilación de material hecha por Luis G. de Mussy en su estudio sobre el grupo surrealista chileno, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, no encontramos ninguna colaboración atribuible a Max Ernst. El historiador chileno señala que al ejemplar reproducido, el único que se conoce, “le falta una página”⁴⁹¹, idea que reitera en su libro *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas* cuando afirma, en relación a *Ximena*, que “el único ejemplar que se conoce, consta con el nombre del artista europeo Max Ernst en la tapa pero no aparece ninguna participación suya. En todo caso, se nota claramente que le falta una hoja al documento”⁴⁹². Esta afirmación no hace más que aumentar nuestra intriga, quedándonos con la duda de si la colaboración de Max Ernst fue real o no. En este sentido, hemos de agregar que en el tercer número de *Mandrágora*, en el apartado “Ediciones Mandrágora”, también se alude a la ilustración de Ernst cuando se menciona la publicación de *Ximena*:

En las mismas ediciones se publicó el año pasado un folleto con poemas de Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Gómez. Este folleto lleva una ilustración de Max Ernst y consta de cien ejemplares⁴⁹³.

⁴⁹⁰ Véase De Mussy y Aránguiz, *op. cit.*, pp. 379-383. Nos detendremos a comentar su contenido a continuación.

⁴⁹¹ Luis G. de Mussy, *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 53.

⁴⁹² Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, p. 173.

⁴⁹³ *Mandrágora*, n.º 3, p. 16.

Los poemas aparecidos en dicho folleto fueron, por orden de aparición, “En el mejor de los mundos” de Braulio Arenas, “Alguna virtud” de Jorge Cáceres, “Solo ella sabe lo que yo no sé” de Teófilo Cid y “Por la pluma se conoce al ave” de Enrique Gómez-Correa. El poema del talquino fue incluido al año siguiente en su libro *Las hijas de la memoria*.

En 1941 el grupo Mandrágora publica el *Boletín Surrealista*, n.º 1, del que tenemos noticia gracias al inventario de sus publicaciones realizado por Arenas y Gómez-Correa presentado en *El AGC de la Mandrágora*. Los directores del *Boletín Surrealista* fueron, según se indica en dicho inventario, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Ningún ejemplar de este boletín se encuentra recogido en la Biblioteca Nacional de Chile. Aparentemente, parecía tratarse de un texto perdido para siempre, pero por fortuna hemos logrado encontrarlo escaneado (aunque con una calidad de imagen bastante mediocre) en el fondo documental de André Breton que se halla digitalizado⁴⁹⁴. Desconocemos con certeza si está completo; al parecer consta de una sola página con un texto al que, desde luego, nada parece faltarle. Se trata de un breve ensayo sin firmar titulado “El surrealismo internacional”, escrito a propósito de la aparición en *El Siglo* de un artículo anónimo que califican de “anodino”, artículo que criticaba con argumentos de poco peso y bastante ridículos la exposición surrealista de Arenas y Cáceres celebrada en diciembre de 1941 en la capital chilena. Es en el margen donde figura el título de la publicación, además del lugar de edición. Los autores mencionan el éxito de la muestra, el numeroso público asistente y los ataques recibidos. Comentan el empeño de algunos en dar por muerto al movimiento surrealista y, una vez más, constatamos la virulencia de su espíritu, tachando de “cretino”, entre otras cosas, a quien lo escribe, así como resaltando su “condición bastarda” y desautorizando sus argumentos, especialmente el que esgrime para negarles la condición de surrealistas:

El pobre cretino que nos ataca, además por no tener idea sobre lo que es el surrealismo, cree que, por el hecho de no haber ido a Europa, no se puede ser surrealista. Confesamos que eso nos ha sorprendido. Todo lo esperábamos, menos un argumento tan imbécil.

El texto concluye aludiendo a la proyección internacional del movimiento, al surgimiento de grupos surrealistas a lo largo y ancho de América, a su fuerza y vitalidad y a los ataques que reciben en todos lados:

⁴⁹⁴ El *Boletín Surrealista* se encuentra también reproducido en el apéndice documental. Dada la mala calidad de la imagen, a continuación de la reproducción del documento escaneado hemos procedido a transcribir el texto completo para facilitar su lectura.

Todas las ideas, especialmente las que tienen beligerancia en esta hora, han alcanzado un contenido internacional. Todo se comprueba internacionalmente.

Es en este aspecto que el surrealismo se mueve polémicamente; y así, han aparecido grupos surrealistas en América (Perú, México, Estados Unidos y Chile), con fuerza incontrarrestable, que han sufrido los mismos ataques de los mismos quiltros internacionales.

Una nueva revista comienza su andadura a finales de 1942, esta dirigida exclusivamente por Braulio Arenas, pero en la que participan todos los miembros de Mandrágora, además de destacadas figuras del surrealismo internacional. Se trata de *Leitmotiv (boletín de hechos & ideas)*, del que ven la luz dos números. En el primero, publicado en diciembre de 1942, se encuentran textos de Arenas, Benjamin Péret, Gómez-Correa, Fernando Onfray, André Breton y Jorge Cáceres. Y en el segundo número, el 2-3, aparecido en diciembre de 1943, se publican textos de Arenas, Aimé Césaire, Benjamin Péret, André Breton, Gómez-Correa, Cid, Cáceres, Enrique Rosenblatt, Juan Sánchez Peláez y Fernando Onfray. Analizaremos con mayor detenimiento el contenido de la revista *Leitmotiv* en un apartado específico a continuación.

Los mandragóricos prepararon, como ya sabemos, varios catálogos con ocasión de las diversas exposiciones que organizaron a lo largo de la trayectoria vital del grupo. Un primer catálogo que servía para difundir la exposición surrealista celebrada en la Biblioteca Nacional del 22 al 31 de diciembre de 1941, en el que figuran textos de Gómez-Correa y Arenas e ilustraciones de Arenas y Cáceres, además del listado de obras expuestas. Un segundo catálogo, al que ha resultado imposible acceder y del que se tiene noticia solo por la referencia que hacen Gómez-Correa y Arenas en *El AGC de la Mandrágora*, preparado para la exposición de carácter internacional organizada en la Galería Dédalo de Santiago de Chile, del 22 de noviembre al 4 de diciembre de 1948, con textos de Braulio Arenas, Teófilo Cid, André Breton, Jorge Cáceres, Benjamin Péret y Enrique Rosenblatt e ilustraciones de Jorge Cáceres, Jacques Hérold, Victor Brauner y Braulio Arenas. Para la segunda exposición, la realizada en junio de 1943, no se preparó catálogo, pero sí el mencionado cartel anunciador en el que figuran los participantes.

En 1949, tras la muerte del más joven de los surrealistas chilenos, el delfín de la Mandrágora, publican el “homenaje a Cáceres en su muerte”⁴⁹⁵ bajo el título *Donde los poetas*. Ilustra la portada una fotografía de Jorge Cáceres realizada por Schoof. En el interior figura un poema, cuya autoría no es revelada, y un dibujo de Cáceres. En la referencia que se

⁴⁹⁵ Mediante esta expresión se refieren a dicha publicación en el apartado bio-bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*.

hace en *El AGC de la Mandrágora* a dicho homenaje se señala a Arenas como autor del texto no firmado y se menciona la presencia de un poema de Cáceres, además de su dibujo. Sin embargo, en la reproducción de *Donde los poetas* integrada por De Mussy en su obra sobre el delfín de la Mandrágora no hay rastro del poema de Cáceres y el único texto que aparece, efectivamente sin firmar, es un breve poema dedicado al joven mandragórico recientemente fallecido, que obviamente no fue escrito por él, pues a él se dirige la voz poética. Llama la atención que en *El AGC de la Mandrágora* no se indique que dicho homenaje fue firmado, además de por Arenas, Cid y Rosenblatt, por Breton, Jacques y Vera Hérold, Mabille, Péret y Toyen.

En 1952 Braulio Arenas dirige una nueva publicación colectiva, la revista *Gradiva*, de igual nombre que la galería dirigida por André Breton en París en 1937, de la que ve la luz un único número. Lamentablemente, tampoco ha sido posible tener acceso a un ejemplar de esta revista, dado que ni siquiera en la Biblioteca Nacional de Chile existe alguno disponible para su consulta. Es gracias a la mención que hacen de esta en la bibliografía contenida en *El AGC de la Mandrágora* que sabemos que formaron parte de ese único número textos de Gisèle Prassinos, Giorgio de Chirico y del propio Arenas, cuyos títulos no se especifican. Sin embargo, es muy posible que se trate de los mismos textos de estos autores recogidos por Braulio Arenas en 1974 en sus *Actas surrealistas*: “Era algo así como...” de De Chirico y “Una amena familia”, “El cheque importante” y “Venta y el parásito” de Gisèle Prassinos.

En 1957 ve la luz, bajo el sello editorial creado por el grupo en sus inicios, *El AGC de la Mandrágora*. Como ya sabemos, se trata de una antología con textos de Arenas, Gómez-Correa y Cáceres preparada por los dos primeros. Precede a la selección antológica un apartado de gran interés al que denominan “Vocabulario Mandrágora”, en el que nos ofrecen la definición, mediante versos de estos tres miembros del grupo, de motivos claves del universo poético mandragórico. A continuación encontramos la selección de textos propiamente dicha de cada autor por separado, en el orden que las mayúsculas del propio título sugieren. El apartado dedicado a cada uno de los poetas comienza con un retrato de su persona. El de Arenas hecho por sí mismo, el de Gómez-Correa realizado por Magritte y el Cáceres dibujado por su compañero, el poeta originario de La Serena. Por último, cierra esta publicación la citada “Bio bibliografía” en la que, además de exponer una breve biografía de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa, nos ofrecen un interesante y muy valioso registro tanto de sus obras individuales y sus traducciones publicadas como de las “revistas, folletos, hojas sueltas y catálogos” que vieron la luz como producto de su rica e intensa actividad surrealista como grupo cohesionado. Como se puede comprobar, Teófilo

Cid es excluido de la antología. Ya por entonces se había alejado considerablemente de sus compañeros de Mandrágora. En cualquier caso, a pesar de la gran distancia que mediaba entre ellos y su ex-compañero Cid, su nombre está presente en el apartado bibliográfico final. Se limitan a hacer referencia a su obra *Bouldroud*, la única que publicó bajo el signo de Ediciones Mandrágora. En la bibliografía incluyen, también, una referencia a la *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo* de Fernando Onfray, de cuya edición se encargó en 1941 Ediciones Mandrágora.

En 1963 Braulio Arenas dirige una nueva publicación de la que sale un único número, denominada *Altazor*, en el que aparecen textos de sus compañeros de Mandrágora Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa. En ella también participan, según reza en la portada, Francisca Ossandon y Rosario Orrego. El talquino participa con su poema “Entre corsarios no se pierden sino los barriles”, mientras que Cáceres lo hace con su poema “El abrazo del oso”. De esta revista no existe ejemplar alguno en la Biblioteca Nacional de Chile, pero sí lo hay en el Getty Research Institute.

Por último, consideramos oportuno señalar aquí el intento frustrado de publicación de una revista que iba a llamarse *Aire Libre* y que habría visto la luz antes que la revista *Mandrágora* de no ser porque las cosas se complicaron repentinamente. Es el propio Enrique Gómez-Correa quien alude, en una entrevista que le realizara Enrique Lafourcade publicada en *El Mercurio* bajo el título “Enrique Gómez-Correa: el último mandragórico”, cuya fecha de publicación se desconoce, a dicho proyecto y cuenta la preparación la revista, que finalmente no llegó a ver la luz porque el padre del dueño de la imprenta, un sargento retirado del ejército, se negó a que se culminase su impresión si no se suprimía un poema de Eduardo Molina en el que arremetía duramente contra la policía. Gómez-Correa se negó rotundamente a censurar a Molina. En *Aire Libre* iban a publicar Vicente Huidobro, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Gustavo Ossorio, Rosamel del Valle, Jaime Rayo, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, además de él mismo.

2.3.4.1. Defensa de la poesía

Consideramos oportuno analizar con detenimiento el contenido de las tres conferencias publicadas bajo el shelleyano título de *Defensa de la poesía*, editadas por Ediciones Mandrágora en 1939, y leídas el 7 de junio de 1939 en la Universidad de Chile. Dicha lectura constituye el segundo acto público organizado por el grupo surrealista chileno,

convocado con el objetivo, en palabras del propio Arenas, de defender “la posición surrealista, atacada en una conferencia anterior por González Tuñón, escritor argentino”⁴⁹⁶, que había tenido lugar el 30 de mayo en la misma institución. Según señala Braulio Arenas en la cronología que acompaña la carta enviada a Breton en noviembre de 1942, publicada en VVV, la lectura de las conferencias derivó en “violentos incidentes en la Universidad”. Arenas se refiere, también, a la polémica desatada en la prensa a raíz de la publicación de *Defensa de la poesía*.

El primero de los textos, respetando el orden de aparición, pertenece a Enrique Gómez-Correa y se titula “Problemas del Intelectual frente a los falsos intelectuales”. Como el mismo título sugiere, se trata de un ensayo en el que su autor arremete contra los falsos intelectuales, que “se proclaman los depositarios de la cultura, sus defensores, sus mismos creadores”, actuando en nombre de la revolución. Ya desde los inicios suponemos que se está refiriendo a los integrantes de la Alianza de Intelectuales de Chile. Frente a esa turba de “pobres mediocres”, se levanta la voz disonante de Mandrágora:

Los que creen que los grandes poetas y escritores se hacen merced a ciertos subterfugios políticos y literarios, a menudo viven ocultos, bajo las banderas más sagradas, desde donde tienden sus mezquinos lazos, de una manera tal, que todo intento de acusación –por fundada que sea– aparece a primera vista como un ataque a las banderas mismas, bajo las cuales militan. Naturalmente, ellos no solo buscan la satisfacción de un anhelo de vanidad, sino que también, una manera de vivir a expensas de esos mismos partidos, o a costa de unos cuantos ingenuos, que se dejan engañar con la mejor buena voluntad del mundo.

Hace ya algún tiempo, un grupo de jóvenes escritores hemos venido refrenando nuestros impulsos, nuestras mejores intenciones de verdad, para no pasar ante los ojos del pueblo, como los peores saboteadores de la justa causa que él defiende. La situación era francamente desmoralizadora, ya que ellos habían intensificado el juego subterráneo en una forma tal que, a la menor acusación, pasaríamos por antiunitarios de las fuerzas revolucionarias, o bien, por unos pobres suministradores de argumentos a la reacción, y víctimas también de la más denigrante de las envidias. ¿Pero, qué envidia podíamos tener de esos pobres mediocres, cuyas obras siempre nos habían producido el más alto desprecio? (...) Sin embargo, el juego sigue avanzando, ellos de un salto se proclaman los depositarios de la cultura, sus defensores, sus mismos creadores. Y para que el pueblo les crea, se escudan bajo las palabras sagradas de Revolución, Libertad, Poesía, Cultura, e igual a los monederos falsos disfrazan sus íntimas ambiciones, rodeándolas de citas de grandes autores, que falsifican por ignorancia y por mala fe. Por ejemplo, ¿qué derecho tienen para hablar de Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Keats, Jarry, Éluard, Rilke, o de Picasso; para permitirse dudar de la autenticidad de un Mallarmé; o de un Strawinski [sic]; o para denigrar a André Breton, Benjamin Péret, Salvador Dalí, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y a un grupo de jóvenes que representan la poesía de la actual generación?

⁴⁹⁶ Palabras de Braulio Arenas presentes en la cronología que forma parte de la carta que envía a Breton el 7 de noviembre de 1942 y que aparecerá publicada en VVV n.º 2-3, bajo el título de “Letter from Chile”.

Por supuesto, ese grupo de jóvenes escritores al que se refiere Enrique Gómez-Correa es, sin lugar a dudas, Mandrágora. Y el contexto histórico en el que se sitúa, la “causa justa” que el pueblo defiende, esa unión de las fuerzas revolucionarias a la que alude no es otra que la coalición electoral formada por los partidos radical, comunista, socialista, democrático y radical socialista y de una serie de organizaciones sociales como la Confederación de Trabajadores de Chile, el Frente Único Araucano y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile, presentada con el nombre de Frente Popular.

Gómez-Correa se apresura a aclarar que la razón de su postura crítica no esconde rencillas personales y, mucho menos, pretende su popularidad. El talquino manifiesta su rechazo de la fama y el éxito. La popularidad es para él “el peor de los venenos para el verdadero escritor”.

Se niega a seguir manteniendo en silencio las identidades de quienes conforman dicha alianza y denuncia, sin reparo alguno, a sus figuras claves, a los capitostes de la cultura oficial, y a sus secuaces:

Hasta el momento, no se han dado a conocer los nombres de esos usufructuarios de los auténticos trabajadores de la Revolución. Se había hecho solamente alusión al sello de inmunidad que les protegía. Creo que sería una cobardía moral seguir silenciando sus nombres por mayor tiempo. Denuncio, en este sentido, sin mayores consideraciones, el caso de Pablo Neruda, de González Tuñón, de Tomás Lago, de Diego Muñoz, de Gerardo Seguel, y de tantos otros que, como subproductos de los anteriores, obedecen sus órdenes, bajo la reserva, se entiende, de compartir los frutos del maravilloso juego.

Gómez-Correa lanza un llamamiento dirigido al Partido Socialista y al Partido Comunista para que juzguen las conductas de esos falsos revolucionarios. Queda patente la confianza que aún mantiene hacia esos dos partidos de izquierda y se define a sí mismo como un “joven militante” de la lucha del pueblo por sus derechos:

Hago un formal llamado a los Partidos Socialista y Comunista, en cuya manos está entregada la Revolución Social, para que con un espíritu de alta serenidad, juzguen los actos y la conducta seguida por estos mistificadores y envenenadores de la realidad. Lo hago en nombre, no solo de mi calidad de escritor, sino que también invocando mi calidad de joven militante de esa juventud que defiende los derechos del pueblo.

Enrique Gómez-Correa se refiere, entonces, a la grave acusación que pesaba sobre Pablo Neruda en relación a la falta de transparencia respecto a las cuentas del dinero recolectado a lo largo y ancho de Chile para ser enviado a la España Republicana:

Hay también un grave cargo que pesa sobre los hombros de algunos de estos falsos revolucionarios. Este cargo hasta el momento ha sido desvirtuado. Sin embargo, la acusación corre de boca en boca, sin que hasta ahora haya habido la suficiente fuerza moral para gritarla públicamente. Es necesario que abráis bien los oídos: ¿Qué se hizo [con] el dinero recolectado a través de todo el país en las manifestaciones públicas de adhesión a la España Republicana? ¿Corresponden, precisamente, las erogaciones hechas para este objeto, a las cantidades que en verdad fueron recibidas en España?

Si las cuentas rendidas continúan en la misma forma turbia que hasta el momento lo están; si los que dirigieron estas colectas hacen toda clase de maniobras para esquivar estas terribles dudas, en vez de hacer, como sería lógico, una exposición detallada de la suerte de este dinero; mientras esto no se haga, ¿no es verdad que los menores calificativos que puede dirigirse contra ellos es el de LADRONES del pan y acaso de la misma victoria de la España, cuyos derechos decían defender?

No faltó, sin embargo, alguno de ellos, que sordo a estos clamores y como el más vulgar delincuente, no tardó en hacer despilfarros de sumas de dinero, no del todo despreciables.

Será dicha acusación, como sabemos, la que funcione como desencadenante del incidente anti-nerudiano que protagoniza el grupo Mandrágora, con Braulio Arenas como portavoz, el 11 de julio de 1940 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en un homenaje de despedida realizado por la Alianza de Intelectuales a Pablo Neruda, quien partía como cónsul a México. “Gritarla públicamente” será, precisamente, lo que hagan los mandragóricos en dicha ocasión. Como ya vimos, el cuarto número de la revista *Mandrágora* está dedicado casi íntegramente a narrar y analizar dicho suceso.

Gómez-Correa está convencido de la necesidad de denunciar a quienes denigran “la verdadera Revolución” y expresa con rotundidad su determinación a exterminar dichas “podredumbres”. Se refiere entonces, por primera vez de forma explícita, a la Alianza de Intelectuales, distinguiendo tres diferentes tipos o grupos dentro de sus integrantes:

Por otro lado, y guardando estrechos puntos de contacto con lo expuesto anteriormente, debemos considerar el problema creado por la llamada Alianza de Intelectuales. A pesar de la heterogeneidad de sus miembros, no es difícil distinguir en ella tres grupos bien diferentes: el primero, compuesto por soplones, policías y oportunistas de la peor especie; el segundo, por unos cuantos tontos e ingenuos que a toda costa quieren adquirir patente de intelectual, por el solo hecho de formar parte de una Alianza que lleve este nombre; y un tercer grupo, por lo demás muy reducido y con escasa influencia en la orientación de los destinos de esta institución, formado por hombres de cierto valor y sinceridad, entre los cuales yo destaco la presencia de Humberto Díaz y la de Rosamel del Valle.

El tono combativo y provocador de Gómez-Correa es evidente, empleando un léxico claro y directo, sin perderse en rodeos ni recurrir a eufemismos. Su desprecio hacia la Alianza queda más que patente, a excepción de la estima que refleja hacia Humberto Díaz-Casanueva

y Rosamel del Valle, cercanos a Mandrágora, a quienes integra en un tercer grupo reducido de personas valiosas.

Gómez-Correa, con tono burlón, reduce la labor desempeñada por la Alianza de Intelectuales a “lanzar unos cuantos gritos en contra del fascismo y de resucitar unos pobres viejos carentes de todo valor y de significación, y que ya se daban por definitivamente muertos”. Se ríe de quien, como Rosamel del Valle, confía en que el objetivo fundamental de dicha alianza sea permitir que el pueblo acceda a la cultura. Gómez-Correa se pregunta si no será, más bien, que “se ha condenado perpetuamente al pueblo a recibir excrementos por cultura”. El talquino no oculta su desprecio por la “subcultura” que difunde la Alianza, que considera carente de verdadero valor.

Gómez-Correa quiere desmontar el argumento principal que suele esgrimirse cuando se pretende probar la importancia de la labor de la Alianza. Se ha agotado su paciencia y expresa su firme determinación a no permitir sus engaños y “manejos”:

Quando se dice que la labor de la Alianza queda probada por el solo hecho de que no hay sindicato que no solicite su cooperación –aunque esto fuera así– no prueba, en realidad, una auténtica labor. ¿Qué se sacará con esto cuando la Alianza designará para ello a un señor –estilo González Tuñón– que mistificará cuanta verdad sea contraria a sus conveniencias personales? ¡Basta ya de estos subproductos! ¡Conocemos demasiado bien sus manejos! El pueblo no necesita de una subcultura; no debe permitir que se le engañe. Una Alianza de Intelectuales es una cosa seria, no una manada de exhibicionistas y buscadores de partido.

A continuación, Gómez-Correa acusa a la Alianza de hacer uso de la censura para silenciar las voces divergentes, críticas respecto a su funcionamiento, y cuestiona su supuesto carácter antifascista:

Un último hecho servirá para darse cuenta exacta de la sinceridad de esta llamada Alianza de Intelectuales. A propósito de un artículo de un escritor joven, en el cual se hacían algunos reparos a esta institución, un miembro de ella con cierta figuración, como lo es Gerardo Seguel, en una réplica a dicho escritor, terminaba pidiendo que se negaran las columnas de los diarios para todo aquello que pudiera significar un ataque a dicha Alianza. ¿Qué diferencia existe, pregunto yo, entre esta actitud de Gerardo Seguel y la del fascista más recalcitrante que, a costa de defender su estado, incendia y censura cuanto libro implique una aclaración de ese orden de cosas, y con mucha mayor razón un ataque? ¿Con qué derecho se proclaman antifascistas, cuando en el fondo, bajo disfraces de auténticos revolucionarios, copian hasta los mismos métodos de los fascistas? ¿Cómo conciliar la actitud de dos miembros de la Alianza: Humberto Díaz, que pide una invitación a los jóvenes que no militan dentro de ella, para estudiar estos problemas en un amplio debate, y la de Gerardo Seguel, que les niega a estos jóvenes todo derecho de argumentación?

Enrique Gómez-Correa, basándose en lo expuesto, asegura que solo dos opciones le quedan a dicha alianza, desaparecer “a causa de su propia descomposición orgánica” o rectificar e iniciar un proceso interno de limpieza, de expurgación.

Sin embargo, a pesar de todo, Gómez-Correa mantiene la esperanza, porque –señala– “afortunadamente, existe una juventud intelectual que, libre de mezquinos intereses, vive en constante vigilancia de los acontecimientos”. Aunque es escasa la atención que la cultura oficial chilena presta a esos jóvenes intelectuales, cosa que el talquino denuncia. En su opinión, los jóvenes intelectuales chilenos se encuentran en una encrucijada. O se limitan a ser meros “transcriptores de consignas”, realizando una escritura estrictamente panfletaria, o corren el riesgo de ser tachados de encerrarse en su “torre de marfil”:

Se le presentaba así al joven intelectual la falsa disyuntiva, o se renunciaba a esa vocación, sedimentada a costa de tantos tormentos, en las profundidades más oscuras de su propio cerebro, para servir ciegamente a la causa; o bien, se recogía en sus propios problemas internos, alejados de toda concomitancia con partido alguno. En otras palabras, por un lado se le invitaba a la banalidad más desesperante, se le simplificaba su labor a tal extremo, que ella se reducía a representar el triste papel de transcriptor de consignas. De adoptar el otro camino, se caía en lo que ellos estúpidamente llamaban la “Torre de Marfil”.

Y fue precisamente esto último lo que le sucedió a los miembros de Mandrágora. Su conciencia crítica y su coherencia les llevó a mantenerse alejados de la política oficial, lo cual supuso que fuesen vistos por muchos como poetas evasivos ajenos a la realidad de su momento, como escritores ensimismados al margen de la revolución social, reclusos en su burbuja.

Gómez-Correa reflexiona con mayor detenimiento sobre la expresión “torre de marfil”, diferenciándola, tajantemente, del indiferentismo:

Respecto al contenido de esta expresión, se ha vertido toda clase de improperios, en estos últimos tiempos. Debo advertir que se ha obrado con demasiada ligereza. ¿En último término, qué es lo que significa la adopción de esta actitud, la mayor de las veces, sino la comprensión de un verdadero destino, al cual solo se puede arribar mediante el conocimiento profundo de los más arduos problemas del espíritu? En verdad, se ha confundido lastimosamente entre el indiferentismo, en contra del cual siempre tendré yo que romper todas mis lanzas, y el reconocimiento de una voz que habla demasiado fuerte al fondo de sí mismo. El que se coloca en esta barrera está respecto a la Revolución, en un mismo plano, que el que toma el fusil y lucha a brazo partido por conquistar centímetro por centímetro la zona trágica del peligro. Son estos complementos inseparables, los que abren el inmenso abismo entre la Revolución y un simple golpe de Estado.

Afirma Enrique Gómez-Correa que “no se ha logrado comprender que el hombre en un momento dado –sea que se le considere obrando como víctima de ciertas debilidades de índole morbosa, o como un posesionado de una naturaleza iluminada– puede él ser precipitado por ese fuego interno a los más sorprendentes actos, que la fría razón pueda condenar”. Y agrega:

Esta es la primera voz de alarma; la Revolución que se anuncia bajo estas formas de locura. Es el hombre que protesta contra un estado de cosas, cuya atmósfera se ha enrarecido en tal forma, que hacen superflua toda clase de justificación.

Gómez-Correa pone punto y final a su ensayo señalando la importancia de reflexionar sobre todo lo expuesto y otra serie de problemas asociados, y lanzando una última crítica a esa parte de la intelectualidad chilena que queda absolutamente puesta en entredicho:

Este y muchos otros problemas corresponde dilucidar acerca de ellos, a los intelectuales que sienten el presente destino; pero esta es una labor que requiere una profunda meditación y el dominio de ciertos conocimientos, que difícilmente logrará adquirir la mayor parte de ciertos intelectuales.

El segundo de los textos presente en *Defensa de la poesía*, redactado por Braulio Arenas, es el que da el título a la publicación. Inicia Arenas su texto señalando la especial situación de amenaza en la que se encuentra la poesía, asediada por sus enemigos, que son, también, los enemigos del proletariado. Arenas sitúa a la poesía del lado de la revolución. Comenta, además, la hostilidad reinante en el medio cultural chileno, que caracteriza de “servil” y “avasallador”. De nuevo la Alianza de Intelectuales es situada en el punto de mira, confirmándose como el blanco preferido al que dirigen sus más rotundas críticas:

Esta no es acaso la peor ocasión que una persona puede elegir para hablar de la Poesía. Nunca, como ahora, ella se había encontrado en el lugar más amenazante, cercada por sus tradicionales enemigos, los que, por una extraña conjunción son los mismos enemigos del proletariado. Planteada nuestra disconformidad con un medio demasiado hostil, demasiado servil y demasiado avasallador, deberemos hablar en el tono más objetivo posible, para dar a entender a los que en este mismo país se emplearon dócilmente como los detractores de la Poesía, para demostrar a los que sospechosamente se hacen los intérpretes de la calumnia, de la delación y de la infamia, que su manifestación venenosa alcanza, cuando está formulada por ellos, las prerrogativas de una confesión de serpientes. A nosotros, pues, nos interesa aclarar definitivamente hasta qué punto está planteada nuestra oposición con los que intentaron enturbiar la pureza de una intención revolucionaria y poética. Ellos son los que, formando una suerte de liga internacional de canallas, y haciendo honor a su rol de serpientes, se han

puesto al servicio de una burguesía, igualmente internacional, para combatir, bajo el nombre falso de escritores, a los que verdaderamente desean una remoción definitiva de un mundo agónico, como el actual.

Braulio Arenas resalta la fuerza y la violencia de la poesía, asociándola al peligro y a la libertad:

Acechada, la Poesía, aun de puertas adentro, no le resta sino aumentar su poder agresivo, poder del que ha dado muestras a través de todas las circunstancias infortunadas de la historia; entrar a su acostumbrado período ilegal; expulsar a todos los que en las horas de paz y de música vienesa acudieron a su lado sintiéndose seguros, únicamente entonces; no le queda sino convertirse, o para ser más exacto, volverse a convertir, en la más poderosa de las experiencias humanas. Ella está acostumbrada al peligro inmediato, y por eso mismo puede pasar por entre las más bajas y negras expresiones de los caracteres de la vida, como la luna por la noche, sin mancharse.

Nosotros hemos estudiado con atención la marcha progresiva de ella en medio de las más atroces alternativas y pruebas, sin que en ningún instante la hayamos visto caer con señales de desfallecimientos; y hemos conseguido un vasto aporte de experiencias, el que, aplicado con buen éxito al presente, nos permitirá arruinar definitivamente, y desenmascarar con sinceridad, y expulsar con violencia, a nuestros singulares hombrecitos de paja, de cartón y cocaína. Al efecto, y sin ahondar en un tiempo lejano para remitirnos exclusivamente, en un rápido bosquejo histórico, a las circunstancias que han generado una mentalidad poética moderna –palabras estas que nosotros podemos justificar en todo caso–, al efecto, el estudio de una poesía que siempre ha encontrado en la libertad su incentivo primero, el estudio de ella nos convence, con suficiencia, que nada podrá empañar nunca su habitual lucidez.

Alude, entonces, Braulio Arenas al desarrollo en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII de una literatura que concedía especial importancia a los “sentidos poéticos”, que en cierta manera entronca con el surrealismo cuando habla de los “sentidos surreales del hombre” y que opone al capitalismo, entonces incipiente. Se está refiriendo a la denominada literatura isabelina, con la que en numerosas ocasiones Arenas vinculará la Poesía Negra proclamada por Mandrágora:

Es en Inglaterra donde se ven despuntar aquellos seres realmente extraordinarios que durante los siglos XVI y XVII inauguraron el más inesperado género de literatura, que no había tenido precedentes en los siglos anteriores, dándose por primera vez una verdadera importancia a los sentidos poéticos, a los sentidos surreales del hombre. Es la irrupción a gran voz del sonido creador que antes había trabajado inconscientemente en los cuerpos mudos del universo. Se ve entonces erguirse toda una realidad infame, una realidad azuzada por todo un capitalismo naciente, en defensa de derechos que ella se había otorgado gracias a la tortura, a la traición y al vasallaje.

La poesía es concebida por Arenas como “el adversario más tenaz” del capitalismo, al que se opone frontalmente. Ve en la poesía la mejor fórmula, junto al marxismo, para frenar el avance del sistema capitalista:

Por lo tanto, no es inoficioso señalar este opuesto de capitalismo, que desde su nacimiento obró como su adversario más tenaz, creando de esta manera el dualismo que persiste hasta ahora, y persistirá hasta la desaparición de semejante régimen; y es justamente en esta ocasión cuando es necesario hacer memoria, para demostrar cómo la Poesía adquirió un contenido más intenso en el momento mismo que nacía una fuerza contraria mayor. Este valor antinómico de la Poesía, al cual, pasando al estado de fuerza consciente, vinieron a sumarse los valores del proletariado internacional, despertados y agrupados por el marxismo, ha sido el que mayormente ha contribuido, con las características que le son propias, a poner una valla, que cada día está haciéndose más insalvable, al avance del capitalismo. No es de extrañar que este busque, en su desesperación agónica, sus aliados en todos los campos. Pero ni los obreros y los poetas se dejarán convencer nunca por sus cantos de sirena, los que para ellos no pasan de ser cantos de cisne. Ellos saben que detrás de un bienestar ficticio, lo único que quedará, en último término, es la masacre de todos los valores. Esta vigilancia perpetua, esta alarma, son las que han permitido la unión de estas dos fuerzas semejantes. Reconociéndose como filiales a través de intensas jornadas de luchas, sabiendo que tienen un solo y poderoso enemigo común, hay una suerte de acuerdo tácito entre ambas fuerzas. La trayectoria de ambas es la trayectoria de la revolución.

Braulio Arenas menciona, de nuevo, la renovación poética llevada a cabo por la literatura isabelina, reivindicando los nombres de John Ford, Webster, Tourneur y Marlowe, autores que contribuyeron al florecimiento de la poesía y que, en sus palabras, “nunca malograron su empresa combinando los roles, adulando a los sustentadores del poder, sin convertirse en empresarios y sin convertir la Poesía en una sociedad de socorros mutuos de mentiras y alabanzas”.

Arenas dirige sus críticas contra Raúl González Tuñón y, por extensión, contra todos los poetas de su calaña que “se escudan detrás de la palabra Revolución para pretender desde ahí hacerse intocables”. Tuñón es tomado como ejemplo de servilismo a los intereses de la burguesía.

El mandragórico nacido en La Serena denuncia el intento de “sofocar todo aporte de verdadera poesía” en Chile, ataque dirigido, especialmente, “en nuestra contra, de nosotros, que en todo momento hemos defendido su alcance libertador”. El grupo Mandrágora siente en carne propia la persecución y el rechazo por parte de la cultura oficial, que pretende sepultarlos en el olvido.

Continúa Arenas su ensayo en la misma línea, lanzando sus mordaces críticas contra la Alianza de Intelectuales y contra González Tuñón, a quien escoge como “su mejor

representante”, y defendiendo el carácter revolucionario y liberador de la poesía. Por lo demás, queda patente el posicionamiento de Arenas y de Mandrágora en contra del fascismo y de la burguesía:

El desenvolvimiento de la Poesía lleva aparejado el desenvolvimiento del odio de los mediocres. Ellos son quienes, por la boca de su mejor representante, Raúl González Tuñón, han tratado de negar la importancia de su aporte a la causa de la liberación del mundo, para empobrecer, empequeñecer o ensombrecer la más genial de todas las trayectorias del pensamiento. Por lo tanto, participan con todo entusiasmo en la creación de una mentalidad fascista, como en otros tiempos se preocuparon, con un entusiasmo idéntico, de caracterizar una mentalidad burguesa, cuando esta aún se podía mantener de pie. Pero la poesía no puede soportar un ambiente de paz y de beaterio, como ellos, los masoquistas de la mediocridad, así lo pretenden.

Arenas menciona, entonces, a Swift, Walpole, Ann Radcliffe, Chatterton, Swinburne, Raymond Roussel y Sade como ejemplos de poetas y escritores que contribuyeron en gran medida a la renovación de la poesía y que él considera totalmente antitéticos a González Tuñón, todos ellos nombres claves en la formación literaria de los integrantes de Mandrágora. Arenas critica duramente la actitud policial de Tuñón, quien “ha entregado a la policía a todos los poetas que, a lo largo de la historia revolucionaria del presente, han estado siempre atentos a participar en ella”. Y prosigue arremetiendo con rabia contra Raúl González Tuñón, a quien llama “calumniador de baja estofa”, refiriéndose a sus críticas a los surrealistas, en un intento de dárselas de “surrealista disidente”. Arenas niega cualquier vínculo de este con el surrealismo y se muestra convencido del desprecio que los surrealistas hubieran sentido hacia él, el mismo que siente Mandrágora:

Este mediocre, este calumniador de baja estofa, ha pretendido manchar con su baba inmundada de caracol la reputación de los más legítimos escritores del presente. En su cinismo ha llegado hasta pretender atacar a los surrealistas, y hacerse pasar como un surrealista disidente. Jamás, y estoy en condiciones de demostrarlo, jamás este pequeño individuo ha tenido nada que ver con el surrealismo; en primer lugar porque él no podrá entender nunca el menor de los postulados del surrealismo, y en segundo lugar, porque su solo contacto es tan repugnante, que los surrealistas, de haberlo conocido, le habrían escupido con la misma alegría con que lo escupimos nosotros.

Arenas desmiente tajantemente que González Tuñón haya asistido al estreno del film surrealista *Un chien andalou*, cosa que este sostuvo, y le niega toda “autoridad moral” para hablar de surrealismo y de los surrealistas. Recordamos aquí que *Defensa de la poesía* surge, precisamente, en respuesta a los ataques al movimiento vertidos por el poeta argentino en una conferencia recientemente celebrada:

Raúl González Tuñón no tiene, pues, autoridad moral para hablar de André Breton, de Paul Éluard, de Benjamin Péret o de Pablo Picasso, y atacarlos, como pretendió hacerlo en su conferencia pasada. Es en nombre de ellos que los desautorizamos aquí. La pintura de Salvador Dalí o la de Max Ernst es también demasiado alta para que él la pueda alcanzar, aun empujándose sobre sus talones de algodón.

Arenas insiste en el carácter anticapitalista, antiburgués y antifascista de la poesía, y, dirigiendo su mirada a Chile, se refiere a aquellos mediocres defensores de los intereses de la burguesía que se han hecho pasar por revolucionarios, por partidarios de la causa proletaria, desde el interior de partidos políticos de izquierda “de auténtica tradición revolucionaria”. Por supuesto, se está refiriendo, una vez más a la Alianza de Intelectuales, mencionando en esta ocasión a Diego Muñoz y Gerardo Seguel, es decir, a los “falsos intelectuales” a los que se refiriera Enrique Gómez-Correa en su conferencia:

Con todo lo dicho anteriormente hemos creído demostrar fehacientemente un hecho capital: La Poesía, derivando y adaptándose y creando una mentalidad moderna, ha sido la que desde el primer instante se ha opuesto con valentía, valiéndose de su dialéctica propia, al avance de un capitalismo corruptor, de una burguesía estúpida y de un fascismo negador de la vida. El capitalismo, la burguesía y el fascismo, a su vez, han pretendido atraer a su órbita a todos los espíritus débiles, para azuzarlos, en cualquier ocasión, contra los más auténticos defensores de una verdad revolucionaria. En este juego de la burguesía, han intervenido como sirvientes de ella, algunos mediocres que habían logrado por un instante la confianza de los obreros, escurriéndose en partidos políticos de auténtica tradición revolucionaria. Pero han sido descubiertos a tiempo. Nada les queda sino volver a sumergirse en el fango de donde habían salido. Su retirada está rodeada por la orquesta de sus propios ladridos. Su solvencia intelectual y moral ha terminado.

Maestros en las colectas a favor de los niños españoles, maestros en la dirección de revistas de agentes de policía, desde una de las cuales Diego Muñoz contribuía a divulgar los métodos de tortura para los obreros, maestros en el arte de robar tarros basureros, maestros en el arte de plagiar a los plagiarios, y de adular lo más bajo que hay en escritor, como es el caso de Gerardo Seguel, ese caso clínico de baja moral, ese masoquista del Frente Popular, que adulaba a Gregorio Marañón, únicamente porque Gregorio Marañón había firmado una apresurada adhesión a la España Republicana, España a la cual vendió apresuradamente también; maestros en el arte de infamar y de corromper la vida, volved a sumergiros en el fango que os dio origen.

Braulio Arenas finaliza su texto embistiendo, una vez más, con rabia e insolencia contra la Alianza de Intelectuales y, con un léxico de significativa violencia, declarando su deseo de ejercer una ardua tarea de limpieza, de destapar sus mentiras, sus malas tretas, sus intereses ocultos, sus lamentables prácticas, etc.:

Todas vuestras pequeñas escaramuzas, todas vuestras pequeñas miserias, la exhibición de vuestras lepras morales, no han tenido más valor que el de hacernos reír durante algunos momentos; y ante la idea que

algún día podáis corromper el mundo con vuestras emanaciones pestilentes nos hemos apresurado, por higiene social, a reventaros bajo nuestras plantas.

El tercero de los textos que integran *Defensa de la poesía* y que fueron presentados como conferencias en la Universidad de Chile aquel mes de junio de 1939 se titula “Poesía, Revolución” y pertenece a Teófilo Cid. Entre el título y el texto encontramos una cita de Vauvernagues: “Aidons-nous des mauvais motifs, pour nous fortifier dans les bons desseins”. Comienza Cid su texto haciendo referencia a las “viejas contradicciones de poesía y realidad, sueño y vida cotidiana” que “absorben totalmente el panorama individual de la revolución”, que se sitúan en el centro del debate revolucionario. Para Cid, la clave está en llevar al extremo dichas contradicciones y la violencia, elemento esencial de lo revolucionario. Significativo resulta el lenguaje empleado por Teófilo Cid cuando se refiere a “las fuerzas íntimas” del ser, que caracteriza de “delirantemente razonadoras”, reconciliando elementos opuestos. Cid identifica la revolución con ciertas palabras que considera de “orden sobrenatural” y que al mismo tiempo vincula al marxismo, estas son “sueño”, “amor”, “poesía” y la propia “revolución”:

La revolución es algo que ya estaba proporcionado en elementos por la simple irrupción de ciertas palabras, por el simple contacto epidérmico de ciertas palabras de orden sobrenatural. Acaso sean ellas las encargadas de transmitir nuestro pensamiento, sirviéndose, como de un vehículo pasmoso, de las enunciaciones más puras del marxismo. SUEÑO, AMOR, POESÍA, REVOLUCIÓN. Es así como comprendo el contenido individual que necesariamente supone el cambio de un régimen podrido por otro diferente. Nosotros, y al decir nosotros me refiero exclusivamente a B. Arenas, E. Gómez, Jorge Cáceres y a mí, aún no podemos medir las consecuencias de nuestra actitud; pero sabemos, con perfecta visión, lo que para todos significaría el abandono de esos problemas que son los únicos que, en forma legítima e indiscutible, nos unen a los postulados de la dialéctica.

Como podemos comprobar, Cid delimita taxativamente la significación del “nosotros” por él empleado. Pretende dejar bien claro que se está refiriendo, “exclusivamente”, a Arenas, Gómez-Correa, Cáceres y a sí mismo, es decir, a los cuatros miembros indiscutiblemente fundamentales del grupo Mandrágora. Aunque Jorge Cáceres no participa con una conferencia en el acto de lectura ni en la publicación que ahora nos ocupa, las palabras de su compañero reflejan su condición de miembro activo en pie de igualdad y su adhesión a la posición defendida.

Cid se refiere, igual que hiciera su compañero, a la expresión “torre de marfil” a la que recurren algunos periodistas y escritores, como González Tuñón, para referirse a los mandragóricos. Pone también en entredicho el carácter supuestamente revolucionario de aquellos intelectuales y escritores pertenecientes a la Alianza que dicen serlo. Se refiere a la sospecha, ya denunciada por los mandragóricos en varias ocasiones, de falta de transparencia en las colectas monetarias organizadas por la Alianza de Intelectuales y a la exigencia por parte de Gerardo Seguel a los medios de comunicación de medidas censuradoras que ocultasen cualquier voz disonante, cualquier crítica dirigida hacia dicha organización. Cid pone en tela de juicio las diversas actitudes deshonestas, represivas, y al fin y al cabo poco revolucionarias, de los escritores e intelectuales erigidos como representantes de la cultura oficial y de la lucha antifascista. Critica, también, la participación de dicha clase de sujetos en “las filas de algunos partidos de seria tradición revolucionaria”, expresión con la que se refiere al Partido Comunista y al Partido Socialista:

Desde esta torre de marfil, en la que un periodista imbécil como es González Tuñón, nos ve encerrados, desarrollamos la contradicción dialéctica, y nos hacemos intérpretes voluntarios y conscientes de la revolución que se abre. No es recurriendo al sospechoso procedimiento de las colectas, ni por medio del halago descomedido y vergonzoso, como el intelectual sirve a la revolución. Eso es tan repugnante como la actitud del infeliz Gerardo Seguel, mal poeta y peor vomitador de sandeces, que para defender a sus compadres Neruda y Cía., exige a un diario de izquierda, *La Hora*, en su edición del domingo 28 de mayo, la utilización de medios fascistas e inquisitoriales, y que este diario se negó a adoptar. No es así como el intelectual puede servir a los intereses de la revolución. Si algún aporte subjetivo, profundamente individual, es necesario a la eclosión revolucionaria, no podemos olvidar que este aporte está necesariamente condicionado por las patentes contradicciones del espíritu. Y este problema se hace vivo, urgente y nuevo en nuestras manos. Abogados, como la segunda generación romántica alemana, ante los más graves problemas materiales y espirituales, es lícito suponer que la solución más de acuerdo con nuestro temperamento ha de ser la revolución. Pero no la revolución que esperan los Nerudas, los Rocco del Campo y los otros abominables sujetos que se han introducido en las filas de algunos partidos de seria tradición revolucionaria. El espíritu policial que los informa, su pasado viscoso y sus mezquinas ambiciones, se los impide.

Expone Teófilo Cid la necesidad de un cambio profundo de los valores imperantes y la determinación de los miembros de Mandrágora a escribir solo para contribuir al conocimiento del ser humano sobre sí mismo:

Para nosotros este cambio de los valores es la moción más delirante del espíritu. Y digo delirante, porque ella es la fijación externa de todos esos elementos vívidos que flotan en la subconciencia, de todas esas algas flácidas de nuestra vida submarina, elementos vívidos, algas flácidas, que al desbordar al mundo,

recuperan con el solo contacto de las antinomias exteriores su forma definitiva y perdurable. Y por eso nos negamos a emplear la pluma en toda otra empresa que no sea la de surtir al hombre su más provechoso conocimiento de sí mismo. No se hace la revolución con ciegos, y es, en este sentido, cuando un Mallarmé adhiere con indiscutible mérito a los más auténticos valores revolucionarios, pese a lo expresado por ese periodista inmundo, mal plagiario de un poeta mediocre, que es Raúl González Tuñón, y que, por eso mismo, jamás ha podido calcular la importancia de los verdaderos poetas.

Cid rechaza la mercantilización de la poesía. El grupo Mandrágora pretende, y por tanto reivindica, que la poesía sea devuelta a los poetas. Cid manifiesta, una vez más, el desprecio que siente por quienes “emponzoñan y obscurecen la atmósfera dignificante de la revolución”.

Teófilo Cid denuncia el “espíritu policial” que caracteriza el ambiente cultural y político chileno y reitera sus críticas a Neruda por falso revolucionario, por contribuir a la confusión y por difundir mentiras, así como a Samuel Lillo y demás miembros de la Alianza de Intelectuales a quienes Cid se refiere por extensión cuando alude, en plural, a “los Samuel Lillo”:

No podemos permitir esta burda mistificación de los valores, porque de hacerlo así nos comprometeríamos en la más horrible de las complicidades. Yo invoco el testimonio de los partidos revolucionarios y someto al juicio de la posteridad este asqueroso ejemplo del espíritu policial que se pone en marcha, tratando de sembrar la discordia y la rivalidad en las filas de los intelectuales de izquierda. Mientras Neruda plagió a Sabat Ercaasty y a otras mediocridades americanas, escudado en su renombre de falso Carducci de las modistillas sentimentales de Chile, nosotros permanecemos en silencio, y aún lo veíamos hacer con la condescendencia que presta al conocimiento de su más fina arma de ironía. Pero ahora que este señor desde Europa –adonde ha ido a gozar de la sinecura conseguida después de arrastrarse por el barro tanto tiempo, desfigurando hechos e ideas, nosotros, cumpliendo con un rol de hombres, no ya de poetas, ni artistas, lo descubrimos ante esos partidos como a un falso revolucionario y meritorio propagador del confusionismo y la mentira. A Neruda, ni a ninguno de sus ad-láteres [sic] asquerosos, podríamos concederles un valor de lucha literaria. En ese sentido ellos no existen. Como no han existido nunca los Samuel Lillo, y las otras momias del siglo diecinueve, a quienes ellos, en nombre de la defensa de la cultura, no titubean en desenterrar del merecido olvido en que se pudren. Pero, al apoderarse de las directivas de la Alianza de Intelectuales, desde donde han construido el endeble edificio de intrigas, han hecho odioso un organismo que debería haber sido para todos un arma común contra la más obstinada de las plutocracias criollas. Y han obligado a la juventud, en esta hora, a declarar que ella se ha visto sola, intransigente y pura, pero que nunca, ni en los momentos de mayor angustia, en medio de la traficación del odio, del veneno y la mentira, ha entregado un ápice de sus fuerzas a otro objetivo que no sea el de servir a la verdad. Y que esta sea nuestra única prebenda.

Como comprobamos, Cid rechaza el canon de escritores exaltados por la cultura oficial representada por la Alianza de Intelectuales. Además, llama la atención la clara y tajante diferenciación que establece entre la cultura oficial y la voz de la juventud, entre la que sitúa, por supuesto, al grupo Mandrágora, cuyo único objetivo es “servir a la verdad”. El retrato que Cid ofrece aquí del panorama cultural chileno es muy significativo, profundamente marcado por el control y la censura, el odio, las rencillas personales, el rencor, la mentira. Destaca, también, la soledad en la que se encuentra, inmersa en dicho ambiente, la juventud, firme en sus principios.

Cid insiste en la escasa “entereza moral” de ciertos miembros de la Alianza de Intelectuales. A estos Cid opone “la intransigencia y la pureza intelectual” proclamadas por la juventud “como cosa suya”. Y agrega:

Ellos, los intrigantes, a quienes destacamos como a alevosos gansters [sic] de la literatura, no tienen derecho para hablar al pueblo. Que se sumerjan nuevamente en la letrina de donde salieron. Y que allí, a la luz infesta de las alcantarillas, repitan como en suerte de aquelarre bestial, aquella inolvidable escena en que un poeta español, ahora muerto, se hacía llamar María para divertirlos abominablemente a todos ellos. Que hagan memoria y desaparezcan.

Concluye su texto invitando, con firmeza y haciendo uso de un léxico elocuente y claramente significativo, a anular a los “falsos revolucionarios”, “explotadores de la revolución española”, a “hundirlos en el ciénago de donde nunca debieron haber salido”. Hace un llamamiento a llevar a cabo una ardua y seria tarea de “desinfección moral” que logre acabar con “la podredumbre, la intriga y demás plagas del espíritu”.

Debajo del texto de Cid encontramos una “nota de E. Gómez” en la que, en nombre del grupo, excluye absolutamente a la derecha del debate por ellos entablado, negándoles el derecho a participar. Se trata, según expone, de un asunto que incumbe, exclusivamente, a la izquierda:

Volvemos a repetir que no admitiremos, por ningún motivo, la intromisión de elementos “derechistas” en la dilucidación de este asunto. Consideramos que se trata de un “affaire” de índole privada, que afecta únicamente a la Izquierda, y a ella sola debe entenderse dirigida su publicidad. No hemos pedido nosotros la rendición de cuentas de los fondos recolectados para los españoles facciosos.

2.3.4.2. *Defensa de la Mandrágora*

Defensa de la Mandrágora fue publicada también en 1939, poco después de que sacaran a la luz *Defensa de la poesía*. Esta “hoja volante”, empleando la denominación que los mandragóricos utilizan en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*, estaba conformada por un texto firmado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez en el que dan cuenta de la polémica suscitada entre Mandrágora y Raúl González Tuñón, representante de la Alianza de Intelectuales Chilenos y, por tanto, de la cultura oficial, y de la sucesión de una serie de réplicas. Se sabe que su publicación fue posterior a *Defensa de la poesía* porque comienza aludiendo a las conferencias leídas por Arenas, Cid y Gómez-Correa el 7 de junio de ese año en la Universidad de Chile, al intento de reventar el acto por parte de la Alianza de Intelectuales y al posterior texto de Raúl González Tuñón publicado en *La Nación* sobre las conferencias de los mandragóricos. Reproducen la que fue su respuesta a dicho texto de González Tuñón, cuya publicación en el mismo diario les fue negada, exigiéndoles pagar \$160, la misma cantidad que su adversario había pagado por incluir su texto. Arenas, Cid y Gómez denuncian la pretensión de sus enemigos de silenciarlos, a quienes califican de “elementos con mentalidad fascista, emboscados en las filas de la izquierda”. Reiteran todas las críticas y reivindicaciones realizadas en sus conferencias respecto a la Alianza, a Neruda, a González Tuñón, a la falta de transparencias en las colectas organizadas, etc. Ellos se limitaron a cumplir con su “deber de escupir en pleno rostro y desenmascarar a don Raúl González Tuñón”. Y finalizan el texto exponiendo su firme determinación a no dejarse silenciar y considerándolo un ataque necesario, urgente, puro y definitivo contra los que atentan contra la poesía:

No, nadie nos puede reducir al silencio, cuando aún hay una verdad que gritar. Se nos odia, luego existimos.

Hemos dado intencionalmente el título de *Defensa de la Mandrágora* al presente artículo. Pero es un título para desconcertar a todas las pequeñas alimañas que nunca entenderán el desenvolvimiento de un proceso dialéctico, para mover a error y hacer salir fuera de sus madrigueras a todos los reptiles que han hecho de la suciedad, de la miseria moral y de la calumnia su aire respirable. A todos los que creyeron –González Tuñón y su cortejo de cretinos– que se nos podía silenciar.

Nuestro silencio se originará por otros motivos.

Uno de estos motivos será el que nosotros no estamos dispuestos a sacarles a la luz nuevamente. No le daremos la popularidad a la mierda. Les dejaremos reposar amamantados por la lepra y el cáncer.

No, esta no es una defensa de la Mandrágora. Este es el ataque de la Mandrágora contra los que pretenden obstruir el nacimiento de la poesía en este país. Este es uno de sus ataques más necesarios, más urgentes, más puros y más definitivos⁴⁹⁷.

A continuación, reproducen el texto escrito como aclaración, firmado por Arenas, Cid y Gómez-Correa y fechado el 10 de junio de 1939, que dirigen al director de *Ercilla* solicitándole que la incluya en el siguiente número de dicho semanario. Comienzan de nuevo aludiendo a sus conferencias en la Universidad de Chile, en las que refutaron las opiniones sobre poesía moderna vertidas en el mismo lugar por González Tuñón. Aprovechan para arremeter, también, contra la SECH (Sociedad de Escritores de Chile), “organismo controlado por Diego Muñoz y Gerardo Seguel, partes interesadas en la polémica”. Se burlan de Prendes Saldías, director de *La Nación*, y de su artículo al respecto de la contienda verbal desatada, que consideran “imbécil, mediocre y pobre en ideas”. Por otra parte, niegan haber contestado a las acusaciones y críticas vertidas por Tuñón en *La Nación*, explicando los motivos, es decir, la negativa recibida por parte del director de dicho diario a su intento de publicar su respuesta. Recuerda los detalles de la negociación con Prendes y la respuesta obtenida. Finalmente decidieron esperar a la publicación del siguiente número de su revista *Mandrágora*, donde darían cuenta de lo sucedido.

Denuncian haber sido atacados suciamente y continúan lanzando sus críticas, centrándose en esta ocasión en Miguel Serrano, Eduardo Anguita y, nuevamente, en Raúl González Tuñón, a quien dan algunos consejos:

Antes de terminar queremos dar algunos consejos a don Raúl González Tuñón: no se meta en estos asuntos difíciles donde está en juego la limpieza moral de las personas. No trate tampoco de enlazarnos a una maniobra derechista; su intención es demasiado evidente. A nosotros tampoco nos parece mal la discusión, la pelea, el escándalo y la trompada. Siga arrastrándose. Puede ser así que su nombre figure al lado de García Lorca, de Neruda o de Alberti, que en el arte del arrastramiento le llevan una indiscutible superioridad.

Llamativa resulta la rotunda consideración que le merecen Alberti y, sobre todo, Lorca a Cid. Finalizan el texto manifestando, con cierta dosis de ironía, su esperanza en que *Ercilla* publicase su texto, tal y como daban cabida a la postura y voz de sus enemigos.

⁴⁹⁷ *Defensa de la Mandrágora* en Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, *Teófilo Cid, soy leyenda. Obras completas*, volumen I, pp. 381-382.

2.3.4.3. La revista *Leitmotiv*

La revista *Leitmotiv*⁴⁹⁸, “boletín de hechos & ideas”, dirigida por Braulio Arenas, tuvo una breve, pero no por ello poco importante, trayectoria. De ella vieron la luz dos números, el primero en diciembre de 1942, y el n.º 2-3 en diciembre de 1943. Ambos cuentan con una portada ilustrada sobre fondo rojo en la que aparece el nombre de la publicación y con una contraportada, también en fondo rojo, en la que consta la imprenta en la que fue sacada, ambas en la Imprenta Continental (ubicada en Santiago de Chile), y el precio de cada ejemplar, \$5 el primero y \$10 el segundo. La ilustración de la portada del primer número la realizó Braulio Arenas, mientras que como ilustración del número doble apareció el collage *Monumento a los pájaros* de Jorge Cáceres.

La importancia de esta segunda publicación surrealista colectiva dirigida por Braulio Arenas es grande no solo por tratarse de una nueva “plataforma” en torno a la que se articula la actividad del grupo, sino además por las interesantes colaboraciones de carácter internacional que esta reúne. *Leitmotiv* destaca también porque, además de ofrecer un significativo corpus de textos poéticos y ensayísticos de los mandragóricos, es una buena muestra de la fascinante faceta plástica desarrollada por dos de ellos, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Sus collages, fotomontajes y objetos surrealistas enriquecen notablemente las páginas de la revista.

En *Leitmotiv* la imagen adquiere un peso notable, frente a la nula presencia de ilustraciones en *Mandrágora*. En sus dos números no solo encontramos obras plásticas de los chilenos, también figuran reproducciones de obras de Roberto Matta y Man Ray.

Una vez nos adentramos en su contenido, percibimos ciertas diferencias respecto al tono mordaz y ácido tan característico de *Mandrágora*. La violencia que derrochaba el discurso combativo de los miembros fundadores del grupo en su enfrentamiento contra el medio cultural y político chileno, uno de sus rasgos fundamentales, que marcaba de principio a fin todos sus números, disminuye considerablemente. Quedan atrás los ataques directos, en clave humorística, contra la Alianza de Intelectuales y sus principales representantes; quedan atrás los insultos. La protesta es señalada como uno de sus principios y atributos fundamentales en la “Justificación del tiraje” con que se abre el primer número, pero una

⁴⁹⁸ Como se puede comprobar a lo largo de la presente tesis doctoral, los críticos y estudiosos se refieren a esta publicación colectiva dirigida por Arenas indistintamente como *Leitmotiv* o *Leit Motiv*. Optamos aquí por la primera de las opciones en tanto que es así como Gómez-Correa y Arenas la citan en la “Bio bibliografía” presente en *El AGC de la Mandrágora*, además de como se recoge dicho título en la página que sigue a la portada de cada uno de sus dos números.

protesta concebida en sentido más amplio, la “protesta del hombre contra el mundo que lo ha oprimido”.

El primer número de *Leitmotiv*, publicado en diciembre de 1942, comienza con una interesante declaración colectiva titulada, como ya avanzamos, “Justificación del tiraje”. A pesar de que la dirección de la revista recae exclusivamente en Arenas, el uso de la primera persona del plural demuestra el carácter colectivo del mensaje de apertura. Aún el grupo Mandrágora dará importantes muestras de su cohesión y fortaleza, desarrollando una intensa e interesante actividad.

En esta breve declaración a modo de editorial aluden a una serie de “obstáculos” que tuvieron que superar para conseguir publicar la revista. Los mandragóricos persisten en su rechazo del sistema capitalista y en su oposición frontal a este, en busca de una transformación revolucionaria de la sociedad y del pensamiento humano. El boletín se propone recoger “con avidez y curiosidad todas aquellas manifestaciones creadoras de los que verdaderamente sientan el imperativo de mirar polémicamente los objetivos de este mundo”. Exponen, además, su interés por el “pensamiento liberador”, por “esas ideas que han atravesado como una banda fosforescente toda esta última «época» histórica, [y que] son el resultante de los múltiples choques de corrientes, resultante poético, que debe marchar codo a codo con el opuesto revolucionario al actual sistema que asfixia al mundo”. Así pues, pretenden que el boletín sirva para “la divulgación, la popularización y, más aún, la propaganda de esas ideas, de esa materia prima revolucionaria”. Se apuntan al rechazo de la sociedad y de los valores que oprimen al ser humano, que lo constriñen, lo limitan, lo anulan. Es precisamente la “protesta”, el espíritu inconformista y rebelde el que da sentido a esta nueva publicación colectiva surgida en el seno de Mandrágora y que tiene por objetivo la libertad; aunque, como ya dijimos, la virulencia y la agresividad de esta protesta sea menor y su enfoque algo distinto. Acaba así esta declaración inaugural de *Leitmotiv* en la que sus animadores se apuntan, una vez más, a la lucha por la libertad, a la búsqueda de esa liberación total anhelada por el surrealismo y defendida por los integrantes del grupo Mandrágora en las páginas de su primera publicación colectiva, la revista *Mandrágora*:

Dedicaremos, pues, nuestra atención preferente a la publicación de todo aquel material que diga relación –aunque el pensamiento de sus autores aparezca obscurecido a primera vista por otras directivas– con una protesta del hombre contra el mundo que lo ha oprimido. Esta protesta, sobre la cual insistiremos permanentemente y que, en cierto modo, podría justificar el título de esta publicación, esta protesta nuestra, en apoyo de lo cual recurriremos a los mejores representantes de estos últimos siglos, este LEITMOTIV, y no la

oscuro finalidad de imprimir una revista más, para aumentar la confusión en el podrido medio intelectual del mundo, ha sido el motivo inicial de la aparición suya. Su destino está entregado a los hombres cuyo pensamiento tenga un gran objetivo: la libertad⁴⁹⁹.

Sigue a la comentada “Justificación del tiraje” un ensayo de Braulio Arenas titulado “Actividad crítica” que comienza dirigiéndose a la juventud, “esa bella salamandra que atraviesa el fuego sin quemarse”, y hablando de los errores cometidos por esta, sobre todo en relación a la guerra que en esos momentos azotaba la realidad internacional y a la que los jóvenes acudían “al ver en ella el pretexto, el fuego necesario que le revelará la escritura invisible de su existencia”. Braulio Arenas parte con claras referencias al contexto histórico y político que marcaba el momento en que escribe esas líneas, la Segunda Guerra Mundial. Analiza la actitud de la juventud y “sus expectativas actuales”, que considera “cada vez más absurdas, más irritantes y más estériles”. En el texto queda reflejado el total rechazo de la guerra por parte de Arenas y su conciencia del perjuicio que esta suponía, y supone siempre, para esa juventud que a ella acude, además de denunciar la manipulación a la que se veía sometida tanto por parte de la derecha como de la izquierda, por el fascismo y por el comunismo, con su propaganda, con “tantos «programas» de salvación humana y divina”. Critica el oportunismo del Partido Comunista y ciertas afirmaciones hechas en el periódico comunista chileno *El Siglo*, su órgano de difusión, a principios del mes de diciembre de 1942, que sorprenden por su incongruencia y su lamentable intención de venderse a cualquier postor y a cualquier precio:

En efecto, nunca como durante estos últimos veinticinco años, se había solicitado tanto a la juventud desde los extremos más opuestos; nunca se le habían dado tanto “programas” de salvación humana y divina; y nunca se habían visto caer con tanta prisa las ideas y los hombres. En el momento mismo que ella se exaltaba creyendo que “la religión era el opio de los pueblos”, leía en el periódico comunista que esta era una despreciable afirmación de los elementos fascistas “que pretenden presentar a los comunistas como intransigentes enemigos del culto católico, siendo que los hechos (?) demuestran que el Partido Comunista está al lado de los católicos” (*El Siglo* 6-XII-1942)

O, en el momento que los “comunistas” le pedían una entrega total a los principios de la democracia, leía en el manifiesto que la Internacional Comunista había publicado en Moscú, en 1939, con motivo de la celebración del 22º Aniversario de la Revolución Rusa, poco después de la firma del celebrado pacto nazi-soviético: “No creáis a los que os arrastran a la guerra bajo el pretexto falaz de la defensa de la democracia. ¿Qué derecho tienen a hablar de democracia los que oprimen a la India, a la Indochina, a los países árabes, los que mantienen en las cadenas de la esclavitud colonial a la mitad del universo?”.

⁴⁹⁹ Las páginas de la revista *Leitmotiv* no están numeradas.

Arenas pretende mostrar que la juventud “cuando menos políticamente, no tiene un ejemplo seguro en el cual apoyarse, y sobre el cual proyectar su futura imagen política”.

Braulio Arenas ve en la imaginación la esperanza de iluminar la vida y el pensamiento del ser humano, de contrarrestar la degradación de la sociedad:

La imaginación, después de lo que sé, después de lo que soy, después de ver tanto caos y miseria en los actos de los hombres, yo me vuelvo nuevamente a ti, con un pensamiento que no sale aún de las tinieblas mentales, pero al cual ella le dará de pronto su fulgor exacto.

Como apoyo a su defensa de la imaginación Arenas cita, primero, a Raymond Roussel y, a continuación, a Breton, palabras de ambos dirigidas a expresar la importancia que le conceden. La cita de Roussel acaba expresando que para él “la imaginación lo es todo”. De Breton recoge las palabras siguientes procedentes del inicio del primer manifiesto: “«Lo que yo amo en ti –dice André Breton de la imaginación– es que tú no perdonas»”.

Reflexionar sobre la juventud transporta a Arenas a los momentos álgidos del grupo en sus inicios, cuando los cuatro jóvenes conformaban la unión alquímica y proclamaban la Poesía Negra. Menciona a sus compañeros de Mandrágora y a una misteriosa M.M., su Nadja:

La juventud, sí, yo me maravillo de cómo se puede mantener ese ozono vivificante y mortal por más de una semana: yo recuerdo a Teófilo Cid, a los veinte años, desembarcando en esta capital; a Enrique Gómez, respirando maniáticamente en una piscina de aguas minerales; a Jorge Cáceres, el único de nosotros, creo, que se ha jugado el sol antes del amanecer, y lo ha ganado; a M.M., ya consumida por su propio misterio, pero más bella que jamás, por cuyo cuerpo siento correr los fantasmas, como corren los ratones por el techo.

Todo esto, y mucho más, me proporcionaban esos amigos, esos “enfants sans souci” de la primera hora, para quienes un error, un vértigo, una experiencia contaban por triplicado.

Convencido afirma que de nada sirve que se empeñen en hacer creer a la juventud la necesidad de posponer la “búsqueda constante de la resolución de todos los fenómenos que esperan aún su confirmación en el plano inmediato de la poesía” mientras la guerra azota al mundo. Esa búsqueda constante es la raíz y el objetivo tanto del surrealismo como de la Poesía Negra de los mandragóricos:

Pero la búsqueda de tantos elementos perdidos o disociados, que hoy por hoy se oponen como irreparables antinomias; la unión de tantos eslabones que nos faltan para completar la serie cíclica del pensamiento humano, en el cual, por ahora, el hombre se debate entre sí como su más irrecusable enemigo, le permitirá encontrar alguna vez el objeto mismo que provocaba el son único de sus más variados acordes, y en quien reconocerá una imagen familiar, una imagen entrevista en sueños.

Sin embargo, a continuación Arenas analiza la guerra desde una concepción materialista de la historia y el punto de vista cambia sensiblemente. Confía en que su desenlace sea la revolución social, el triunfo del proletariado y la transformación del mundo, que considera imprescindible. Tal como sucediera en *Mandrágora*, Arenas pone de manifiesto su adhesión al marxismo y al materialismo dialéctico, así como su posicionamiento a favor de la emancipación del proletariado. La oposición al sistema, su negación sistemática, sigue siendo una constante del discurso mandragórico, claro reflejo de su hondo inconformismo y de sus deseos de cambio:

Aún más, el hecho de considerar la guerra de acuerdo con nuestra concepción materialista de la historia nosotros deberemos ver en ella un punto de referencia de una serie de hechos coordinados que culminarán (en la revolución social) con el ascenso victorioso del proletariado al poder, como asimismo veremos en ella –al considerarla como una de las grandes fallas de la realidad–, la posibilidad de la emancipación total de un mundo encadenado a sus propios mitos y terrores, entre los cuales, los que se refieren al amor, al sueño y a la poesía no son, para nosotros, los menos importantes. El mundo actual vislumbra desesperadamente una esperanza de salvación en la negación sistemática de su misma realidad, siendo este el mejor síntoma de su flaqueza, al ceder preciosas reservas en el dominio del pensamiento, las que, inmediatamente, se vuelven en su contra. Por tanto, todas las contingencias que puedan demostrarnos fehacientemente la validez de nuestra posición –o lo que tan conmovedoramente hemos llamado nuestra posición– con respecto a la beligerancia en que podía el mundo darnos la imagen de su miseria moral, de su desorganización y de su ruina, todas las contingencias, hasta la última de ellas, deberán ser aprovechadas por nosotros para llevar al *máximo*, hasta la evidencia, el convencimiento de la necesidad de un cambio definitivo de la actual sociedad humana.

El tono de marcado carácter político del ensayo de Arenas queda patente de principio a fin. Su conciencia social y sus aspiraciones revolucionarias son innegables. Pero la revolución que anhela Arenas no queda circunscrita a lo relativo a las condiciones sociales y económicas, a acabar con el sistema económico de producción capitalista. El cambio que busca y por el que pelea desde esta tribuna debe comprender “la totalidad de su expresión revolucionaria”, debe conducir a la “emancipación total” del ser humano:

Este cambio no puede verificarse sino en la totalidad de su expresión revolucionaria, ya que, dialécticamente, el horror que experimenta la actual sociedad frente a los problemas del amor, del sueño o de la poesía (para no citar de estos sino a los que más distantes parecen estar de los fenómenos inherentes a la emancipación proletaria), se explica porque ellos nacieron de su mismo seno –así como el proletariado es un producto de la maquinaria capitalista–, llegando a convertirse en sus opositores más tenaces; llegando el hombre actual hasta el extremo de pretender libertarse mediante cualquier extremo de su opresor, es decir, de su generador y verdugo. Cualquiera salida, cualquiera “solución” se le antoja excelente. La poesía opera en la realidad como una llave de escapatória, como un pretexto. Se puede objetar que la solución poética, así como los

medios que tiene para expresarse en la realidad, son totalmente inútiles, diferenciándose su emancipación de los fenómenos de la revolución social en que esta persigue un fin concreto, cual es la liberación de las clases oprimidas. Esto no indicaría sino un distinto aprovechamiento de idénticos fines, y, en ningún caso, un motivo de separación tan antagónico. Apremiar el problema de esta manera significaría que se desesperaría de dar al hombre su emancipación total, contentándose solamente con escasas reivindicaciones económicas inmediatas.

Defiende el carácter revolucionario de la poesía y lo fundamentales que resultan sus aportes, complementarios (nunca opuestos), para lograr dicha emancipación plena. La verdadera revolución ha de garantizar la liberación del ser humano también en lo que a su pensamiento, a lo que se ha dado en llamar “espíritu”, se refiere.

Arenas deposita grandes esperanzas en el sueño, la poesía y el amor como vías para traspasar las sombras de la realidad aparente y acceder a la invisible. De nuevo manifiesta su rechazo del capitalismo, así como de las instituciones propias del sistema, de las leyes, del ejército y de la religión y la Iglesia Católica:

Yo estoy seguro que es ahora este uno de los instantes más preciosos y más fundamentales para el hombre. Vuelve él a sumergirse en la zona de influencia de la vida toda, desde donde se le exige compartirla en su mayor intensidad. Él descubre un punto de apoyo en su sueño, en su poesía y en su amor, para alcanzar el bello apogeo de esos atributos en la vida. Hasta ahora la vida estaba interceptada por sombras que el hombre, en su loca obsesión, tomaba por las apariencias mismas de la realidad. Nunca, por lo tanto, se hace más vehemente, más imperativo y más cierto el ataque del hombre contra su destino. Este destino está involucrado en el de la sociedad capitalista. Él se jugaba siempre en contra suya, sin que el hombre tuviera siquiera la ocasión de protestar: El hombre está sujeto a la volunta de un juez que le manda a la prisión; de un general que le manda a la guerra; de un cura que le manda al infierno. Nunca jamás ha tenido la oportunidad de deliberar. Pero hay un instante en que el hombre se juega el porvenir y su destino con ciega rabia, con reflexión o pánico, y entonces, bajo la orden de una visión que le obsesiona (para mí la de un castillo cuyo puente levadizo está bajo el control de un fantasma) ejecuta todos aquellos actos que, de un modo u otro, le revalidan para sí mismo en la acentuación de una protesta.

Arenas se refiere a los comienzos del grupo Mandrágora en 1938. Nombra algunas de las razones esenciales que guiaron al grupo en su trayectoria, señalando varios puntos que evidencian su conexión con el surrealismo. Mandrágora inauguró un camino nuevo al que Gómez-Correa denominó “sendero del honor”, expresión que Arenas celebra, inmersos en un ambiente literario que califica de turbio. Además de los cuatros mandragóricos esenciales, entre los poetas que transitaron dicha senda Arenas menciona a Gonzalo Rojas, Fernando Onfray y Eugenio Vidaurrázaga. De ellos tres solo Onfray participa en *Leitmotiv*:

Este ha sido, más o menos, el punto de vista que me guiaba al iniciar la búsqueda de la mandrágora. Cuando, a principios de 1938, comunicaba yo a Enrique Gómez, a Teófilo Cid y a Jorge Cáceres las razones esenciales (entre las cuales la intransigencia frente al medio; la búsqueda experimental de la poesía; la resolución dialéctica de los opuestos de bien y mal; el interés siempre creciente por poner nuestra protesta al servicio de la emancipación proletaria; no eran las menos importantes) que debían orientar a un grupo forjado bajo la disciplina poética en las aguas turbias de la literatura chilena, comprendía yo que todos ellos, junto con Gonzalo Rojas, Fernando Onfray y Eugenio Vidarrázaga, sabrían seguir con entusiasmo el sendero que Enrique Gómez llamaría tan acertadamente “el sendero del honor”. Efectivamente, hemos inaugurado un camino que no pasa por ser el más fácil de seguir: Por cuatro años hemos sostenido lucha en contra de los más canallescros ataques. Se nos ha tratado de silenciar por el terror y por el hambre; se nos han cerrado los periódicos, las revistas y las editoriales. Nuestras conferencias terminaban a bofetadas. Se nos denunciaba a la policía. Los números de la revista “Mandrágora” provocaban violentas réplicas, etc, etc. Pero no podía postergarse la investigación de la parte tenebrosa; de la parte insólita; de la parte gratuita; de la parte extraordinaria del pensamiento humano; ya que, para nosotros, ella constituía la clave de la *poesía negra*. Esta clase de poesía (sino toda la poesía en su nacimiento) no provenía de una fortuita toma de color, sino que, haciendo derivar nuestra agrupación de las grandes corrientes en que la protesta poética se había visto en primer plano, ella se desprendía lógicamente del furor humano que pretende hallar la raíz congénita de su moral en las tinieblas puras del frenesí de su pensamiento.

El grupo Mandrágora desestabilizó el ambiente cultural chileno, ocasionando numerosas polémicas que en ocasiones derivaron en auténticos altercados, generando un claro rechazo no disimulado, suscitando numerosos artículos en la prensa nacional, llegando, incluso, a ser denunciados a la policía. Su actividad no pasó inadvertida; su actitud inconformista, irreverente, rebelde los llevó a proyectar públicamente su protesta y a no limitar al papel la subversión de las normas y la búsqueda y el ejercicio de la libertad absoluta.

Arenas asocia la poesía negra a la actividad subconsciente del cerebro humano, a “la parte extraordinaria del pensamiento humano”, a lo tenebroso, a lo insólito. Tomando a la imaginación como “hilo conductor”, entabla una clara relación de parentesco directo entre la Poesía Negra de Mandrágora y el teatro isabelino, la novela negra, el romanticismo y el surrealismo:

Yo creo que existe un hilo conductor que ha traspasado los más importantes períodos de la libertad humana, con la palabra todopoderosa de la imaginación. El teatro elisabethiano; la novela “negra” inglesa; el romanticismo alemán; el grupo de los moralistas y el surrealismo francés, son, en su esencia, los felices nudos de este hilo conductor que, en este momento, nosotros sostenemos.

La búsqueda, el sentido de aventura, de viaje iniciático está en la raíz de la Poesía Negra, así como en la del surrealismo. El afán de conocimiento está detrás de esa búsqueda que va más allá de la realidad visible, más allá de la razón, que penetra en lo oscuro, en lo enigmático, en lo maravilloso:

Hoy por hoy el hombre busca su escapatoria, su solución, su cuerpo, la sombra de su cuerpo. Busca su esfinge, el reflejo de su persona, el sonido de su voz. En fin, busca algo. Hoy la vida es un *modus vivendi*. El hombre debe contentarse con buscar algo y no con buscar el todo (mientras se deja el todo por el algo). Todo está sujeto a la condición de un pequeño instante: La revolución, mientras dura. La guerra, mientras se declara. La vida, mientras se hace el amor. La muerte, mientras se agoniza.

Arenas vincula la poesía a la “búsqueda de lo maravilloso” y exalta el sueño, el delirio y las visiones como métodos empleados para su consecución. El poeta es un revolucionario que lucha codo con codo con los oprimidos y la sociedad sin clases es para Arenas “la mejor realización” de sus anhelos:

Nosotros debemos coger ese hilo conductor del pensamiento, aunque no creo que el hombre pueda intervenir sobre su pensamiento más que con los propios recursos de sus deseos. La generalización de la poesía, la intensidad poética, son ya, en cierto modo, los grandes motivos que el hombre puede agitar sobre su memoria. Ella siempre ha precisado de una comprobación física, y cuando semejante revelador se hace difícil, el hombre inventa los agentes reales de su imaginación. Son numerosos los métodos que el hombre emplea en la búsqueda de lo maravilloso. Existe, indudablemente, un abuso de lo sobrenatural, pero ello se justifica teniendo en cuenta el medio (especialmente el medio económico) que se muestra hostil a la emancipación del hombre. Él se ve arrojado en un medio surreal, donde sus sueños, sus delirios y sus visiones son sus únicas realidades. Desde ahí examina y critica el medio, comenta y traspasa con su examen todos los problemas. Se une a todas las fuerzas oprimidas por la actual sociedad, y se hace intérprete y voz de los problemas más vedados y malditos. Por supuesto que yo empleo el término “sobrenatural” en el sentido que él pueda ser una oposición a la mentalidad, que rechaza ferozmente toda mención a las fallas de la realidad, ya que la superación dialéctica de semejante dualismo me hace concebir la sociedad sin clases como la mejor realización de mi deseo total y ambicionado.

Arenas reflexiona sobre la lucha revolucionaria, habla de la necesidad de nuevas tácticas acordes con las características del medio, de un medio que es cambiante:

Pero, a la hora presente, nosotros debemos dejar testimonio, una vez más, de cuán provisorio resulta para un hombre (refiriéndome exclusivamente a aquel que quiere lanzarse mediante el proceso de su imaginación, a descubrir su propia personalidad en el mundo) aún la formulación de su protesta dirigida en contra del sistema opresor de su existencia. Yo mismo he tenido la ocasión –a través de este absurdo mecanismo que llamamos vida– de apreciar cuán peligroso resulta la estereotipación de un afán polémico orientado en un

solo sentido, ya que las modificaciones del medio social implican necesariamente la creación de nuevas tácticas. Encerrarse en un criterio único para apreciar y anexar a nuestro favor todas aquellas conquistas que se obtengan sobre la realidad, consiste lisa y llanamente (en virtud del cambio que la materia fatalmente tiene que experimentar) correr el riesgo de estar un día –y desgraciadamente esto también he tenido la ocasión de comprobarlo– en la misma trinchera que se había atacado y defendiendo aquella que hasta entonces se había defendido.

Su anticapitalismo es rotundo; la destrucción del sistema capitalista es, en sus palabras, la “tarea más urgente del momento”, que ha de emprenderse aun a pesar de los riesgos que entraña:

Yo me he exigido contribuir a que este cambio se verifique en la totalidad de su expresión revolucionaria, ya que creo que, en el momento que la estructura de la actual sociedad vacila bajo el peso de sus contradicciones más horrendas, no es posible postergar la discusión de sus postulados y la aclaración de sus errores. El capitalismo es de una constitución tan inmensa que verdaderamente resulta casi extravagante, si no fuera patético, verme empeñado a contribuir a su descrédito, a su ruina y a su muerte. Sin embargo, yo creo que esta es la tarea más urgente del momento, y mientras nos quede un soplo de vida y de aliento moral, debemos estar dispuestos a emprenderla, aunque cualquier resorte del capitalismo salte en su defensa y nos aplaste.

Tras sugerir ciertas vacilaciones e incluso claudicaciones de quienes creyeron personas con “cierta fortaleza interna”, señala la “crisis de pensamiento” por la que pasa el grupo Mandrágora, crisis en la que parece haber influido la falta de auténticos referentes políticos revolucionarios. Insiste en sus críticas al Partido Comunista por traicionar sus principios. En su opinión, la decepción que provocó en la juventud favoreció el ascenso del fascismo:

Yo no quiero apreciar sino como una desorientación en cuanto a las nuevas condiciones de lucha frente al medio, la crisis que atraviesa el pensamiento de mis amigos del grupo de la Mandrágora. El desencadenamiento de la guerra actual nos ha sorprendido presenciando el cuadro desmoralizador que ofrecía el Partido Comunista, el cual buscaba torpes alianzas con partidos contrarrevolucionarios, negaba todos los postulados del marxismo, tendía la mano a la religión y corrompía con su línea zigzagueante (falsamente dialéctica) a la juventud que ardía por lanzarse, junto al proletariado, por la vía de la revolución. Esta traición política y moral ejerció en el pensamiento de la juventud un sentimiento de derrota; generó una especie de nuevo mal del siglo; y contribuyó a hacer posible el apogeo del fascismo.

Arenas analiza así la significación de la tarea llevada a cabo por Mandrágora en Chile, planteando la necesidad de superar la posición grupal y nacional para sumarse a “un pensamiento central” poderoso y universal. Ese pensamiento es el surrealismo, movimiento de carácter internacional, al que alude explícitamente acto seguido:

El grupo Mandrágora pretendió en Chile estudiar y resolver algunos de los problemas que la crisis de la actual mentalidad racionalista arrojaba sobre los campos de la moral y de la poesía. Pero, solo en la medida que estos problemas permanecieron estáticos se hacía posible su estudio, desde el punto de vista, casi exclusivo, de la luz de nuestro grupo y de nuestra capacidad de lucha y absorción, como asimismo de nuestra asimilación de los golpes y adulos del medio. Pero, una vez que yo comprendí que su dimensión era tan enorme que pasaba mucho más allá de las fronteras de nuestra organización; comprendí, asimismo, que para atacar con buen éxito los problemas antinómicos del bien y del mal, del sueño y la vigilia, del placer y el dolor, etc., que la moral arroja sobre las cabezas más avizoras del presente, era menester un pensamiento central, un pensamiento lo bastante poderoso como para atacar en todas partes al mismo Proteo de la cabeza desfigurante.

Este contradictor del mundo, del choque con el cual debía salir la síntesis admirable de la poesía, este pensamiento conductor, lo representó para mí *el surrealismo*. Bajo la luz imperativa del surrealismo vengo yo de superar un estado anterior al que saturé con preguntas inquietantes.

Braulio Arenas apuesta firmemente por una “posición común e internacional”, solo así será posible que el ser humano recupere la totalidad de sus fuerzas vitales y se desarrolle libre y plenamente. Manifiesta su adhesión al surrealismo, que entiende como una “plataforma de lucha”, y hace hincapié en la importancia de ir más allá del grupo:

Yo no pido a mis camaradas del grupo de la Mandrágora que superen, ellos también, la posición del grupo (y de todo grupo) y que vean que solo una posición común e internacional y no un esfuerzo estéril y aislado- conseguirá barrer tarde o temprano, con los fantasmas que torturan al hombre e impiden su libre tránsito. Únicamente les pido que crean que si yo estoy convencido de semejante planteamiento, es porque veo en la plataforma de lucha que me ofrece el surrealismo (cuya crisis en este momento espero que haga más desinteresada mi adhesión), la posibilidad de todas aquellas preguntas inquietantes que fueron la razón de nuestro acercamiento en dicho grupo, y la seguridad que me asiste que un grupo, por mucho que él abarque a todo el género humano, no podrá resolver ninguna cosa, por cuanto un grupo es un vehículo para movilizar ciertos hechos y ciertas ideas, y no la razón de ser de estas ideas y estos hechos.

Yo no les pido a mis antiguos camaradas que superen este “impasse” por cuanto siempre hay un momento para que la poesía reconsidere sus errores por la boca de sus poetas; siempre que estos no sean más que errores tácticos. Y, por sobre todo, yo no les pido eso, por cuanto yo mismo durante el año pasado y durante este año 1942 –abierto más promisoriamente que otro cualquiera para ser el comienzo de mi gran aventura–, he sido la presa de las más violentas contradicciones, de las cuales he logrado salir con bastante trabajo. Yo confío en que la juventud de todo el grupo sabrá darle la verdadera orientación a su destino.

Y es sobre la formulación de semejante crisis que yo quiero abrir las mamparas batientes de esta nueva revista de pelea.

Y, efectivamente, los dos números de esta “nueva revista de pelea”, tal como la define Arenas al final de su ensayo, son una buena muestra de los interesantes y enriquecedores frutos que da su rotunda adhesión a esa posición común e internacional. Ya mucho antes,

desde sus páginas de *Mandrágora*, se habían sumado al movimiento surrealista y habían demostrado sobradamente sus conexiones con su ideario, pero a partir de ahora algo cambia. Es justo en noviembre de 1942, un mes antes de que viera la luz el primer número de *Leitmotiv*, cuando Arenas escribe y envía la mencionada carta dirigida a André Breton que sería publicada en *VVV*, en la que se refiere como un logro conseguido a la superación de la posición nacional y señala su adhesión “con entusiasmo a la posición internacional del surrealismo”. Y es en esta carta donde Arenas invita a sus “amigos que se agrupan hoy en *VVV*” a participar en la nueva publicación entonces en preparación, participación que se hizo efectiva, como iremos constatando. Solo unos meses antes, en junio, el mismo Arenas había recibido una carta de Péret con la que comenzaba el contacto directo entre los chilenos y el surrealismo internacional.

Pese a que solo Arenas figura como director de la revista, en este primer número participan Cáceres y Gómez-Correa. No lo hace Cid, quien sin embargo sí estará presente en el número doble 2-3. Así pues, en este primer número de *Leitmotiv* aparece el ya mencionado ensayo de Enrique Gómez-Correa titulado “El entusiasmo”, que será recogido posteriormente en *El AGC de la Mandrágora*, en el que expone sus ideas sobre la necesidad de partir hacia lo desconocido, de penetrar en la realidad invisible, de salirse de este mundo que oprime y constriñe al ser. Es aquí, además, donde Gómez-Correa lanza su llamamiento a la juventud a dejarse invadir por el entusiasmo.

Comienza Gómez-Correa señalando la que considera “la fórmula salvadora”: “Es necesario partir”. Ese viaje iniciático hacia zonas inexploradas, ese bucear en lo más profundo de uno mismo, lo encontraremos frecuentemente en sus ensayos pero también en sus poemas. Es el mismo viaje, la misma aventura a la que se entregaron los surrealistas a lo largo y ancho del orbe terráqueo. Esa partida imprescindible lleva la marca del fuego, elemento nuclear en la poesía del talquino, que, como ya sabemos, marcó su vida desde la infancia:

TENGO la seguridad de estar en lo cierto, cuando pienso y me repito, quizás con demasiada insistencia, lo que yo creo ser para mí, la fórmula salvadora: Es necesario partir. Partir, he aquí la palabra que en mí toma caracteres de fuego, de un fuego sofocador, asfixiante y tal vez de quemaduras transmisibles con rapidez. Partir, ¿por qué habré de quedarme yo en un medio tan profundamente hostil? ¿Es esta la solución más inmediata a un problema encadenado a todo mi ser?

Gómez-Correa cita a Baudelaire y menciona su obra *Les fleurs du mal*. Las palabras de Baudelaire reproducidas sin duda presentan gran sintonía con la actitud de protesta propia

del grupo Mandrágora y que ellos defienden una y otra vez en sus ensayos, en las páginas de sus revistas:

No es por una rara coincidencia que Baudelaire en uno de sus proyectos de prefacio a *Les fleurs du mal*, nos da la tónica para la mantención de una profunda actitud de protesta: “Yo sé que el amante apasionado del bello estilo se expone al odio de las multitudes, pero ningún respeto humano, ningún falso pudor, ninguna coalición, ningún sufragio universal, me constreñirán a hablar la jerigonza incomparable de este siglo, ni a confundir la tinta con la virtud”.

Gómez-Correa señala lo imperiosa que resulta una reacción frente a la sociedad corrosiva y alienante:

Tiempos estos de ahora, en que el menor paso en falso arrastra a la perdición, pero que al fin de cuentas es necesario dar cualquier paso, bajo pena de morir víctima de la asfixia o caer en esa noche cuyo hallazgo ha sido para mí como el encuentro feliz de un objeto, esto es, la fórmula “volverse loco de asco”.

Gómez-Correa cita también a Dante, unas palabras suyas que extrae de su obra *Vita nova* y que guardan estrecha relación con la idea surrealista de recuperación de la verdadera vida:

Sin embargo, no sé qué ola de sangre, qué llama vivificante me induce a buscar esta otra solución. ¿Por qué mis ojos en esta angustia terrible han logrado detenerse en las palabras iniciales de la *Vita nova* del Dante? Ellas dicen así: “En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco se podría leer, encuéntrase una rúbrica que dice: *Incipit vita nova*”. Empieza la vida nueva, precisamente, esta clase de vida como la sombra de una esperanza, para la cual es necesario dar por cerrado todo un ciclo de vida. ¿Con esta solución se cierra el período antiguo de mi vida, o ella es la que abre las puertas de esta *vita nova* que empieza? Dejo la resolución de esta pregunta a los que se empeñan en hacer del hombre un cuestionario demasiado fácil, sin importarles la complejidad de sus conflictos individuales. La verdad es que, a pesar de todo lo que puedan argumentar unos cuantos teóricos intrusos, para mí esta solución es decisiva, si es que aún pienso en la conservación de mi vida.

También Rimbaud es traído aquí a colación por el talquino, reproduciendo una cita perteneciente a *Une saison en enfer*, obra de la que Arenas tradujo un fragmento que fue, como ya vimos, publicado en el primer número de *Mandrágora*:

Y dígase lo que se diga, el espíritu siempre habrá de necesitar de ese impulso de conquista, porque cuando se nace con esa interna marca de fuego, nada podrá detener a esos terribles demonios que se desencadenan. Ahora, si consideramos estos símbolos, desde el punto de vista material, como fuerzas reprimidas que tienden a buscar bajo diversas expresiones, su puerta de escape, lo dicho por Rimbaud, estaría en toda la

línea de la verdad, cuando él afirmaba en *Une saison en enfer*, que “la acción no es la vida sino una manera de desperdiciar alguna fuerza, un enervamiento”.

Gómez-Correa, al hilo de la afirmación de Rimbaud, reflexiona sobre la vida y la muerte, indisolubles, estrechamente unidas. El talquino recurre al mito del ave fénix, hace referencia a su renacimiento a partir de sus propias cenizas, reconciliando la idea de destrucción y la de creación de nueva vida. A ese resurgir del fénix asistíamos ya con anterioridad al final de su obra en prosa *La violencia* (1937), recogida en la antología *Poesía explosiva* preparada por el propio autor y prologada por Stefan Baciu aparecida en 1973, fénix que también estará presente en sus poemas “Yo entro en gavilán y salgo en fénix” y “Mandrágora, siglo XX”, ambos pertenecientes a su obra *Mandrágora, siglo XX* (1945):

Esta amarga experiencia de Rimbaud puede llevarnos al renunciamento de la solución que nos habíamos propuesto. Sin embargo, esta contradicción aparente no es más que una simple paralogización del espíritu, puesto que la vida, no es otra cosa que un juego incesante de contradicciones. Es esta fatalidad, la que da al ser la calidad de *hombre* que quiere jugarse un destino. Nunca, como entonces, la vida está más unida a la muerte, y nunca nos parecerá más evidente la fábula del fénix que renace de sus propias cenizas. Por esto, habrá que considerar al miedo como una representación de la vida vegetativa, del hombre envejecido, cualquiera que sea su edad biológica, y al peligro, como su contrario.

Gómez-Correa identifica la vida con la “búsqueda trágica del peligro”. Está decidido a asumir el riesgo que implica lanzarse a la búsqueda de su propio destino, riesgo al que se había referido Rimbaud. Y una vez más encontramos la exaltación de la necesidad de “partir”, verbo que aparece asociado a la noche y, de nuevo, al fuego:

Pero yo soy un hombre que busca su destino, que se juega el todo por el todo, por una solución, y pese a la desgarrante amenaza de Rimbaud, ella en mí adquiere los caracteres de una obsesión:

“Ay de mí! La hora de la fuga
Será la hora de la muerte”.

No importa. Yo no tengo mis dudas. Y si he llegado a odiar la religión, la familia, las leyes, es porque yo las comprendo. Comprendo que ellas han envejecido y que el tiempo que vivimos es un cielo cruzado por relámpagos. Partir, he aquí la palabra que ilumina la noche de los incendios. El tiempo, los incendios, partir. Y sobre un tablero de ajedrez, ¿cuántas combinaciones no podríamos formar con estas tres palabras? Partir el tiempo, partir los incendios, los incendios a tiempo, a partir de los incendios, etc.

Gómez-Correa celebra el papel del sueño y del delirio como instrumentos fundamentales para el conocimiento de uno mismo, de las “fuerzas ocultas” del mundo interior:

Justamente, con un método análogo, he tratado de resolver el sistema contradictorio de mis fuerzas ocultas, llegando al examen desnudo de todas ellas, a la luz de lo que yo he creído el instrumento más adecuado para mi propio conocimiento interno, esto es, echando mano del sueño, o con muchos mejores resultados prácticos, de mis propios delirios.

Basta con abrir los ojos, para convencerse de que si se quiere vivir, es necesario caer en el mundo de los delirios, o simplemente no vivir.

Gómez-Correa confía enormemente en la juventud, confianza que también Braulio Arenas depositaba en “Actividad crítica”:

Todo nos lleva a pensar que este tiempo no será el tiempo de los inválidos ni el tiempo de la vejez. Estamos en la hora de la juventud, con un mundo que se apaga y vuelve a renacer de sus propias cenizas.

Gómez-Correa habla del “proceso de higienización” al que se suma Mandrágora, un proceso que había comenzado, como los propios integrantes del grupo señalaran con anterioridad, Vicente Huidobro y al que los mandragóricos le imprimen su particular sentido crítico y espíritu combativo. Llamamos especialmente la atención sobre el deseo expresado por Enrique Gómez-Correa de recuperar “los tesoros más valiosos de la personalidad”, entre los que no solo sitúa aquellos provenientes de la actividad irracional, sino también los que tienen que ver con lo racional, aunque no exentos de ser calificados de “fríos cálculos”. Es el equilibrio entre polos disfrazados de opuestos, de contradictorios, lo que buscan, la reconciliación de la razón y el instinto, acabando con toda primacía del primero sobre el segundo:

Evidentemente, este mundo habrá de espantar a los que no tienen el suficiente filo en las uñas, porque ellos serán las primeras víctimas del proceso de higienización que se inicia, y que tiene por finalidad la recuperación de los tesoros más valiosos de la personalidad, desde los cálculos fríos dictados por la razón hasta los contenidos irracionales, los más ocultos y los más oscuros del alma. Pero es indudable que estas víctimas del terror toman sus posiciones estratégicas, para las cuales tampoco estamos desprevenidos. Así ellos se ubican en diversos vértices aparentando marchar al ritmo que impone el tiempo. Por ejemplo, cubriéndose con meandros de un racionalismo envejecido y reaccionario, que en la actualidad no aspira a otra cosa que a la mantención de un *statu quo* en todos los órdenes de cosas.

No se trata –como pudiera creerse a primera vista– de aniquilar a la razón, para desembarazar de todo obstáculo a los instintos. Se quiere únicamente restablecer el justo equilibrio entre el instinto y la razón, eliminando todo conflicto de primacía entre ellos. Al efecto, está muy presente en mi memoria el pensamiento de Swift, cuando consideraba a la razón como un talento perfeccionado para el vicio. De aquí que nosotros, los del grupo Mandrágora, hayamos puesto –acaso con una exageración necesaria– la mano en el instinto, ya que se le había relegado a un plano infinitamente inferior.

Enrique Gómez-Correa, con gran lucidez, capta la esencia de la búsqueda del surrealismo. No se trataba de despreciar la actividad racional del pensamiento humano, sino de acabar con su tiranía poniendo especial empeño en explotar y reivindicar lo irracional precisamente como reacción al segundo plano al que hasta entonces quedaba condenado.

Gómez-Correa señala el carácter reducido del grupo Mandrágora y las exigencias que implica a sus miembros la mera pertenencia a este. Sus integrantes debían identificarse plena e incondicionalmente con sus postulados fundamentales:

Para la implantación de este orden de cosas, el grupo Mandrágora ha exigido a sus componentes la adhesión incondicional a ciertos postulados que lo constituyen. Me apresuro a dejar establecido que el grupo Mandrágora no es un grupo de masas, aunque accidentalmente pudiera servirse de ellas. Por lo tanto, él estará siempre integrado por hombres por cuyas venas corra sangre de amo, con lo que esperamos conseguir el inusitado efecto que desde él, podrá hablarse en singular o en plural, de manera que cada uno de ellos logre una identificación con el grupo en toda su integridad. Contestaré, por lo tanto, a cualquier ataque de nuestros enemigos con el MANDRÁGORA C'EST MOI.

Es precisamente esta coherencia exigida a sus miembros la que ha supuesto que algunos críticos literarios y estudiosos en general, como es el caso del historiador chileno Luis G. de Mussy⁵⁰⁰, califiquen desafortunadamente al grupo de “secta”. Lo mismo le sucedió al grupo surrealista conformado en torno a Breton. Algo que resulta razonable y natural, que para pasar a formar parte del movimiento surrealista o del grupo Mandrágora hubiera que asumir una serie de principios en los que se asientan sus planteamientos filosóficos y poéticos, se interpreta frecuentemente de manera sesgada, tachando de ortodoxos a quienes los asumen y de dogmáticos a quienes exigen dicha coherencia.

El entusiasmo es, para Gómez-Correa, la actitud fundamental que debe adoptar la juventud:

Por otra parte, no es mi propósito en estas líneas, señalar uno a uno los deberes históricos de la juventud del presente; pero me adelanto a expresar que su destino está íntimamente enlazado al entusiasmo. En efecto, el

⁵⁰⁰ Véase Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 74.

entusiasmo, en cualquiera de sus matices, arrastra a una exaltación de la vida, por cuya virtud afloran en el hombre los sentimientos más profundos, los más grandiosos, los más humanos y acaso en una embriaguez desorbitante, los más extrahumanos, puesto que en la culminación del delirio es posible alcanzar una especie de confusión con la divinidad o, al menos, “hacerse divino”.

Como pudimos comprobar, Gómez-Correa ya en su ensayo “Testimonios de un poeta negro” establecía una clara relación entre Poesía Negra y entusiasmo al hablar de “actividad entusiástica al servicio de esta maravillosa poesía”. Pero es aquí donde reflexiona detenidamente al respecto:

Desde luego –como ya se reconocía en la antigüedad– en el aspecto poético, el entusiasmo va a constituir la médula misma de la inspiración total y en su culminación habrá de encender los fuegos de la memoria por sus cuatro costados, lanzándonos después a lo que los romanos llamaban el *furor poeticus*; en el aspecto místico, religioso o puramente mítico, crea un clima de violencia, de frenesí, una predisposición al sacrificio, a las ceremonias y al culto político, sin cuya mediación es imposible concebir cualquier empresa con caracteres de grandiosidad, en los momentos de ahora; el entusiasmo profético o de la videncia, superagudiza los sentidos, llenando el corazón de presentimientos que permiten la adivinación de los acontecimientos del futuro; y el entusiasmo amoroso, que en el aspecto ideal constituye una atracción cósmica (Platón, Juan de la Cruz) y vuelto a la tierra, el amor carnal desenfrenado (Sade, Kleist).

Gómez-Correa se emociona al recordar algo que vio en un barrio de Río de Janeiro, lo que parece ser algún espectáculo realizado por una mujer dentro de una jaula, visión a la que concede un singular significado, que interpreta como “una de las protestas más grandes (...) dirigidas en contra de la sociedad burguesa” en el terreno del amor y que asocia con Isidore Ducasse:

(Aquí no puedo dejar de recordar, sin que me sienta arrebatado por la alegría, el espectáculo maravilloso ofrecido a mis ojos por el barrio de Río de Janeiro, denominado El Mangué, el que –aún con todas sus imperfecciones– es en el terreno del amor, una de las protestas más grandes, de las que yo conozca, dirigidas en contra de la sociedad burguesa. No ha dejado todavía de sorprenderme, como en aquellos lugares se ponía en práctica la “recette Ducasse”, asociando repentinamente una mujer a una jaula. No recuerdo que mis ojos hayan visto nada más hermoso, como el espectáculo realizado dentro de estas pequeñas jaulas por una amante desconocida, que al debatirse ella en un clima fascinante, caía en las más sublimes formas de la perversidad).

Gómez-Correa concluye su texto destacando la fuga (la partida) como única opción de salvación en un mundo hostil, en una sociedad degradante y corrompida. De nuevo el entusiasmo se alza como la actitud que se espera de la juventud y la única que puede hacerlo comprender su destino:

Que mis ojos salten de las órbitas y rueden en la oscuridad de la noche; pero, mientras esté asediado por un medio a cuyo alrededor se ha cerrado el círculo de la muerte, no me quedará personalmente otra vía de salvación que la fuga –como expresión esta entusiástica de la vida o, al menos, como equivalente– y por lo que toca a la juventud, en general, a la recuperación del entusiasmo que le proporcionará su conocimiento profundo y la comprensión de su verdadero destino.

Jorge Cáceres, por su parte, participa en este primer número de *Leitmotiv* con dos interesantes aportaciones, una de ellas de carácter plástico en la que nos detendremos más adelante. El texto que Cáceres publica, titulado “Objetos familiares objetos familiarizados”, tiene como centro temático, tal como el título revela, el objeto surrealista. En el primero de los cuatro apartados que lo conforman, titulado “Persistencia del objeto en las atmósferas del sueño”, Jorge Cáceres establece una estrecha relación entre el hallazgo de los objetos surrealistas y el mundo de los sueños, atmósfera propicia a lo maravilloso y un método de conocimiento de la realidad invisible, ajeno a los estrechos límites impuestos por la tiranía de la razón.

Cáceres alude a los objetos “trouvés”, aquellos que repentinamente son percibidos por el sujeto y que poseen una gran carga de azar objetivo. Los “objets trouvés” son los objetos que encontramos por azar en la calle, en una playa, etc., y que llevan la marca del paso del tiempo:

El procedimiento de marchar a lo largo de las playas, las manos cruzadas sobre los riñones, la vista clavada en la arena, como soportando un fardo sobre la nuca; ha servido en los últimos tiempos como aportador espléndido de los más insólitos objetos “trouvés” en las salas de hulla blanca que nosotros habitamos. Nuestras ventanas han permanecido abiertas durante el último verano, a consecuencia de lo cual las habitaciones se han llenado de arena. Es preciso imaginarse un palacio construido en plena costa, en cuyas habitaciones se debate toda una población de criados vestidos como a principios del siglo XVIII, contra los torbellinos de arena que los mantiene sumergidos hasta la cintura, privados de todo movimiento, y devorados por el hambre y la sed.

Ninguno de estos problemas les impide jugar al ajedrez sobre los más encantadores tableros de aguamarinas que cabe imaginarse.

Los objetos encontrados de repente saltan a la vista del paseante. El encuentro, el hallazgo, los transfigura. Entre los objetos encontrados los hay de tipo natural, esos que se le presentan a Cáceres durante sus tardes en la playa, muestras vegetales y minerales en las que los surrealistas descubren destellos de lo maravilloso. Producto de una suerte de fetichismo pasional o mágico que vinculaba el mundo exterior al mundo interior, la poesía de los objetos encontrados supuso que las casas de muchos surrealistas fueran auténticos arsenales de

figuras y objetos variopintos marcados sorprendentemente por el azar objetivo del encuentro fortuito.

El torrente imaginativo de Cáceres irrumpe inundando su texto de imágenes oníricas y delirantes. A pesar del carácter pseudo ensayístico del texto, es indudable su valor poético. Cáceres asocia elementos distantes provocando el extrañamiento de los sentidos, generando una atmósfera enrarecida, misteriosa, violenta. Las realidades se transfiguran como en el sueño, la madre se convierte en águila y, más adelante, madre e hija se tornan transparentes. Las imágenes se hilvanan ajenas a nociones de tiempo y espacio, de verosimilitud, etc.:

Es preciso pensar en una cariátide que mi madre trata de destruir en el cuarto de baño a golpes de látigo. Como el material resiste, los ojos de mi madre se llenan de cólera. Yo veo que ella toma repentinamente los hábitos del águila; su garra acaricia los cabellos de una niña rubia, de grandes mostachos, que parece ser mi hermana. Advierto que ambas visten el traje de primera comunión. Sus pies resbalan un parquet de hostias benditas que ellas patean y escupen.

Las veo marchar, ahora sobre el desierto. Se detienen a las puertas del palacio de cuarzo edificado en medio de las grandes arenas y cuyas paredes, lechos y chimeneas son de una transparencia total. Las dos mujeres se han tornado transparentes al entrar ahí. Solo me es posible percibir sus voces que escapan por las ventanas sin vidrios.

Un segundo apartado, titulado poéticamente “Nueva aparición de la gran cariátide precedida por un ruido de cristales despedazados, después el desierto gira. La vigilia abre un abanico de lenguas de canario al fondo de los lagos esquimales”, comienza con una interesante referencia a los meses previos a la exposición organizada por Mandrágora en 1941, en la que se exhibieron, como ya sabemos, objetos, collages y dibujos de Arenas y Cáceres:

Durante los meses que precedieron a la Exposición de 1941, Braulio Arenas y yo nos habíamos habituado a marchar a lo largo de las devenidas célebres “playas de verano”, sin despegar la vista del suelo y las rocas. Nosotros habíamos querido transportar todo lo que veíamos a nuestros estudios; desde la pareja erótica escondida bajo la carpa, hasta el grupo de caníbales sobre un acantilado que Arenas descubrió una mañana durante nuestras continuas búsquedas. Todo este grupo de africanos se daba a la tarea de planchar camisas con un aparato eléctrico semejante a la plancha económica de nuestro amigo Paalen, solo que diez veces más grande.

La imaginación de Jorge Cáceres se despliega libremente. Salta a la vista su destreza y los magníficos resultados de su empleo de la imagen surrealista. Destaca la presencia de diversos animales que no hacen más que confirmar ese gusto por la fauna y el mundo natural

en general propio del universo surrealista. Cierta regusto violento, por un lado, y erótico, por otro, marca sus párrafos:

El mar se abre a pico. Los africanos sonríen. Ellos siembran maíz en los surcos de la roca; sus mujeres electrocutan pequeños murciélagos ciegos. Sus niños son devorados por enormes estrellas de mar. Ellos sonríen. El jardín está abierto para las bellas jirafas pintorescas. La puerta cede al fin. Ahí ha penetrado el rey de los inocentes. Su sombrero es una red que atrae a las bandadas de pájaros de hojas. Él tiene en general el aspecto de un falo gigantesco que sonríe con un solo ojo a las bellas turistas americanas.

En su ojo izquierdo se desencadena la más negra de las tempestades. En tanto que en su ojo derecho bate el cielo más puro. El objeto surrealista ha anidado sobre su frente sin estrella, pero tampoco sin ninguna nube.

En el tercer sorprendente fragmento o apartado, “Representación óptica de los problemas sostenidos por las diversas energías constante-delirantes en el interior de un objeto de origen orgánico colocado frente a uno de origen inorgánico”, de título muy daliniano, Cáceres comenta los efectos que un objeto provoca al ser colocado junto a otro. Parte de un peculiar ejemplo concreto (“Ejemplo: Una esponja natural sumergida en una bañera llena de vinagre colocada junto a otra llena de leche en la cual flota una esponja artificial”) a partir del cual desarrolla una compleja y delirante fórmula matemática, algo así como una ecuación de esponjas (una natural y otra de acero), vinagre y leche cuyo insólito resultado es igual a “un pájaro que picotea un fruto encantado de la vida”. Jorge Cáceres se mofa de la seriedad del lenguaje matemático, emplea fórmulas matemáticas cual si desarrollara una importante hipótesis cuyo contenido y resultado convierte en absolutamente disparadas.

En el cuarto y último apartado, “Objetos disimulados”, Cáceres presenta una significativa propuesta respecto a los objetos domésticos, que acompaña de una serie de delirantes ejemplos que dan buena cuenta de su grandes capacidades imaginativas:

Yo propongo la profunda desviación de la utilidad del rol de cada objeto doméstico, con el fin de obtener por este medio un mundo más favorable a nuestras búsquedas, a nuestros ojos y a nuestro amor.

Utilizando las extremidades inferiores de una muñeca de cera y un cojín se puede obtener la mujer rubia.

Cuando uno se apoya con ambas rodillas sobre una mesa bien dispuesta para la cena, es el “puente sin extremos”.

Colocándose ante los ojos un estuche de franela para guardar lentes se forma el “anteojo económico”, etc.

Jorge Cáceres vuelve a referirse a la exposición de 1941 y a los objetos exhibidos, y las necesidades de conservación derivadas del uso de elementos naturales:

Los objetos presentados en nuestra Exposición del 41, se han desarrollado en todos los sentidos que el lector pueda dar a esta palabra; en los últimos meses muchos de ellos han echado pelo que es necesario cortarles cada cierto tiempo. Las esponjas han amenazado resecarse, por consiguiente ha sido necesario suministrarles el agua mezclada con sal y yodo necesaria.

Los panes colocados sobre los senos y el pubis de la Mujer Mnemotécnica deben parecer siempre frescos; así como las chuletas de cordero pegadas sobre una cabeza del Renacimiento deben presentar siempre un aspecto bien “saignant”.

Cáceres finaliza su texto con otro fascinante párrafo en el que la imaginación vuela a sus anchas, presentándonos una atmósfera enigmática, oscura, impregnada de lo maravilloso, donde todo es posible:

Un hombre negro se ha encargado de desempeñar esta delicada tarea. Lo veo cómo sacude su cabeza en la obscuridad. Sus oídos están tapados con cera. Él solo puede ver una gran extensión de arena, sin ninguna roca, sin ningún árbol, absolutamente desolada. En el extremo inferior derecho él percibe la imagen de una langosta gigante que devora el cuerpo de una joven que a su vez toca encantada el gramófono. Esta escena presenta un aspecto totalmente repugnante. Bajo este pequeño detalle pictórico, el hombre negro coloca su firma. Después él cae. Su cabeza se enciende como una ampolleta de 1,000 bujías.

Emmanuel Guigon, quien con su catálogo sobre el objeto surrealista realiza una contribución de suma importancia a la investigación surrealista en este campo, probablemente hubiera citado o incluido este texto del chileno de haberlo conocido.

Como ya recogimos en la introducción, la trayectoria de las exploraciones de los surrealistas en el terreno de los objetos comienza con los *ready-made* y “*ready-made* ayudados” que Duchamp realiza a partir de 1913, durante su etapa dadaísta. Duchamp cuestiona los límites de lo que es artístico o estético. Saca a los objetos, en general industriales, de sus contextos habituales, alterando su posición. Una rueda de bicicleta e incluso un urinario son susceptibles de ser elevados a la categoría de arte. Los dadaístas experimentan con los objetos, los sustraen de las finalidades para las que fueron concebidos y les dan una nueva dimensión. También Man Ray contribuyó de manera destacada al desarrollo del objeto surrealista, asociándolo, en general, con otros objetos y provocando así el choque, la sorpresa, el desconcierto. Como ya sabemos, es en *Introducción al discurso sobre la poca realidad* donde Breton propone fabricar los objetos que aparecen en los sueños.

Y es en 1931 cuando salen a la luz los objetos propiamente surrealistas, “objetos de funcionamiento simbólico”. A partir de los años treinta el objeto se sitúa en el centro de las preocupaciones de los surrealistas. Este tipo de creaciones ponen en entredicho la percepción habitual de las cosas, la visión utilitarista de los objetos, que son a partir de entonces sacados de sus contextos habituales para ser mirados con otros ojos.

Para René Passeron, “una de las innovaciones de rango superior que el arte del siglo XX debe a los surrealistas es el montaje de «objetos de funcionamiento simbólico», fruto de una actividad creadora sin precedentes en la historia”⁵⁰¹.

La propia raíz de la mandrágora que da nombre al grupo surrealista chileno fue considerada por André Breton en *El amor loco* como “objeto mágico”:

(...) una raíz de mandrágora vagamente devastada (imagen, para mí, de Eneas llevando sobre sí a su padre) y la estatuilla, de caucho en bruto, de un joven y extraño ser, escuchando, y al menor rasguño sangrando, como he podido comprobar, con una sangre inagotable de savia oscura; ser que me conmueve particularmente en la medida misma en que no conozco su origen ni sus fines y que con razón o sin ella he tomado la resolución de tenerlo como un objeto mágico⁵⁰².

También en este primer número de *Leitmotiv* encontramos una primera aportación de carácter plástico de Jorge Cáceres, ilustración presentada bajo el título “El palacio de Peau d’âne”, personaje del célebre cuento de Perrault que Breton menciona en el primer manifiesto del surrealismo. Dada la escasa visibilidad, no es posible asegurar si se trata de un collage o un fotomontaje.



⁵⁰¹ René Passeron, *Enciclopedia del surrealismo*, loc. cit., p. 270.

⁵⁰² André Breton, *El amor loco*, pp. 28-29.

Otra ilustración, cuya autoría no se precisa, encontramos en este primer número, en la que un puñal cubre los ojos de un rostro masculino, entablando un evidente diálogo con la escena inicial de *Un perro andaluz*.

Para acabar con las contribuciones hechas por los chilenos para la revista, es preciso mencionar la presencia de un poema de Fernando Onfray, quien ya había participado en varias ocasiones en *Mandrágora*, titulado irónicamente “Dos reglas de poética en vidrio para un poema”. Sus versos inconexos, sin relación lógica desde el punto de vista semántico, denotan su intento por explorar los sorprendentes territorios del automatismo.

En cuanto a la presencia de surrealistas internacionales en este primer número de esta nueva revista, que confirma el inicio de la comunicación directa y de la circulación de textos con el deseo expreso de colaboración entre unos y otros, destacamos la aparición del poema “Premiers résultats” de Benjamin Péret, que recogen en versión original en francés. Se trata de la primera publicación de Péret, incluida posteriormente en sus *Oeuvres complètes* (tomo 2, página 269). Este poema suyo se dio a conocer por primera vez en la publicación chilena.

También los *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no del surrealismo*, redactados por André Breton ese mismo año 1942, están presentes en el primer número de *Leitmotiv*, en este caso traducidos al castellano. El texto se presenta íntegramente y sobre su traducción se aclara, en una breve nota, que ha sido “debidamente autorizada por André Breton”. No estamos, pues, como sucedía en *Mandrágora*, ante el resultado de la iniciativa de los mandragóricos de reproducir un texto que consideraban de interés recoger en su publicación, sino de un caso claro de colaboración por parte de los franceses, que envían sus textos para ser incluidos por sus amigos chilenos en su nueva plataforma de lucha.

La conexión entre *Leitmotiv* y *VVV*, revista en cuyo primer número, de junio de 1942, Breton dio a conocer sus *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, salta a la vista y sin duda confiere mayor relevancia a la publicación chilena.

Por último, en este primer número los mandragóricos publican una carta recibida firmada por un intrigante “S.S.”, siguiendo la tradición de las revistas surrealistas, que presentan bajo el epígrafe “Correspondencia”. La carta comienza planteando qué es el automatismo. El que escribe, de identidad desconocida, recoge “dos sucesos que, a cierta distancia de mi vida, me han impresionado profundamente, tanto por la raíz misteriosa que los nutre como por representar ellos unos de mis más bellos instantes”. El primero de ellos: un sueño que al despertar precipita un extraño acontecimiento en la vigilia. El segundo: un enigmático encuentro sexual en un prostíbulo con una misteriosa mujer. Dado su contenido

onírico el texto bien podría haber sido reseñado por Alexandrian en su ya citado *Le surréalisme et le rêve*.

El segundo número de *Leitmotiv*, el n.º 2-3, que ve la luz en diciembre de 1943, justo un año después del primero, se caracteriza en general por su mayor extensión y por una también mayor participación de importantes miembros del movimiento surrealista a nivel internacional, además de una mayor concentración de obras plásticas de gran relevancia que contribuyen de manera notable a enriquecer y aumentar la trascendencia de esta publicación chilena dirigida por Braulio Arenas.

En el reverso de la portada anuncian, por un lado, la publicación del número doble 2-3 de *VVV*, revista surrealista publicada durante el exilio en Nueva York de Breton y de muchos surrealistas que se vieron en la tesitura de huir de Europa dado el avance del fascismo y el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. *VVV* tenía como editor al escultor y fotógrafo David Hare y como redactores de este número 2-3 a André Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst. Los chilenos incluyen el listado de colaboradores, entre los que se encuentran ni más ni menos que Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres. Sus nombres figuran junto a los de Breton, Leonora Carrington, Aimé Cesaire, Susy Hare, Bouchard, Benjamin Péret, Wifredo Lam, Kurt Seligman, Joan Miró, André Masson, Max Ernst, Marcel Duchamp, Roberto Matta, Victor Brauner, Charles Duits, Yves Tanguy, Gypsy Rose Lee, etc. Y, por otro, anuncian la supuesta publicación de dos obras de los autores chilenos. Por un lado, el *Manual del surrealismo para la lengua española* de Braulio Arenas, que sería publicado en Buenos Aires, pero del que no se tiene constancia⁵⁰³, y, por otro, *El ciclo de la magia* de Enrique Rosenblatt, supuestamente editado por Ediciones Leit Motiv en Santiago de Chile.

El número 2-3 propiamente dicho comienza con la reproducción del cartel preparado para la presentación y difusión de la exposición surrealista organizada por Mandrágora en Santiago de Chile en junio de 1943 bajo el nombre “Soirée Surrealista”. Como participantes se menciona a Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Roberto Matta y Erich G. Schoof. Ni Enrique Gómez-Correa ni Teófilo Cid toman parte en esta muestra, cosa entendible en tanto que ninguno de los dos desarrolló la vena plástica. Sin embargo, ambos los dos están presentes en la fotografía existente como recuerdo de la exposición, junto a los otros dos mandragóricos y

⁵⁰³ Esta es la única referencia encontrada en todo el material consultado a esta supuesta obra de Braulio Arenas.

a Rosenblatt y Juan Sánchez Peláez. El cartel cuenta con una ilustración consistente en una fotografía de Schoof que o bien fue tomada en la anterior muestra organizada dos años antes o bien la tomaron con la muestra anunciada ya preparada, ya que en ella vemos una parte de una habitación en la que se encuentran expuestos cuadros, objetos, etc.

El primer texto que abre este n.º 2-3 de *Leitmotiv* se titula “La entrevista” y está firmado por Braulio Arenas. Está precedido por una cita de la que no figura el autor, quizás haya sido redactada por el propio Arenas, en la que se menciona la fecha del 4 de abril de 1943 y se denuncia el estado de corrupción y degradación que caracteriza al mundo, a la sociedad contemporánea. Reproducimos, a continuación, la cita escogida por Arenas para encabezar su texto:

Señoras y señores: Vuestro corazón de hiena blanca seguramente que no ha dejado de conmoverse ante la visión que os ofrecía un joven hombre el día 4 de abril de 1943, quien, apoyado contra un poste de telégrafo, en pleno campo, lloraba a mares por el irreparable espectáculo del mundo. Y este espectáculo era para él que había –hélas, hace bastante de eso– confiado en una cierta solidez de los principios. Estos principios, por los cuales una vez ingenuamente pretendió dar su vida, yacen ahora en un completo descrédito, manejados precisamente por aquellos mismos que hasta la víspera habían sido los más irrecusables adversarios de estos principios. ¿Cómo es posible –os preguntaréis, señoras y señores– que sea posible semejante paradoja? Y si vosotros, que sois advenedizos a todas las cuestiones de la ciencia, de la filosofía, del amor y de la nostalgia, lograréis entender que en esto hay un evidente contrasentido, ¿cómo no va a ser para ese joven hombre mucho mayor la sorpresa, si lo único que él hubiera deseado era contribuir a la instauración de...

...aunque se le fusile a uno u otro lado de la pared?

El ensayo de Arenas presenta gran interés por la gran cantidad de referencias fundamentales que encontramos que reflejan la proyección que alcanzó el grupo, sus intereses y su vinculación al movimiento surrealista internacional.

Ya en el primer párrafo Arenas manifiesta su rechazo de la Segunda Guerra Mundial y su entrega al amor y al sueño que concibe como un “acto de protesta”, como caminos válidos para lograr la liberación total del ser humano. Arenas alude a una “Exposición de Objetos Encontrados”, tal como la que él y Cáceres realizaran en 1941:

Yo puedo (directamente) soñar, atravesar un espejo; viajar en un ómnibus; visitar una Exposición de Objetos Encontrados; esperarte en un parque, en un parque bellísimo, con sus árboles blancos por la experiencia de la nieve. Porque es muy posible que en el momento mismo que me exijan tomar una determinación, frente a la actual actividad bélica del mundo, yo prefiera destinarme al amor, al sueño, a los placeres de la natación; tal vez como un acto de protesta; tal vez como una defensa del derecho a la crítica o a la poesía; tal vez por ser yo la

primera víctima irreparable de este nuevo mal del siglo. Yo no lo sé, salvo que si yo sueño es para buscar una nueva identificación, hasta ahora desconocida, una nueva independencia para el hombre.

Encontramos en el siguiente párrafo, por un lado, una referencia evidente al país de las maravillas en el que se adentra Alicia en la célebre obra de Lewis Carroll y, por otro, una alusión a Jacques Rigaut, a quien cita. En este párrafo está presente, además, el motivo del espejo y la acción de atravesarlo, ambos claves en el texto “Lord Patchogue” de Rigaut traducido y publicado en el tercer número de *Mandrágora*, y que encontraremos de forma reiterada a lo largo de este ensayo:

Soñar cómo vencer. Esperar; atravesar un espejo llameante, único esfuerzo para ingresar a Wonderland. Yo recuerdo (directamente), mientras recorro este parque encantado, este parque petrificado, por encima del cual flotan algunas nubes de sal, mientras te espero recuerdo el poder que emana de esa frase de Jacques Rigaut, no me vengáis a plañir con vuestra interesada compasión a propósito de su vida. “Yo soy el hombre que trata de no morir”.

Arenas toma partido por la realidad histórica, alude al desplome de las ciudades quizás por los efectos de la guerra, rechaza el capitalismo y todo sistema imperante:

Sí; el hombre, ahora que justamente las ciudades se desploman –como el fracaso de todos los sistemas imperantes–, justamente ahora el hombre se empeña en sobrevivir, sea en cualquier forma que pueda: en una obra, en un amor, en un espejo. Por encima de su cabeza pasan las nubes blancas y pastoriles, como el más bello “camouflage” de su destino amenazante.

La libertad es exaltada, una vez más, como principio o valor absoluto, a cuya defensa es preciso dedicar la vida en un momento en que se encuentra seriamente amenazada. Arenas deposita toda su esperanza en aquellas personas que persisten en defender la libertad, en luchar por ensancharla. Braulio Arenas habla en boca de un “nosotros” que significativamente aparece resaltado en negrita, y que viene a confirmar la cohesión grupal que aún caracteriza al grupo *Mandrágora*, posicionándose de forma colectiva ante la realidad histórica:

Pero, aunque tenga que morir el día de mañana, el parque en que te espero es, hoy por hoy, el decorado mismo del placer. Justamente en el momento mismo que la vida se torna más y más provisoria, más irrisorios los derechos del hombre y más ahogados los privilegios del amor, toda mi esperanza se tiende hacia aquellos seres que –a la hora presente– luchan por defender las conquistas de la libertad, de “la libertad color hombre”, bien entendido. Ninguna razón estratégica, ninguna consideración chauvinista conseguirá hacernos sacrificar al enemigo lo que le fue ganado a ese enemigo, precisamente. Porque, para *nosotros*, el enemigo es, hoy como

ayer, como en todas partes, el mismo de siempre, sin que las actuales condiciones bélicas le hayan conferido rasgos de altruismo o de inteligencia⁵⁰⁴.

Arenas se dirige a un “tú” femenino asociado al fuego, al encantamiento y, a fin de cuentas, al misterio; un “tú” que bien podría referirse a la poesía, vinculada a la luz del conocimiento, pues resplandece al andar. La alusión a la “hija del fuego” lo relaciona con Nerval y su obra precisamente titulada *Las hijas del fuego*. Llama la atención, también, la mención a “Gradiva”, ya que este es el nombre de la galería dirigida por Breton en París en 1937 así como el título de uno de sus textos, escrito el mismo año, y que forma parte de *La clé des champs*, y así será cómo Braulio Arenas titulará una nueva publicación colectiva por él dirigida, de la que aparece un único número en 1952. Gradiva será, además, el nombre de las ediciones paralelas a la revista chilena que también en 1952 editarán *El pensamiento transmitido* de Arenas:

Yo sé que tú avanzas por las avenidas de este parque, como una Gradiva eterna, como una hija del fuego que resplandece al andar, poniendo en actividad a tu paso, este mundo encantado, este mundo petrificado, este mundo que te esperaba, con su naturaleza abascente, con sus seres que no se pasarán al enemigo.

Precisamente Breton, en el mencionado artículo “Gradiva”, habla de “la heroína de la narración de Jensen que inspiró a Freud su célebre análisis, *Delirio y sueños en una obra literaria, la «Gradiva» de Jensen*”⁵⁰⁵. Y señala que cinco años antes encabeza su obra *Los vasos comunicantes* con las últimas líneas del texto de Jensen: “...Y levantando ligeramente su vestido con la mano izquierda, Gradiva Rediviva Zoé Bertgang, envuelta en las miradas soñadoras de Hanold, con su paso flexible y tranquilo, a pleno sol sobre el pavimento, pasó al otro lado de la calle”. Breton, en el citado artículo, justamente se refiere a “Gradiva, c’est «celle qui avance» (...)”⁵⁰⁶, exactamente la misma imagen que nos ofrece Arenas de una Gradiva que avanza por las avenidas. En el pasquín anunciador de la apertura de la galería también encontramos la referencia a la “maravillosa obra de Jensen” y se da el significado de la palabra Gradiva: “la que avanza”, así como en *Entretiens*:

Afortunadamente, durante unos meses que prometían ser los peores, gracias a la generosidad de un amigo, pude explotar (mal que bien) una pequeña galería en la Rue de Seine, que abrí con el nombre de

⁵⁰⁴ Como se puede comprobar, nosotros hemos optado aquí por sustituir la negrita empleada por los mandragóricos en sus textos para resaltar o subrayar una palabra, expresión u oración por la cursiva.

⁵⁰⁵ André Breton, “Gradiva”, *La clé des champs*, en *Oeuvres complètes* (edición de Margueritte Bonnet), tomo III, Gallimard, 1999, p. 1345.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

“Gradiva”, palabra que significa “la que avanza” y que es el título de una admirable narración de Jensen, que Freud comentó magistralmente⁵⁰⁷.

Finaliza esta primera parte que conforma este texto ensayístico de Arenas con otra alusión a Rigaut y con una referencia al espejo. Tenemos aquí, también, una referencia implícita al suicidio con el que Rigaut terminó su vida:

Hay un viejo axioma, que dice que es sencillo pasar a través de un espejo. Jacques Rigaut nos suministra una prueba manifiesta de esta facilidad, que se paga con la vida. Pero, si es sencillo ese movimiento es, también es simple el movimiento contrario, el de pasar de un espejo a lo que tú llamas vida real.

Como introducción a la segunda parte de su ensayo encontramos una breve cita de autoría desconocida que destaca por la atmósfera de tono próximo al Gustavo Adolfo Bécquer de las leyendas: “(Aparición en el parque –en medio de la noche feérica– por primera vez, del alma errante)”. A continuación Arenas se refiere metafóricamente al “foco de resistencia” organizado por los hombres libres, por los integrantes de Mandrágora, en un tiempo en el que la degradación de la sociedad y la abominable guerra impiden el triunfo del amor y de la poesía y su defensa se hace aún más difícil y, a la vez, urgente. Habla Arenas aquí de la “intransigencia frente al medio” mantenida por ellos, intransigencia que sin duda marca el discurso de los mandragóricos, su posicionamiento poético y político. Arenas se refiere al desarrollo universal del surrealismo:

Desde este pequeño foco de resistencia que hemos organizado en este parque, en medio de las peores condiciones climáticas; desde este pequeño reducto, cuya intransigencia frente al medio tenía que hacerse mayor, en virtud de la masacre sistemática desencadenada contra otros reductos semejantes, los reductos del pensamiento y del amor, es de donde yo veo, “con los ojos de la imaginación”, el futuro desarrollo del pensamiento surrealista. Este desarrollo será universal.

Arenas destaca el interés que el surrealismo provoca en la juventud y augura una total influencia a la que nadie escapará. Su optimismo es palpable. Es plenamente consciente de la magnitud del movimiento surrealista, que efectivamente ha marcado el pensamiento y la sensibilidad artística contemporánea proyectando sus influjos, lo cual explica que existan muchas manifestaciones artísticas tocadas por el surrealismo sin ser “estrictamente” surrealistas. Porque ser surrealista va mucho más allá de asumir ciertos rasgos característicos,

⁵⁰⁷ André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Éditions Gallimard, París, 1969, pp. 183-184.

transitar zonas y tocar temas concretos, puesto que implica una actitud ante la vida, ante el mundo:

Aún más, creo que nadie escapará a su influencia. “Algunos imbéciles gritan que el surrealismo está muerto, que es preciso sobrepasarlo –dice Charles Duits. Pronto verán levantarse la juventud. Os garantizo que entre los menores de veinte años que he podido encontrar, no hay uno que no se haya poderosamente interesado por el surrealismo”.

Es curioso. *Personalmente, yo no he encontrado a ningún fracasado que no tuviese la marrota de la muerte del surrealismo.* Pero también les veo quebrarse sus dientes de víbora, sin que puedan causar el menor daño a la juventud.

Arenas cita a Charles Duits, un joven poeta norteamericano que establece contacto con André Breton durante sus años de exilio en Nueva York. Las palabras escogidas por Arenas son muy significativas, con ellas Duits niega la muerte del surrealismo que algunos se empeñaban en decretar, incluso desde los mismos años 20. Esa insistencia en dar por muerto al surrealismo, esas reiteradas alusiones a su cadáver, son la muestra de lo molesto que llegó y llega a ser el movimiento para el sistema, para las mentes burguesas, racionalistas, académicas.

Continúa Arenas refiriéndose al surrealismo y a su anhelo de “incorporar al hombre a un estado de superior universalidad”, mencionando a dos de los referentes fundamentales reivindicados por el surrealismo: Novalis y Lautréamont. Cita una frase de cada uno de ellos, ambas en relación con el carácter colectivo que el surrealismo da a la creación poética, a la poesía. Aprovecha, además, para hacer un llamamiento a iniciar el viaje hacia lo maravilloso de manos de la imaginación, en busca de la vida auténtica, “ardiente y luminosa”:

“Un día, quizás, se escribirá, se pensará, se obrará en masa, dice Novalis. Comunas naciones enteras aún emprenderán una obra”. “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, agrega Lautréamont. Esta aspiración de Novalis y Lautréamont, consistente en incorporar al hombre a un estado de superior universalidad, ¿no es esto, con otras palabras, la aspiración primera del surrealismo? En efecto, esta alma universal, esa “alma errante”, me golpea la imaginación, y la imaginación abre sus puertas, respondiendo inmediatamente a las solicitudes de esa alma viajera, que algún día unificará las comarcas, los seres. Responde tú, también; enrólate, no pidas garantías, déjate ir; la vida es ardiente y luminosa.

El surrealismo proclama la negación del yo, de la identidad personal, como una forma de reconquistar el verdadero ser. El ser que, siendo auténticamente libre, ajeno a prejuicios, tabúes, condicionamientos aprendidos y normas sociales y morales, habla, “no dice nada que sea suyo: esa pasividad del ser hace que de él salga el deseo en estado puro, por su boca habla

el lenguaje”, como expresa Octavio Paz en *La búsqueda del comienzo*⁵⁰⁸. En ese mismo sentido Paz agrega que “la poesía no salva al yo del poeta: lo disuelve en la realidad más vasta y poderosa del habla. El ejercicio de la poesía exige el abandono, la renuncia del yo”⁵⁰⁹. Es precisamente cuando el yo se mantiene ajeno, sin hacer uso de su autocritica y su control racional o lógico, cuando se da rienda suelta a la corriente verbal, redescubriendo, entonces, el verdadero lenguaje, el “lenguaje primordial” del que habla Octavio Paz⁵¹⁰. Así pues, la poesía surrealista, vinculada al automatismo y a la identidad establecida entre “hablar” y “pensar”, ahonda en el inconsciente colectivo, representado en las palabras de Arenas por ese estado de “universalidad” o esa “alma errante” también universal a la que hace referencia. La escritura colectiva practicada por los surrealistas, así como hicieran, por ejemplo, André Breton y Philippe Soupault en *Les champs magnétiques*, viene a ser una vuelta de tuerca a esta concepción de la poesía como creación colectiva. Igualmente, el juego del cadáver exquisito llevado a la práctica por los surrealistas tanto mediante la palabra como mediante la imagen plástica está en estrecha relación con esta concepción del lenguaje y de la creación poética. Los surrealistas acentúan el carácter inconsciente, involuntario y colectivo de toda creación. Así, la poesía adquiere carácter de revelación y se asocia al pensamiento mágico.

Arenas reflexiona sobre el término “alma”, señalando la necesidad de liberar al lenguaje de su uso funcional, utilitario, referencial, y de la carga que llevan las palabras a raíz de un “empleo confusionista” que se hace de él. En su reflexión menciona a Lenin y al interés que este puso en crear un lenguaje nuevo, una terminología revolucionaria propia:

Yo veo, con los ojos de la imaginación, los destellos de esta alma errante, de esta alma de mil facetas. (Bien sé que el término alma es impropio. Realmente, cuesta trabajo encontrar ahora, en medio del empleo confusionista que se hace del lenguaje, un término que no esté comprometido. Lenin, antes del estallido de octubre, tuvo como primera preocupación la de crear la propia nomenclatura revolucionaria, para evitar los equívocos introducidos en el campo obrero por los social-demócratas. Asimismo, a la hora que es, sería interesante, desde el punto de vista de la creación poética, proceder a la revalorización de algunos términos entre los cuales el término *alma* es de vital interés que sea aclarado de un modo definitivo).

Arenas a continuación señala una serie de nombres de importantes poetas y pintores surrealistas, Victor Brauner, Aimé Césaire, Benjamin Péret, Max Ernst y Roberto Matta, como ejemplos de “los destellos” de ese alma errante a la que recientemente hacía referencia, y dedicándoles interesantes comentarios. Todos ellos, a excepción del primero, participan en

⁵⁰⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 57.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

este número doble 2-3 de *Leitmotiv*, como iremos comprobando. Junto a esos destacados miembros del surrealismo internacional sitúa al más joven de los mandragóricos, a su compañero Jorge Cáceres:

Yo veo, repito, con los ojos de la imaginación, los destellos de esta alma de mil facetas: veo a Victor Brauner, cuyos personajes bailan en la punta de la luz, en medio de esta noche (4 de abril de 1943); veo a Aimé Césaire en la Martinica encantadora; veo a Benjamin Péret, en México, atrayendo mi atención hacia “la necesidad para el artista –necesidad vital– de no atarse ni *un instante* a las formas y a la expresión del pasado, aunque ese pasado sea el de la víspera. Lo que ha sido producido ayer, no debe servir sino de punto de partida para lo que se hará hoy. Se trata, en todo momento, de hacer oír una voz nueva. Esta voz puede estar aún en contradicción con la de ayer, qué importa, con tal que diga cosas valederas. Ahí está el sentido *viviente* el surrealismo mucho más que en las producciones artísticas que él ha provocado”; veo a Roberto Matta (así como el ave del paraíso se viste con sus más alucinantes plumas para atraer a su compañera), sus cuadros se cuajan de colores y formas bellas para atraer a la poesía; veo a Max Ernst, “todo cielo (o todo infierno) no está permitido, me parece”; te veo a ti, Jorge Cáceres, los veo a todos componer para mí las facetas múltiples de esta única alma errante.

Es preciso recordar aquí que es a finales de los años 30 y principios de la década del 40 cuando marchan al exilio muchos de los artistas concentrados en París, y concretamente muchos surrealistas que logran cruzar el océano de forma muy precaria. Así pues, Breton y Masson pasan por Martinica, donde conocen a Aimé Césaire, y llegan a Nueva York en 1941. Más tarde se les unen Duchamp, Man Ray, Matta, etc. Por su parte, Wolfgang y Alice Paalen, Benjamin Péret y Remedios Varo, y más tarde Leonora Carrington se instalan en México⁵¹¹. Arenas alude, precisamente, a la estancia mexicana de Péret, en donde permanece hasta 1947, año en que regresa a París.

Arenas, tal como hiciera con anterioridad Enrique Gómez-Correa, de acuerdo con la estética de la destrucción que propone Aldo Pellegrini, vincula estrechamente creación y destrucción:

Nuestra voluntad de *crear* tiene que sentirse estimulada mayormente ahora ante el espectáculo que nos ofrece el mundo, cuya más evidente voluntad parece ser la de *destruir*. Destruir, destruirse.

Braulio Arenas introduce interesantes reflexiones sobre los límites del pensamiento humano y sobre la actividad creadora en un contexto azotado por la guerra:

⁵¹¹ Para ampliar esta cuestión, véase *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (catálogo de la exposición realizada del 4 de diciembre de 1989 al 4 de febrero de 1990 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria), Ediciones El Viso, Madrid, 1989.

En 1943, una cuestión previa parece necesario establecerse en el debate acerca del destino entero de la humanidad. Durante estos últimos veinticinco años, o, por decirlo mejor, desde el armisticio de la pasada guerra, el hombre había puesto en beligerancia un problema de íntima naturaleza, mucho más acentuadamente que en otras ocasiones: el problema de la creación, el problema de la imaginación. El hombre permanecía estacionario frente al desarrollo incesante de su pensamiento mismo, mientras este crecía como una flor monstruosa. Este pensamiento, que no admitía la menor sujeción, chocaba a cada instante contra los límites de su triste miseria: contra la esclavitud del hombre por el hombre, del hombre por sus deseos, y también por ese monstruo devorante que se llama paraíso. La actividad creadora del hombre, es decir la creación a base de su amor, de su entusiasmo mismo, se había visto anulada durante esos veinticinco años, con más evidente fuerza que nunca; y más que anulada, en la hora presente, ella se ve postergada, por cuanto durante el apogeo de la acción, esta acción irrisoria se levanta beligerantemente en contra del pensamiento todo. Pero, asimismo, el pensamiento opone su propia fuerza, porque, bajo ningún pretexto, él quiere anular, en esta guerra, su parte más sensible, más ansiosa, más alucinante: aquella parte llamada tan impropiedades (como el término alma), tan confusionalmente: *creación*.

Arenas cita a Brassai, uno de los grandes fotógrafos de estos tiempos, quien también se dedicó a la escritura, y que participa a partir de 1933 en la aventura de *Minotaure* junto a los surrealistas. Era amigo de Henry Miller, Raymond Queneau y Jacques Prévert. Su primer libro de fotos, *Paris la nuit*, apareció en 1933; pero sus fotos más alucinantes e irreverentes permanecieron inéditas hasta 1976. En 1993 la Fundación Tàpies publicó el catálogo titulado *Brassai* en el que, entre otros, colabora Édouard Jaguer. Arenas menciona, también, al Facteur Cheval y su fascinante obra *Le palais idéal*:

“La beauté n’est pas l’objet de la création, elle en est la récompense”, ha dicho con tanto acierto Brassai. Es preciso saber crear. Crear con la “ardiente paciencia” del Facteur Cheval que demoró 33 años en construir su maravilloso, su conmovedor Castillo de los Sueños (Hauterives). Crear para resolver de una vez por todas el planteamiento dual de luz y sombra.

El Facteur Cheval (el cartero Ferdinand Cheval, 1836-1924), a quien Breton considera el “maestro incontestable de la arquitectura y de la escultura medianímic”⁵¹², construyó en sus ratos libres ese gran castillo que había visto en sueños. Durante años había ido acumulando todas las piedras de extrañas formas que encontraba en su camino durante sus recorridos repartiendo el correo, amontonándolas y recogéndolas con su carretilla al final del día, tras finalizar su jornada de trabajo. Así, con ayuda de cemento y hierros, y sin ningún tipo de formación arquitectónica o escultórica, construyó ese alucinante palacio producto de sus

⁵¹² André Breton, *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 28.

sueños. André Breton cuenta su hazaña en *Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista*⁵¹³.

Braulio Arenas, expresándose ahora en primera persona, señala su compromiso con la creación poética y con la búsqueda de la realidad total y de la libertad absoluta proclamada por el surrealismo. Menciona su labor como director de *Leitmotiv* y lanza un llamamiento a la juventud a crear incesantemente, sumergidos en lo negro:

Crear, yo estoy convencido, y el haber asumido la dirección de este boletín de hechos e ideas, así lo prueba, cuán importante es no ceder ninguna posesión ganada al enemigo; en no claudicar frente a la realidad (loba ilusoria). Antes que ninguna otra cosa, yo llamo a no postergar nuestra obra creadora bajo el pretexto falaz que aducen todos los fracasados de que hay otras cosas más importantes que realizar.

Crear, crear incansablemente, que nuestro pequeño foco de resistencia no apague sus fuegos; el fuego que atrae a la juventud, a esa que fundamenta con su pesimismo creador un nuevo *mal del siglo*. ¡Sí la juventud no cree en nada, y más que no creer en nada, *no cree en vosotros*. Cuántos programas estúpidos de salvación universal no fueron abolidos, cuántas teorías falsas no fueron vuestros lazos! ¡Hasta luego, mi pequeño camaleón; es inútil que trates de detener a la juventud con el espejismo de un color nuevo. Sumérgete en la negrura; la negrura es tu más verdadero color!

La tercera parte del ensayo aparece encabezada por una cita de André Breton: “La moral es la gran conciliadora. Atacarla es aún rendirse homenaje. Es en ella que he encontrado siempre mis principales temas de exaltación. –A. Breton”. Y en su primer párrafo encontramos dos alusiones fundamentales: por un lado, Arenas menciona a Marcel Duchamp; y, por otro, a Apollinaire, de quien cita unos versos. De nuevo Arenas alude a esa presencia femenina, a la Gradiva inicial, su misteriosa y “encantadora amiga”:

Mi mano escribe; una muerte depende de tan poco. Además, el hecho de saber que Marcel Duchamp interviene en el mundo, con toda su persona, en 1943, esto me vuelve feliz. Y aún más, el solo hecho de saber que estamos en 1943 basta para comunicarme esta alegría. Y esto, ¿por qué? Bien miradas las cosas, el año 1943 no creo que logre entusiasmar a nadie, salvo a mí. Y a ti, mi encantadora amiga, a ti, porque el claror de este parque pone en evidencia tu alma errante, y a mí por el hecho de que al cumplir treinta años (helas), puedo pensar, para mi consuelo, en esa complainte de nuestro Apollinaire:

Tu as souffert de l’amour à vingt et à trente ans
J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps.

⁵¹³ Véase André Breton, *Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista*, loc. cit., pp. 187-188.

También Jacques Rigaut es, una vez más, traído a colación por Arenas. El chileno destaca la gran influencia que ejercieron sobre él Rigaut y Breton y de paso hace un referencia indirecta, al aludir a su “confesión desdeñosa”, al célebre artículo de Breton sobre Vaché:

Recuerdo haber invocado el nombre de Jacques Rigaut para pedirlo esto, queridos camaradas, el nombre de alguien que, “realmente”, dejó la presa por la sombra. Y si he invocado su nombre es también como un testimonio personal, acaso válido únicamente para mí. Rigaut dio con su vida y su muerte (es inútil que vengan con gestos de hipocresía refinada a hablarme en contra de su vida y de su muerte), con su rigor moral, con su infortunio, una prueba de las ganancias de la sombra en contra de la presa estúpida. Mi corazón ha estado imantado hacia dos influencias –lo que podría considerarse como mi confesión desdeñosa–. Tan pronto se orientaba hacia la influencia Rigaut, como se escapaba de ella hacia la influencia Breton. Entre ambas, mi corazón ha hecho el mejor recorrido de su existencia. Es decir, de mis treinta años.

De nuevo la juventud está en el punto de mira de la cruzada surrealista. Arenas deposita nuevamente su confianza en los jóvenes, en su rebeldía e inconformismo, en su entusiasmo, confianza compartida por Breton, como bien reflejan las palabras suyas que Arenas cita:

Si yo logro convencerme maniáticamente de algo, en este instante, es de la necesidad bajo todo punto de vista de dejar la vida por la sombra; la juventud parte a las trincheras. “El surrealismo –dice Breton, en el n.º 2-3 de VVV– ha nacido de una afirmación de fe ilimitada en el *genio* de la juventud”.

Mi juventud se escapa, queridos camaradas, por cada gota de sangre vuestra que se desperdicia ahora en las trincheras. Pero yo sé que vuestra sangre será vengada con creces. Lo juro. Aunque me fusilen a uno u otro lado de la pared. Vuestra sangre será vengada.

La referencia de Arenas a la juventud que combate en la guerra nos hace pensar en Benjamin Péret y en Eugenio F. Granell, quienes participaron en la guerra civil española, partieron al frente a luchar en contra del fascismo y en defensa de la revolución española.

Braulio Arenas cierra su texto con una breve cuarta parte que culmina con la exaltación del amor.

Siguiendo con las aportaciones de los mandragóricos a este segundo número 2-3 de *Leitmotiv*, Jorge Cáceres publica un texto titulado “Con armas iguales” en el que combina prosa y poesía. Se trata de una especie de cuento en el que la lógica y la verosimilitud brillan por su ausencia y en el que planea el absurdo. Tras una serie de párrafos de carácter narrativo, asistimos al intercambio de un diálogo absolutamente disparatado entre los personajes que

intervienen, el yo narrativo (el propio Cáceres) y Peter, conocido como el Oso, un aficionado a Sophie Tucker:

Yo prefiero anotar una fecha memorable de mi vida en la punta de las tinieblas que me ha sido dada como medio de existencia, que a la cabeza de un texto, por el placer, tan arraigado en mí, de arrojar pequeñas presas al misterio total.

El 23 de febrero de 1943, Peter había confeccionado el primer gran secreto de su vida; con esto él puede ir empezando a odiarse. Después él se negaba rotundamente. Yo estuve a punto de solucionar mi participación por medio del revólver. Pero el 24 nosotros tomábamos encantados algunas onzas de helado en un café. En suma, él se había comportado como un pequeño cow-boy.

Por aquellos días yo me aficionaba bastante a la música del Oeste. Peter venía con frecuencia a escuchar mis discos. Él prefería los de Sophie Tucker; al menos sabía distinguirlos y sonreía.

Mientras que mis demás amigos se dejaban devorar por los grandes cuadros que ellos pintaban o por los poemas contruidos al fondo de sus cámaras oscuras, yo me desenvolvía en una atmósfera encantada de discos y helados.

El día 25 sostuve la siguiente conversación con Peter:

-¿Se puede complementar la participación del diablo en el proceso de los amantes?

-Sí. Tomándose la cabeza con las dos manos y resoplando con violencia.

-Es posible escupir a su propia madre y golpearla después de haber recibido un beneficio de parte de ella?

-Sí. Y aún el incesto está visible.

-A pesar de tus respuestas satisfactorias eres para mí el antiguo idiota del día 23.

Repentinamente él se levantó y me golpeó en pleno rostro. Yo permanecí mudo en mi puesto. Me limité a sonreír como un pequeño pelele. Procedía como un cobarde, estaba probado. Los clientes se agolparon alrededor de nuestra mesa. Yo continué tomando mi helado tranquilamente. Los espectadores, al advertir que yo insistía en hacer el cobarde, se retiraron desilusionados. Yo estaba encantado con este nuevo procedimiento. Este rol pasivo me agradaba en aquellos días, debido, sin duda, a un mal gástrico que solía torturarme. El 26 nosotros celebramos un pequeño party, con el objeto de despedirnos de uno de mis cuadros que, pintado con material de poca solidez, estaba destinado a desaparecer como la Cena de Leonardo. Algunos días después el gran viento del bosque no nos impidió escribir en colaboración este pequeño testimonio.

En el texto se exalta el misterio, las tinieblas, lo oscuro y enigmático. Cáceres menciona una serie de fechas concretas del mes de febrero de 1943. Juega con los límites entre lo real y lo ficticio. No sabemos si los acontecimientos relatados guardan alguna conexión con las vivencias de su vida; en ocasiones parece que sí, pero en otras esta idea pierde sentido. A continuación, Cáceres procede a mostrar una serie de textos escritos en colaboración entre ambos personajes. Cáceres apuesta por la creación a dos manos, por la

experimentación con la escritura automática en un deseo expreso de atentar contra el concepto de autoría. El primero de los tres se titula “El cielo raso”:

Un “cara de mosca muerta”, favorecido por el color local,
Cosecha pequeñas estrellas de mar en el atrapa-castor de su vestón.
Suspirando por las tierras que lo vieron nacer
Él lanza algunas miradas en derredor,
Asegurando su presa alrededor de la comarca,
Ajustando su sombrero de cuero de borrego
Él marcha a paso contados sobre el parquet que él mismo ha trabajado,
Sin cuidarse de los festivos de las colectas, etc.
Ha pasado el invierno caminando para encontrar la huella de sus seis
Ha preguntado a las vecinas indianas en sus chozas pequeños hijos
Por el grillo que canta,
Por la comadreja que escarba en el fondo de un cojín.
Ha recurrido a una sociedad de ratas,
En la cual él se siente muy bien,
Perfectamente bien,
Muy bien como en casa.

A través de este experimento yo advertía que él era un poeta casi tan admirable como yo.
Peter frecuentaba las tabernas de la ciudad. Sus camaradas lo reconocía por Peter, el Oso, debido a que se destacaba en las peleas callejeras.

El segundo de los textos, se titula “Falsos recibos”:

Durante los dos años que permanecí como empleado en la firma Smith Stewart & Cía. me dediqué con entusiasmo a falsificar recibos de banco, memorándums y cheques. Con resultado positivo; si no, ¿cómo pagar mis entretenciones?

El tercero de los textos escritos supuestamente en colaboración se titula “El Auto” y en él encontramos cierta exaltación del crimen:

Peter ha desaparecido. Yo me reconozco culpable único. Yo he cometido un crimen. La policía puede prenderme cuando guste.

Braulio Arenas publica un texto poético titulado “Los féretros de caza” que dedica al pintor surrealista chileno Roberto Matta. El poema, de carácter automático, presenta una serie de versos inconexos, que escapan a toda interpretación lógica y en la que se rompe

radicalmente con las leyes de causa y efecto. El resultado es sin duda un cúmulo de enumeraciones desconcertantes, de imágenes surrealistas que crean realidades insólitas:

Horizontes con las facultades mentales
Rueca desviada
Rojiza como jamás
Más enorme que la vida
Cuyas facultades mentales
Como alimentos al revés
Egocéntricamente
Más pervertida que el sueño
De hermano terreno y agua hervida
A través de la responsabilidad
De los papagayos
Que vuelan encima del fuego
Con flechas
De facultades
Mentales.

Jorge Cáceres también aporta a este número doble un texto poético, titulado “Matta”. El deseo de homenajear al pintor chileno surrealista residente en París es evidente. Hasta entonces no existían evidencias que permitieran señalar la existencia de relación entre los mandragóricos y Roberto Matta. Cáceres deja volar libremente su imaginación creadora. El extrañamiento y el absurdo son dos de las claves de este poema en el que el objeto adquiere un protagonismo claro, en este caso se trata de una “plancha económica” que aparece dotada de vida y, por tanto, de cualidades que no le son propias como alimentarse en función de ciertas recomendaciones médicas o como sostener conversaciones:

Imagínate una plancha económica sobre una docena de camisas bien planchadas
Formando una pirámide unilateral comestible armónica
Colocada frente a ti todos los días en tu mesa mientras tragas tu sopa
Que no cambiará jamás de lugar
Ella será tu compañera de juego que pedirá su alimento a las horas indicadas por el médico
Entre un juego y otro
Tú la tomarás en tus brazos entre pecho y camisa
Ella te pedirá una regadera de amianto que tú le darás
Saldrás en seguida a tu trabajo como todos los días
Y enseñarás al vecino a sembrar su campo

A espantar las moscas de su ensalada
A sembrar zanahorias blancas blancas en la arena blanca
Después regresarás a casa sin pensar en el mañana
Te sentarás delante de tu plato favorito
Imagínate una docena de servilletas bien planchadas
Unidas todas por sus extremos
Como las orejas de dos mujeres que aman a un mismo hombre
Tú te habituarás a este pequeño cambio
Porque tu mesa será una mosca tornasol.

El más joven de los mandragóricos publica también en este número de *Leitmotiv* dos textos en prosa poética, ambos presentados bajo el epígrafe “Textos”. En el primero de ellos, titulado “El amor deja una vacante”, el amor es, por supuesto, el núcleo temático. Este texto fue recogido por sus compañeros en 1957 en la antología *El AGC de la Mandrágora*.

El amor aparece asociado al sueño. La calle, como espacio propicio al encuentro amoroso, es el lugar elegido por Jorge Cáceres. Y la noche el momento del día preferido por el chileno. También la mujer está presente, unas mujeres que en el texto están rodeadas de cierto misterio (mujeres que “cazan las primeras estrellas de franela roja”), que poseen propiedades mágicas (sus senos provocan que “todos los desiertos se hacen públicos”):

Amor difícil significa: tengo amor difícil. Amor difícilmente, soy amado con dificultad. Las dificultades del amor. El amor y sus trampas.

Yo estoy en medio de un salón de mimosas. Yo te amo. Yo sueño. Sostengo mi amor con energías que me han sido dadas para eso. Abandono ese salón. Yo cambio. Tomo, en fin, la dirección de las calles exactas.

La calle se abre a pico.

Mujeres puntuales en toilettes de cristal. Ellas buscan los colores de los hombres.

Ellas cazan las primeras estrellas de franela roja. Cuando los besos baten al fondo de sus ojos.

La tempestad del amor bate a nuevo.

Es por sus senos que todos los desiertos se hacen públicos.

Bien entendido. Ellas buscan los colores de los hombres, en las ráfagas de los días sin nubes. A la entrada de la noche.

El erotismo es un rasgo habitual de las imágenes que se le revelan al poeta al adentrarse ávido de conocimiento en sus abismos interiores. La presencia de los besos y del cuerpo femenino (de sus senos) realzan esa sensualidad palpable.

Cáceres hace referencia al primer encuentro amoroso. De nuevo la presencia de la mujer está, como es frecuente, rodeada de cierto halo de misterio:

Manos de carbón blanco. Manos adorables.

Ellas han perdido el aire de las miradas del primer encuentro. Sus gestos son más deliciosos que la mueca de la loba, pero menos fáciles. Bien entendido. Los días pasan. Las noches se marchitan. Sobre las balanzas arden otras sonrisas disimuladas.

Entrar a la sombra de todas las mujeres. Para verificar la semejanza de los días con las grandes fuentes de la nieve escondidas en los bosques.

Para verificar la semejanza de los días

Para verificar la semejanza

Para verificar-la

Para ver.

Balcón único. Entrar ahí. “EMPRENDER EL PROBLEMA”.

En la última parte del texto la carga erótica es aún más evidente. Cáceres trata con libertad y desparpajo la sexualidad humana y refleja una visión lúdica del amor en su lado más carnal:

Yo estoy tendido junto a ti. Percibo el olor de tu sexo. Vivo para los olores que amo. Me levanto; corro a la mesa. Tomo una caja que contiene maíz y una copa llena de leche. Juego a equilibrar sobre tus nalgas estos objetos. Consiguiéndolo, yo esparzo arena blanca sobre tu espalda. Así yo he confeccionado el molde de mis sueños. Sin esperanza. A muerte.

Balcón único. Salir de ahí. Tomar las armas del camaleón que regresa.

Y acaba con esta afirmación que sugiere el espíritu combativo y rebelde del surrealismo que asimila espléndidamente el grupo chileno, que incluso asume el término “terrorismo” para definir su actividad y posición de enfrentamiento contra un medio y un mundo hostil.

Nuevamente confirmamos el carácter especialmente recurrente de ciertos motivos en la obra de Cáceres como el amor, el sueño, la calle, los ojos, la tempestad, los desiertos, los senos, la noche, el bosque o las manos.

El segundo de los textos, titulado “En la balanza de los excesos”, fue también recogido en *El AGC de la Mandrágora*. Su inicio es muy significativo. Cáceres comienza haciendo alusión al comienzo del viaje, del viaje iniciático al que llamaba Gómez-Correa en “El entusiasmo”, de un viaje ya emprendido hacia el interior de nosotros mismos (hacia “otros sueños”), una aventura constante guiados por la libertad absoluta. El verbo “partir” que el talquino eleva a “fórmula salvadora” es aquí conjugado por Cáceres:

El viaje ha sido emprendido. Otros sueños. Otras palabras. Las manos se ocupan de sus semejantes.

Si yo sé que he vencido, es porque los colores están aún ahí, sin pasar; es porque las chimeneas se parecen demasiado a los guijarros desarraigados; porque las emboscadas tendidas a los pájaros engañan a los paseantes con sonrisas encantadoras.

Yo he partido. Un camino bastante largo. Gente desconocida. Preferentemente africanos que cantan esta canción idiota:

“Los canguros americanos baten huevos
Porque el Kaiser y su mujer fuman
En la ventana de nuestros hijos mutilados”.

Las imágenes fascinantes, surgidas de la aproximación de elementos distantes, de su puesta en relación, al margen de nuestros esquemas lógicos, racionales, son especialmente deliciosas en la producción poética de Jorge Cáceres, como comprobamos, por ejemplo, en su segunda estrofa.

En la canción entonada por los africanos que encuentra durante su viaje advertimos la presencia del motivo de la mutilación, tan del gusto de los surrealistas, además del predominio del absurdo, del carácter inconexo de sus versos.

Hacia el final del texto Cáceres reconcilia contrarios en su intento de acabar con las dualidades. En este caso, placer y dolor, por un lado, y sueño y vigilia, por otro, dejan de ser percibidos como opuestos:

Los días han pasado nuevamente. ¿A quién confiar ahora su destino? La Anatomía llega a ser paulatinamente la Química. El placer y el dolor se confunden. El sueño se refugia en la vigilia. Ellos se confían sus abismos.

Y yo juego al “crake-roade” en un campo totalmente abandonado, donde ninguno de los animales sonríe. Ellos son ciegos.

Enrique Gómez-Correa participa en este segundo número 2-3 con su poema “La lista negra de la Mandrágora”, que en 1945 apareció publicado formando parte de su libro *Mandrágora, siglo XX*. El poema presenta una sucesión de imágenes de carácter onírico que constatamos desde sus primeros versos. La luz, el placer y el color negro, todos ellos motivos fundamentales de su poética, hacen su aparición ya en las primeras estrofas:

Después de la luz caerán derribados
Los perseguidores del placer.
Se había visto una ventana negra junto a un mar
Con islas fosforescentes
Todas ellas apuntaban al hígado.

El poeta establece analogías sorprendentes, inusitadas. Crea realidades fascinantes, alucinantes, que nos arrastran hacia el territorio de lo maravilloso, en el que las medusas se metamorfosean, transfigurándose, convirtiéndose en corales. La noche, nuevamente, es el momento del día en que se sitúa el poema. En la tercera estrofa se dan cita muchos de los elementos especialmente que especialmente interesan, inquietan e incluso obsesionan al poeta de origen talquino, como el revólver ligado a la libertad y la mujer a la belleza:

En el fondo del mar desde la edad de hielo
Con el ácido que transforma de golpe las medusas en corales
Una noche que será más pesada que nunca a los párpados
Un revólver que en otro tiempo pudo haber sido la libertad
Yo soy ese revólver como el mimetismo es a la hoja-volante
Y tú la más bella de entre las bellas.

La gran libertad con que el poeta entabla relaciones nuevas entre elementos distantes (como el fuego y el “pico del pelícano” o la “pirámide de sal” y el “árbol del cerebro”) favorece la sensación de extrañamiento en el lector que, desconcertado, es incapaz de interpretar racionalmente el contenido de sus versos y debe limitarse a sentir. De nuevo la luz está presente, así como el fuego. La oscuridad y la sangre dan cierto carácter siniestro, tétrico, a la atmósfera del poema. El poeta reconcilia elementos opuestos (luz y oscuridad; pies y manos):

No se sabe nada de la relación del fuego con el pico del pelícano
Ni de la pirámide de sal que devora el árbol del cerebro
Una luz pasa petrificando los espectadores
Y en la obscuridad solo sangran sus pies y sus manos.

La sexualidad, lo enigmático representado por la mano que “es un fantasma”, el color negro, se dan cita en el poema. Gómez-Correa, como no es de extrañar, se sitúa del lado de los “amigos del insulto”. No podía de ser de otra manera. Luz y sombra se reconcilian. El poeta se identifica, insistentemente, con lo negro y, por extensión, con la maldición a la que no debe temer quien se entrega a la Poesía Negra:

Yo me río del hombre que cae y de la mujer que no abandona su sexo
Como el soldado su fusil
Esa mano que aprisiona es un fantasma
Y yo soy más negro que nunca.

No podría traicionar a los amigos del insulto
A los niños que crecen solo para el uso de alguna antigua armadura
Por deleitarme yo me consumo
Duro como el olvido que la sombra ha hecho de la luz
Negro como la maldición del más negro.

El erotismo, como rasgo fundamental de la poética surrealista, también se deja palpar en su versos. Ese erotismo se confirma en la presencia de los senos de mujer. El poema concluye con una muy significativa afirmación del poeta que se entrega plenamente a lo onírico:

Más adelante el aire solidifica sus hermosos senos al aire
Todo el mundo desaparece menos un pequeño oasis que arde en el cerebro
Y que tú pueblas con innumerables hipocampos.
Desaparece para siempre el sonido de la tierra
Los árboles vuelven al hielo
El oído y el ojo consiguen la libertad con tal decisión
Que yo termino por entregarme a la rapidez cambiante de los sueños
Con vértigo.

Siguiendo con los textos de los mandragóricos aparecidos en este n.º 2-3 de *Leitmotiv*, destacamos también la presencia de una escueta reseña de Jorge Cáceres titulada “Record’ life” en la que demuestra sus profundos conocimientos sobre jazz y su aguda sensibilidad también en el terreno de lo musical. Cáceres menciona en su breve texto a Louis Armstrong, al guitarrista John St-Cyr, a Kid Ory (trombón), a Johnny Dodds (clarinete), a Jack Teagarden, a Paul Whiteman y a Bix Beiderbecke y exalta el gran poder evocador de la música.

Teófilo Cid, por su parte, contribuye a este número doble con un ensayo titulado “Una máxima de Sade; es su único aporte a la revista. Cid comienza señalando la propensión al peligro del grupo Mandrágora. Por otra parte, rechaza el nacionalismo y apuesta por el internacionalismo, destacando la aportación “tonificadora” del surrealismo al pensamiento:

En un momento que es de vida o muerte para estas naciones la aplicación de la idea nacionalista, disfrazada sagazmente en los términos difusos de la unión continental, la idea internacional, fortalecida por los descubrimientos del pensamiento científico y tonificada, en estos últimos años, por las conquistas del pensamiento surrealista, reúne nuevamente a los hombres de las vanguardias revolucionarias en torno a la época que habrá de nacer.

Cid incluye ciertas referencias a la situación histórica de esos años, al triunfo del Frente Popular en Chile y al inicio del flujo de correspondencia y de obras entre los surrealistas de un lado y otro del océano:

“La época que habrá de nacer...” Esta frase conmovedora golpeaba mi cerebro con indescriptible ansiedad durante esos días que dediqué a escribir mi “Operación Cesárea”, mientras el resto de Chile preparaba las urnas que darían el triunfo a un proceso de evolución democrática y los correos de Europa comenzaban a traernos los libros de Breton, de Péret, y de tantos otros...

Aclara Cid que no son fines estéticos lo que persiguen al penetrar en lo negro, en el peligro, en los abismos interiores, sino un verdadero anhelo constante de libertad absoluta:

No es, por tanto, un vano deleite estético, de espectador afortunado, el que nos ha impelido a buscar las sombras que ocultan y disimulan para esperar la luz que ubica y diferencia. Yo tengo la convicción, acaso un poco sentimental, de que no está lejano el día en que la corporeización del sueño, con el estallido consiguiente de realidad y materia, nos haga volver la vista hacia el hombre liberado.

Cid recuerda un encuentro concreto con Braulio Arenas en un café santiaguino en el que abrían un libro de Breton, *Nadja*, y el azar objetivo desataba extraños y sorprendentes acontecimientos. Teófilo Cid concede especial relevancia a la lectura de esta obra bretoniana que le introdujo en el “sombrio mundo estelar de los fenómenos”:

¿Cómo olvidar aquella tarde de Otoño, en que, junto con Braulio Arenas, en un café cualquiera, abríamos un libro de Breton? La realidad de aquella tarde estalló por todas partes (1). Como en el sueño, necesitó de símbolos para expresarse y he aquí que una extraña mujer se nos acerca y con una gratuidad, que aún ahora nos sorprende, coge el cuchillo con que abríamos las páginas de *Nadja* y nos amenaza con matarse. ¿Quién era y de dónde venía? Una indefinible impresión de melancolía habiéndome cogido, la lectura de *Nadja* fue para mí la clave del enigma, la introducción al sombrio mundo estelar de los fenómenos.

En la primera nota a pie de página a la que se nos remite, Cid destaca la importancia que dicho café tuvo para la actividad grupal de Mandrágora, en el que celebraban sus frecuentes encuentros y tertulias, como buenos surrealistas. Se refiere al Café Iris, que le merece el calificativo de “lugar metafísico”, en torno al que se construyó y reforzó el sentimiento de pertenencia a una colectividad organizada y activa. Cid vuelve a mencionar a la misteriosa mujer que supuestamente aparece y amenaza con suicidarse. No sabemos si Cid está dejando volar libremente su imaginación, si se trata de una traslación de la presencia del personaje de Nadja en la realidad o si realmente se trató de un suceso real:

Debo declarar que ese café constituía desde mucho tiempo para nosotros un lugar metafísico. Acaso tan metafísico como esa estación de Ferrocarril Longitudinal Norte, en pleno desierto, donde hube de experimentar una vez la angustiada sensación de lo “dèjà connu”. ¿Qué espesa avalancha de sueños, qué causas sanguíneamente remotas, operaban en mi pensamiento una tal revolución? En este café, nuestras acaloradas discusiones habían servido muchas veces de andén a muchos derroteros y a muchas despedidas. La aparición de esa mujer, por lo tanto, nos reconciliaba con la idea que siempre ha presidido nuestros actos de que el pensamiento humano es uno, se dé en Europa, en Indochina o en Santiago de Chile. No era difícil suponer que esa cautivadora criatura fuese el alma errante, el alma errante del pensamiento que aún no hemos conquistado.

Teófilo Cid señala el inicio de una nueva época para el grupo, entregados al sueño, la locura, el automatismo:

Comienza una época nueva para nosotros, los únicos restantes de la vida. Esta señala rumbos varios, caminos precipitados, hendidamente abiertos en el sueño, en la locura, en los gestos automáticos de la tregua cotidiana. Podríamos hablar absortos sobre un muelle coloreado, de una pasión que inflama el horizonte... Palabras y palabras. Sin embargo, el único inconveniente técnico es esa cabida perpleja, abierta a toda luz sentimental donde entran una a una las que, prosódicamente, llamamos sombras del pasado.

El ojo está presente simbolizando esa mirada que va más allá de lo aparente, de la realidad visible. Es precisamente ese ojo, esa mirada total, abarcadora, amplia y sin prejuicios, ingenua y dispuesta a la sorpresa y al descubrimiento como la mirada infantil, la que permite al poeta penetrar en la realidad total y escarbar tras las apariencias, descubriendo otra cara de los objetos, de las cosas. Cid alude a la transfiguración a la que la mirada surrealista somete, mediante la intervención del azar, de la imaginación y del deseo, a los objetos:

Una mirada hacia atrás y todo el mundo abarca nuestro ojo. Las cosas pierden su primera virginidad, ahora son muelles diferentes, caras breves o cejijuntas, todas parecidas en la sombras. Elijo distintas frases, palabras que me absorben, que me quitan el aliento, porque son ellas las mejores pruebas de la ausencia, del desgobierno máximo, del terror. Y las ordeno hasta producir un asombro vicioso. ¿Pueden ellas defenderme de estas locas manifestaciones del deseo?

Cid habla así del automatismo y de su papel en la creación poética y del poema como resultado de esa actividad mental al margen del control tiránico de la razón:

No, nunca han podido extralimitar su razón poética. Acomodables a mi gusto, las prefiero en esta zona neutral, de nadie, donde las teorías desaparecen y la vida se rehúsa a sí misma, grata de sentirse única entre poderes sombríos y amenazantes, se rehúsa a sí misma el calor proporcionado por el placer. Helada, sobrecogida de terror o lo que es a su instinto de conservación lo que el arco al iris, la vida se muestra en este análisis, un

juego desprovisto de sentido, y las palabras que lo aprueban se defienden de alojar otra medida. Pueden ser los topografiados técnicos de la memoria, del azar o del deseo; pero estas palabras se sitúan más allá del tiempo, la quimera o el desorden. No es la vida como vida en tanto éxtasis, misticismo del deseo o la esperanza, es más que eso. Es el poema, un orden nuevo de palabras para ser lo que es sin ser pensado y que no obstante encierra el mapa entero de la vida, la mitad de la cual nos fue robada a la salida del castillo por un malvado hombre negro. Este mapa, esta dirección topografiada, hace regresar al hombre negro y entregar el fruto de su ausencia. Entonces aparece, a la muda flor de piel, un nuevo sistema de razones, ternuras y deseos (2). Esta época celebramos hoy, con el arribo a nuestro ser de tanto seres inmediatos, objetos desaparecidos, escotes olvidados, ojos prohibidos que fueron el mayor halago de la infancia y que quedaron para siempre como única razón romántica del poema.

Interesante resulta el contenido de la nota al pie número 2, en la que Cid realiza una llamativa identificación entre “un nuevo sistema de economía” antiburgués y el “delicioso éxtasis” derivado del poema:

Un nuevo sistema de economía imperará en el mundo, tanto en el aprovechamiento de las fuerzas industriales, que no estarán destinadas al vil uso que hace de ellas actualmente la burguesía, como en el aprovechamiento de las fuerzas que el espíritu de unos cuantos extraviados suplementa solamente por ahora. Se podrá llegar a lo que humorísticamente he llamado en otra parte, la industria derivada del poema, ese delicioso éxtasis perdido, deshojado inútilmente del árbol de la inspiración y que una ignorancia culpable nos ha impedido hasta hoy aprovechar con eficacia. Me refiero a esos estados ilusorios que acompañan el acto creador, proporcionándole el *atrezzo* romántico que la gente muchas veces confunde con la inspiración misma. No sería desdeñable, de ningún modo, el ensayo que intentara la prolongación vital de esos estados, tratando de extraer de ellos el cálculo “normal” de humores que el hombre debe derrochar para lograr de la vida el máximo de amor, voluptuosidad y de destino. Esta es una de las soluciones de las tantas mil que el problema ofrece.

Cid habla de Mandrágora y, en otra interesante nota al pie relaciona su actividad con el principio del placer tan reivindicado y defendido por ellos como principal motor de los actos humanos, con lo negro, la subversión, la magia. De paso, alude a la “mesa de disección lautrémoniana” en la que ponía en relación elementos tan distantes como la máquina de coser y el paraguas:

Mandrágora, 1938. El principio del placer. El principio exageradamente hostil que la sociedad ofrece a este. Mandrágora ha logrado colocar sobre la mesa de disección lautrémoniana las enconadas rivalidades de los intereses políticos, culturales y poéticos en oposición. Ella ha creído durante mucho tiempo en el empleo de la táctica privada, en la experiencia del acto negro, en la subversión sostenida al paroxismo. Todo esto como una forma de nuestra constatación poética. En un sentido profundo, Mandrágora era demasiado “amoral”. ¿Reproche? Quizás no. Es preciso que el hombre se acostumbre de una vez por todas a aceptar que la validez de

su pensamiento dependerá de la revalidación constante del pensamiento mágico. Mandrágora, período mágico. Ella es el *salvajismo* de cada uno de nosotros.

Cid destaca el papel desempeñado por el grupo en el ambiente cultural y literario chileno de entonces caracterizado por la polémica desatada entre las principales figuras de la vida literaria del país: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Como bien hemos comprobado, Mandrágora denuncia el segundo plano al que ha quedado relegada la poesía, sometida a intereses políticos.

Teófilo Cid se refiere, también, a las inquietudes políticas del grupo, a sus anhelos de transformación social, hablando incluso de la creación de “una política mandragórica”. Desde luego, la honda conciencia política del grupo es indudable, tanto que nos cuesta creer que realmente no asumieron el “papel disidente” al que Cid se refiere y al que se veían inevitablemente abocados:

No quiero olvidar por un momento las alucinatorias seducciones que por esos años tenía para nosotros la creación de una política mandragórica, destinada a modificar el medio social en que nuestro pensamiento se desenvolvía y a dar repentino golpe a los moldes clásicos de la política revolucionaria. Sin embargo, acaso por no pecar de presuntuosos y animados de la buena voluntad que siempre hemos tenido para tratar estos asuntos, no quisimos desempeñar el papel disidente a que el desarrollo de lo que he llamado más arriba una “lógica diabólica” necesariamente nos conducía (4). Es por eso que Mandrágora pudo más tarde peinar algunas canas.

Cid profundiza, en la cuarta a nota a pie de página a la que ahora nos remite, en esa “lógica diabólica” que es común a Sade, Rimbaud, al teatro isabelino y con la que se identifica el grupo chileno:

Esta lógica diabólica, porque su desenvolvimiento oculto aparentemente la desconecta del desarrollo lógico de la realidad, es a este último, lo que Hécate, la sombría divinidad de los infiernos, es a Diana, la nocturna cazadora del cielo: su cara de atrás. Ella nos permite explicar la aparición de la tormenta en el lago que hasta hoy dormía plácido, la aspereza del pensamiento de Sade, la ansiedad crítica de Rimbaud, la descompostura irracional del teatro isabelino, etc. Hay hombres a cuya tenacidad ha escapado el control de los hechos.

Mandrágora actúa como si de una plaga o de un virus contagioso se tratase. Al fin Cid se refiere, aunque sin citarlo, a la máxima de Sade que motiva el título de su ensayo. Asocia esta fase de contagio secreto con la masonería:

Los microbios que habíamos de continuar repartiendo, de acuerdo a una conocida máxima de Sade, ya estaban en nosotros. Cumplida, pues, esa fase que pudiéramos llamar franc-masónica de la Mandrágora, esta labor de corrupción la haremos más adelante con pleno desembozo.

Cinco años después de la fundación del grupo, Cid manifiesta la vigencia de los principios en torno a los que articularon su proyecto poético y vital y a cuya defensa se entregaron desde el principio, así como de la actitud inconformista y de protesta que siempre los caracterizó. Cid se muestra aún dispuesto a asumir el espíritu maldito que los marcó en sus inicios y no duda en sumarse y participar en la nueva revista dirigida por Arenas, de aceptar, sin dudarle, su invitación a colaborar:

Si se trata de minar las telarañas donde aún viven agazapados los prejuicios, los altares donde aún se reverencian a los cristos asquerosos, y de extirpar la fiebre racial de los fascistas y el chauvinismo estúpido del Partido Comunista, Mandrágora continuará viviendo en nuestros pechos con la misma *sans-façon* maldita de sus primeros días. Por eso yo, antiguo compañero de armas, he corrido desde el fondo del castillo a aceptar la invitación que me ha hecho Braulio Arenas a colaborar en esta revista.

Llamamos la atención sobre el uso que hace de la expresión “compañero de armas”, insistiendo en el carácter beligerante del grupo y dando cierto carácter de batalla, de lucha revolucionaria a la actividad mandragórica, que incluso llegaron a calificar, en esta misma línea, de terrorista. De sus palabras podríamos deducir que el proyecto de preparación y edición de esta nueva revista surge de Arenas individualmente, quien invita a sus “antiguos” compañeros a sumarse. Sin embargo, dado el uso insistente por parte de Arenas en sus ensayos de la primera persona del plural y de sus referencias al grupo Mandrágora como una realidad aún viva, quizás sea más apropiado interpretar que es Cid el que había perdido cierta conexión con sus compañeros de aventura. La particular cohesión del grupo chileno quizás comenzaba a resentirse.

Destaca también la referencia al castillo, lugar predilecto de las novelas de terror o novelas góticas, en donde precisamente se desarrolla la novela de Braulio Arenas *El castillo del Perth*. De hecho, Arenas, en su prólogo a sus *Actas surrealistas* (1974) señala la importancia del castillo en el universo surrealista:

No es extraño, tampoco, que el surrealismo se haya escurrido, del mismo modo, en aquellos insondables castillos, desde el castillo interior de Santa Teresa hasta el castillo exterior de Kafka, pasando por el castillo mitad piedra y mitad hombre descrito por Horace Walpole⁵¹⁴.

⁵¹⁴ *Actas surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1974, p. 9.

Cid señala la necesidad de mantener el compromiso revolucionario del grupo:

No creo que durante este período transitorio, en que todas las fuerzas de la reacción se acumulan y se unen, nuestro sentido revolucionario pueda escapárse nos. Tenemos el imperioso deber de continuar vigilando la entrada del bosque real donde crecen los ciervos brillantes del don ilusorio y cazan los hombres que adoptan la luz por vestido y el sol por ballesta.

Y concluye su texto con un exaltado párrafo en el que refleja su total entrega a la protesta y su esperanza en el amor, en los objetos, en el sexo y la memoria:

Me sería inmensamente doloroso tener que renunciar a la adorable posibilidad de que en un remoto día el fantasma de la mujer que amo, aquella que me ha sido indicada por el veredicto inescrutado de mi propio destino, aparezca en la zona de lujo de mis extasiados sentidos. Mientras exista la posibilidad de que los genios que duermen en el fondo de los objetos despierten y de que el amor no se rehúse a la contemplación de la pupila encendida y de que la noche predisponga a las más insospechadas exaltaciones del sexo y la memoria estaré de parte de todos aquellos que en estos momentos distribuyen el veneno de la permanente oposición con ese supremo desinterés que caracteriza a los que aman desinteresadamente el reajuste total de lo nuevo.

Enrique Gómez-Correa, además del poema, publica un ensayo titulado “El marqués de Sade (1) o el amor considerado como un vicio espléndido” que redactó, tal como queda recogido, en octubre de 1940. Sostuvimos con anterioridad, cuando comentábamos el tercer número de *Mandrágora* (del mes de junio de ese mismo año), que por la fecha de redacción es posible que haya sido preparado por el talquino como estudio preliminar a la anunciada traducción, hecha por Cid, de *Justina o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade que se publicaría próximamente.

Ya desde el título se nos remite a una primera nota a pie de página en la que Gómez-Correa presenta una resumida biografía y bibliografía de Sade, nacido en París en 1740 y fallecido en 1814. Destacamos la mención que hace de sus años de encarcelamiento, de 1777 a 1790, a causa de la publicación de algunas de sus obras, y de la posterior reclusión en 1803, tras haber sido de nuevo detenido en 1801, en el manicomio de Bicêtre, hasta que murió en 1814.

Gómez-Correa inicia su ensayo centrándose en el amor, eje central sobre el que gira el texto, reflexionando sobre su importancia, y reivindicando a Sade como un poderoso símbolo de la protesta contra el sistema, contra el orden establecido:

La observación atenta de la naturaleza del hombre y la de los fenómenos sociológicos, necesariamente nos llevan a considerar el amor como un elemento imprescindible, para el estudio de cualquier forma de expresión de la vida humana, puesto que él mantiene conexiones íntimas con cada una de ellas. Todo cambio, toda alteración, toda rebelión de las formas de convivencia social, encuentran su manifestación primaria en esto, que nosotros llamamos amor. Y precisamente nosotros, como sujetos y, a la vez, como espectadores de un devenir histórico grandioso, nos vemos frente a una encrucijada establecida por viejos convencionalismos y por causas luminosas, que ya despuntan, y que similarmente han despuntado en todas las épocas transitorias de liberación humana. Son, pues, estas consideraciones sobre el amor las de un hombre que está seguro que asiste a una convulsión profunda de la sociedad, y cuya remoción y sustitución de sus fundamentos se anuncian a corto plazo. Sometidos ante esta evidencia –y no por una suerte de azar cualquiera– hemos elegido nosotros al Marqués de Sade, después de haber corrido doscientos años desde su nacimiento, como uno de los más poderosos cimientos para la formulación de una protesta contra un estado de cosas que se proponía eternizarse, merced a un régimen ya, felizmente, en franca decadencia.

Los surrealistas valoran entusiastamente la actitud radicalmente subversiva del Marqués de Sade contra la moral de su época y su defensa de la libertad absoluta, valoración compartida plenamente por los chilenos.

Destacamos el uso de la primera persona del plural que realiza aquí Gómez-Correa, hablando una vez más en boca de ese “nosotros” que engloba a todo el grupo entendido aún como ente cohesionado. Gómez-Correa se siente aún parte de una causa común.

Gómez-Correa aclara que, al rescatar su figura y su obra, no pretenden “rehabilitar la memoria de un hombre que, por descontado, no necesita para subsistir de ninguna naturaleza de rehabilitación. Un hombre que ha pagado la firmeza de sus convicciones con cerca de treinta años de prisión”. Alguien que vivió bajo el peso de la maldición:

Y es que él tiene conciencia de que su alta frente se pasea y ha de pasearse ceñida por una corona de peces malditos.

Gómez-Correa resalta el carácter revolucionario de las ideas de Sade:

Privado de su libertad, y aún dentro de su prisión, de los instrumentos materiales indispensables para un escritor –tinta y papel– en su cerebro habrán de fermentar las más puras ideas revolucionarias de las cuales sus desvergonzados detractores, no podrán despojarle. Él como nadie despreciará al hombre de su siglo, de ese siglo que, en sus estertores finales, llega a ser magnífico.

El talquino cita unas palabras de Sade extraídas de su novela *Aline et Valcour*, en la que con “ojos de vidente” adelanta los acontecimientos históricos que un año después tendrían lugar en Francia:

“Una gran revolución se prepara en Francia; los crímenes de nuestros soberanos, sus crueldades, sus libertinajes y sus inepticias, han asolado el suelo patrio. Francia muere de despotismo, pero próximo está el día en que romperá, airada, sus cadenas”.

Enrique Gómez-Correa introduce explícitas alusiones de carácter sexual de forma libre y desenfadada, imbuido del espíritu de Sade. Los chilenos, y los surrealistas en general, se apuntan a la libertad en el tratamiento de la sexualidad y es en este sentido que se identifican con el autor francés y con su deseo de dinamitar los estrechos límites de la moral impuesta:

Sade, en estos momentos decisivos para la suerte de Francia y del mundo, se encuentra recluido en una celda de la Bastilla. Afuera, un viento de lujuria estremece a los hombres. París entero parece respirar el semen derramado minuto a minuto. El semen está en toda partes. Las murallas están húmedas de él. Y es que se ha logrado una extrema agudización de los sentidos, y ya ellos captan las primeras lenguas del fuego de la Revolución, porque ella se realiza primeramente en la vida sexual.

Gómez-Correa celebra la acertada descripción hecha por Sade de la “tiranía del instinto sexual”. Alaba la gran intuición que lo hizo anticiparse a la mentalidad de su época y que lo llevó a penetrar en los oscuros y misteriosos dominios del subconsciente. Sade comprendió que el amor es un principio revolucionario fundamental del que debe partir todo proceso que tenga como objetivo la transformación de la sociedad:

En este terreno, nadie como Sade, ha hecho una descripción más completa y más desoladora de la tiranía del instinto sexual. Con una intuición admirable, anticipándose por más de un siglo a su época, él ha penetrado a los parajes sombríos del subconsciente. Él es el que logra provocar una lucha entre los hombres – suprema aspiración de todo escritor– por cada una de las líneas escritas por su mano. Él es el que, finalmente, logra comprender con una penetración de genio que para convulsionar los fundamentos de la sociedad que se derrumba, es necesario partir del amor.

El chileno denuncia la escasa comprensión de que ha gozado su figura y su obra, frecuentemente criminalizadas:

Pero, a este hombre que se sabe triste y maldito, aún en estos días, se le ha comprendido escasamente. Por un lado, detractores hipócritas y sucios pornografistas, por el otro, se han encargado de enlodar toda su obra y toda su vida. ¡Y a qué hablar de las persecuciones policiales que tanto se oponen a la resolución de los problemas fundamentales de la vida!

Gómez-Correa expone la importancia que, sin embargo, su vida y su obra han tenido y tienen para Mandrágora y para el surrealismo. Se propone hacer valer su persona, tal como ya

hicieran con anterioridad autores como “Swinburne, en la lengua inglesa; Apollinaire y los surrealistas, en la francesa; y el grupo MANDRÁGORA, en la española”.

Gómez-Correa, demostrando su agudeza crítica, considera el “quebrantamiento de la norma, producido a impulsos del principio del placer” como la clave principal de la concepción amorosa del Marqués de Sade. Y agrega:

Para él, la naturaleza ha creado al hombre únicamente para que se embriague de los placeres del mundo. Sin embargo, para conseguir el placer perfecto no es necesario siempre llegar a la consumación “real” del acto, sino que, a menudo, basta con el análisis anticipado o con posterioridad de dicho acto. Como él dice textualmente: “A veces es más grato pensar que ejecutar”.

Gómez-Correa analiza la línea seguida desde sus comienzos por la teoría que subordina el conjunto de los actos humanos al principio del placer, a la que Sade su suma y a la que también se adherirán los mandragóricos más adelante:

Esta teoría, que subordina los actos amorosos al principio del placer y, en general no solo los estrictamente amorosos, sino que todos los actos humanos, arranca ya del pensamiento de Epicuro. Él decía en el libro *De las elecciones*: “El goce y el regocijo se ven en el acto, según el movimiento” (Diógenes Laercio). Más tarde es expuesta por Lucrecio y revivida en el siglo XVIII, pero con más apego a la tierra, por Young, Lewis, Holbach, La Mettrie. Los dos últimos, maestros directos del Marqués de Sade.

Holbach identificó la felicidad con el goce de un placer continuado. Por su parte, La Mettrie llegó a afirmar, en sus *Obras filosóficas*, que “el imperio del amor no reconoce otros límites que los de los placeres”. Por encima de las potencias intelectuales, –pero sin desconocer su validez– puso él a los placeres sensuales, por la exclusiva razón de ser ellos mucho más accesibles a todo el mundo.

Muy escuetamente, Gómez-Correa resume en pocas pinceladas el pensamiento de Holbach (1723-1789), filósofo francés de origen alemán, ateo, que escribió varias obras dedicadas a desenmascarar al cristianismo, y el de La Mettrie (1709-1751), médico y filósofo materialista alemán que atacó también con saña la religión. Y prosigue enlazándolos con las teorías psicoanalíticas modernas y citando a Freud:

Lo precedente, encuentra una plena confirmación en las teorías psicoanalíticas modernas. Al respecto, dice Freud: “Aún se nos abren nuevas perspectivas al atender al hecho de que el instinto sexual del hombre no tiene originariamente como fin la reproducción, sino determinadas formas de la consecución del placer”.

El placer es también, por tanto, el motor de la actividad creadora:

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 cambiantes, que el hombre conserva o destruye, según sus caprichos, y la fuerza que le impulsa. Hoy adoro a este rostro, cuya conservación es para mí la conservación de mi propio ser. Yo miro a este rostro iluminado en la noche; lo veo irradiar mi propia luz, mi oscuridad, mi sangre, mi pelo, mi risa, mis propios sentimientos. Yo estoy comunicado a él con toda la tensión que es necesaria para hacer saltar en un instante el cuerpo despedazado. Yo RE-CONOZCO a este rostro.

Se produce aquí, en consecuencia, una evasión de fuerzas que van a depositarse sobre el objeto amado y donde el perdedor sale a recuperar dichas fuerzas, y al conseguirlo nacen, entonces, los estados deliciosos. Esta continua pérdida y recuperación de fuerzas, hace evidente la existencia del placer.

El deseo, que se convirtió en una de las principales preocupaciones de los surrealistas, ocupa ahora la atención de Gómez-Correa, un deseo que exalta una y otra vez en sus ensayos y textos poéticos. La vida, para él, es una “cadena de deseos satisfechos y nacientes”:

Yo constato mi deseo, lo siento, como también siento el suyo y aún lo veo en ciertas exteriorizaciones, tales como el brillo y el feliz relampagueo de sus ojos.

El deseo es siempre, consciente o inconsciente, 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. De modo, que las posibilidades de satisfacción de un deseo aumentan a medida que disminuye la distancia entre el sujeto amante y el objeto amado. Así se va formando la cadena de deseos satisfechos y nacientes, que es la vida.

Nada más delicioso que el placer de vivir bajo la atmósfera inquietante de los deseos. De sentir el contacto de sus bellas uñas, que se deslizan con pavor por una superficie que se ofrece en mil matices diversos y que se va haciendo más grande, aún mucho más intensa con la aproximación del sujeto al objeto amado y con el incesante cambio de fondo del paisaje, que, sin lugar a dudas, arrastran hacia la producción de lo insólito. De sentir el placer contradictorio, al adquirir la conciencia de que el actuante ha perdido, al efectuar el acto carnal, “lo más puro de su sangre”, para emplear la expresión de Hipócrates. La tristeza subsiguiente –desvanecible con facilidad por el buen uso de la imaginación– se opondrá escasamente al crecimiento de este puro amor, de este único amor.

Gómez-Correa critica a quienes creen que la represión, la “contención” de un deseo puede aportar algún estado placentero. Tacha de “cobardes” e “hipócritas” a quienes no se entregan a la satisfacción de sus deseos, celebrando la actitud de quienes se dejan arrastrar libremente por estos. Una vez más constatamos que el amor que Gómez-Correa, y los mandragóricos en general, exaltan no es el amor idealizado y puro, sino el carnal:

Que los que crean que la contención obstinada de un deseo pueda proporcionar algún estado paradisíaco del placer, perezcan aplastados en los límites irrisorios de sus propias fuerzas. Que los cobardes, los hipócritas,

los tímidos, los ignorantes, los que no venden su alma al diablo por adoración, sigan arrastrando sus cabezas insignificantes en el barro que les sirve de lecho.

Por el contrario, los magníficos, los arrebatados por el deseo, los que no tiemblan en hacer del amor un vicio espléndido, sean servidos a sus propios caprichos. ¡Mujeres, entregáos a ellos!

El talquino exalta la “voluptuosidad” como “la inspiradora magnificente, como lo fue para Sade y todo su tiempo”. Cita, a continuación, una frase de Grécourt (Jean Baptiste Joseph Willart de Grécourt), poeta francés, epicúreo y amante de jóvenes mujeres que escribió varias obras de distintos géneros (cuentos, poesías, etc.) de tema licencioso y libertino. Fue reeditado en 1913 por Guillaume Apollinaire. A partir de sus palabras, pertenecientes a su obra *Arte de amar*, Gómez-Correa reflexiona sobre el amor como fatalidad y sobre el placer sexual. Llama la atención la importancia especial que concede a la danza en la excitación:

En efecto, la sola proposición inicial del *Arte de amar*, de Grécourt –“ya que el amor es un mal necesario”– está indicando que estamos encadenados a una fatalidad que es preciso cumplir a cualquier precio. Aún más, ya que existe este “mal”, será menester rodearlo de ciertos atributos; presentarlo con tal refinamiento, que se desfallezca frente a él, como por una suerte de encantamiento repentino. Con la voluptuosidad el amor se hace como nunca objetivo. Es el placer que corre como un vapor extraño por encima de los objetos, cargándolos de tal potencialidad, que al menor contacto con la epidermis se produce un estremecimiento profundo. La arquitectura, la moda, el traje, el mobiliario, el decorado, los perfumes, los movimientos, especialmente la danza toman un ritmo singular, bajo el signo de la voluptuosidad, derivando hacia el éxtasis total de los sentidos. Esta poderosa influencia ejercida por la danza, queda explicada por la excitación general que ella produce sobre todo organismo, de manera que ya no siguen dominando los centros superiores.

Afirma Gómez-Correa que en ninguna otra época histórica la voluptuosidad “ha ejercido su tiranía con mayor amplitud” como en el siglo XVIII en Francia y cita a Buffon:

En ninguna época de la historia, la voluptuosidad ha ejercido su tiranía con mayor amplitud, que en el siglo XVIII francés. Todo el mundo de los objetos se vuelve hacia ella, y bajo su imperio el amor no alcanza la perfección, sino en lo material: “Nada hay de bueno en el amor, sino lo físico”, escribe Buffon con letras de fuego sobre este siglo.

Ya no interesa el amor puro y casto reservado a la dimensión espiritual, sino el amor carnal, el roce de los cuerpos. Lo sexual se eleva a primordial, es lo que da sentido y carácter placentero al amor.

Gómez-Correa ve a la mujer como “el más bello instrumento de placer que se pueda proporcionar a un hombre, por su inagotable poder de las combinaciones deliciosas, es, entre los instrumentos superiores de la voluptuosidad, lo definitivo”. Y añade:

Cuando ella, puesta sobre un lecho, estira sus brazos perezosamente, o cuando sus labios toman ciertas actitudes, o cuando sus piernas dan las gracias al cielo, o imitan el remolino de las aguas, o reconstituyen el puente levadizo, o cuando sus mejillas se llenan de dulce sangre, o cuando sus ojos radiantes denuncian el deseo, o cuando sus brazos y sus uñas se deslizan con suavidad sobre la epidermis, o cuando su cabeza, inclinada hacia atrás, de manera que sus cabellos toquen las manos del amante, apoyadas en su espalda, o cuando todo su cuerpo semeje un castillo de naipes, y, en fin, cuando ella entera se multiplica en mil imágenes resplandecientes, entonces sí permitidme creer en la mujer.

La carga erótica y sensual es considerable. La sensualidad del cuerpo femenino deslumbra al poeta. Y continúa el talquino asociando la mujer al sueño, a lo maravilloso, al misterio (sugerido por “las tinieblas”), al peligro:

O bien, cuando yo la veo descender al sueño, rodeada de monstruos furibundos, y ella en la densidad de las tinieblas tiene conciencia de que su lecho sucumbe abrasado por las lomas, yo creo, entonces, en la magnificencia de los peligros del amor y del sueño.

Gómez-Correa cita, entonces, a Novalis, una frase perteneciente a su obra *Fragments inédites*, publicada en París en 1927:

Una ecuación de primer grado se plantea entre la voluptuosidad y esta máquina natural, que es el sueño. Novalis la formuló en los siguientes términos: “La ebriedad de los sentidos es al amor, lo que el sueño es a la vida”.

Continúa reflexionando acerca del encuentro amoroso, del acercamiento a la mujer amada:

Por consiguiente, el acercamiento a la mujer amada –sea en estado de vigilia o durante el sueño– produce la polarización del principio del placer. Indudablemente que mucho más en el sueño, –pero exenta de fijeza y permanencia–, ya que aquí se logra sustraer de ciertos controles ejercidos por la conciencia.

Se identifica, entonces, con la consideración que hace Camille Bos del placer como un lujo, citando a pie de página su artículo *Du plaisir de la douleur*, publicado en la *Revue Philosophique*, París, en julio de 1902. Gómez-Correa señala la relación existente entre el amor y la magia, el satanismo, la mitología, la astrología y la religión. Se refiere entonces a la

creencia existente en la Edad Media acerca de los íncubos, “demonios masculinos”, y los súcubos, “demonios hembras”:

La creencia tan en boga en la Edad Media, de los íncubos y los súcubos, explicaron la impulsión sexual delirante. Según las afirmaciones de Bodín y Del Río (*Disquisiciones mágicas*), los íncubos o demonios masculinos bajaban al sueño de las mujeres y realizaban actos carnales con ellas y, por su parte, los súcubos, o sea, los demonios hembras, los efectuaban con los hombres en las mismas circunstancias. Agregaban que el semen perdido por el hombre durante el sueño era recogido por el íncubo, para emplearlo en el acto carnal con las mujeres. Los pactos con el diablo tenían casi siempre un pretexto amoroso. Era, sin lugar a dudas, el deseo que –aún a riesgo de perder el alma– aceptaba este pacto, como la última esperanza de satisfacer la sed devorante. Por su lado, la magia erótica agotaba todos sus recursos para hacer irresistible un ser a las miradas de otro. En el encantamiento, intervenían, para cada caso, determinados filtros y fórmulas cabalísticas. La imaginación estaba del lado del amor, bajo estas formas prohibidas.

Gómez-Correa plaga su texto de referencias bibliográficas. Demuestra su interés por dejar constancia de la pertenencia y procedencia de cada cita empleada y acompaña su ensayo de un importante surtido de notas a pie de página. Entre los autores mencionados, también se encuentra Jerónimo Cardan, de quien habían reproducido un texto en el número inicial de la revista *Mandrágora*.

Enrique Gómez-Correa se centra, entonces, en el ateísmo de Sade, quien rechaza abiertamente el dios cristiano y muestra estar del lado de Satán. Todo lo considerado pecado, todo lo prohibido es celebrado una y otra vez por Sade:

Sin embargo, es la idea de Dios y de la religión la que aflora incesantemente en el pensamiento de Sade, como un elemento fundamental de excitación. Sade se declara aquí profundamente ateo. Para él, Dios no es sino el fruto de la ignorancia y la tiranía. Acto seguido, él se vuelve a un contra-Dios, o sea hacia Satán, para legitimar en él todo aquello que los convencionalismos de la religión han prohibido: el pecado, merced a su inspiración, se transforma en virtud. El Dios oficial, cuya existencia acepta provisoriamente, es un Dios débil, creado solo para recibir sus blasfemias: “Yo creo que si hubiera un Dios, habría menos mal sobre la tierra; creo que si el mal existe en la tierra, o estos desórdenes son necesarios para este Dios, o está por encima de él impedirlos, yo no temo, entonces, a un Dios que no es más que, o débil o malo: yo le desafié sin miedo y me río de su rayo”.

Otras veces, no es ni siquiera la blasfemia, sino el simple desprecio lo que Sade siente hacia Dios. Justina, uno de los personajes de la novela de mismo nombre insinúa, temerosa: “¿Creéis que el cielo no os castigará?”. A lo que él responde sin el menor titubeo: “Aprende, pequeña novicia, que el cielo es la cosa del mundo que menos nos interesa”.

Comprobamos por las notas a pie de página el acceso directo que Enrique Gómez-Correa tuvo a las obras en francés del Marqués de Sade, publicadas en París, además de su rigor a la hora de citar, dejando constancia de las fuentes a las que recurre.

El talquino establece una clara identificación entre Sade y Lautréamont por su ateísmo y su actitud sacrílega. Es precisamente la ruptura, el quebrantamiento de la norma, el carácter blasfemo, lo que engrandece la actitud de ambos autores respecto a la moral imperante:

Esta concepción de un Dios existente solo para ser objeto del insulto brutal y del desprecio, es revivida posteriormente con la misma fuerza pasional que la de Sade, por Isidore Ducasse, en sus *Cantos de Maldoror*. Supone ella, raíces místicas que se revierten sobre sí mismas, destruyéndose. Es la voluptuosidad que salta, gracias al quebrantamiento de la norma, y aquí, gracias al sacrilegio.

Enrique Gómez-Correa relaciona “su repugnancia por la iglesia, la limosna o la caridad” con la influencia de sus maestros racionalistas Bayle, Voltaire, Diderot, D’Alembert, Holbach, quienes vierten agudas críticas a la religión desde diversos puntos de vista.

Nuestro autor reflexiona sobre el provenir del amor, reivindicando el amor físico (“amor único de ahora”) y rechazando la desoladora concepción extendida en Occidente, a raíz de la negativa influencia del catolicismo, que asocia la realización del amor, su consecución, con la muerte o degradación del sentimiento:

En fin, ¿qué porvenir le espera al amor? Si estamos de acuerdo con el ideal propuesto por Platón en *El banquete*, esto es, que el fin del amor es la contemplación absoluta de la Belleza, es necesario aceptar que para conseguir dicho fin hay que salvar primero el amor físico, amor único de ahora, y en su cumplimiento acudir a la imaginación como el auxiliar más seguro del instinto. Afirmando estas vías, será posible lograr la magnificencia del amor físico y de aquí advenir en el ideal platónico, y no considerar al amor espléndido como una barrera que se opone a la consecución de dicho fin, tal como, contrariamente, dogmatizan las creencias cristianas.

Habla Gómez-Correa del amor como “disciplina rigurosa”, tal como, en su opinión, se desprende de los distintos tratados amorosos que recogen las diferentes “costumbres eróticas” de los pueblos y culturas. Menciona *El arte de amar* de Ovidio, *El kama-Sutra* de Vatsyayana y *El Ananga-Ranga (Kama-Shastra)* de Kalyana Malla y añade:

En ellos se dan normas sobre el abrazo, el grito, el beso, el rasguño, las mordeduras, los golpes y las diversas partes del cuerpo aptas para ello; sobre las distintas maneras de realizar el acto sexual, etc. La ternura y el refinamiento con que se dogmatiza en estos tratados, hacen pensar en una verdadera estética del amor.

La corte amorosa lleva en sí el impulso de conquista, de posesión del objeto amado. Empieza ella con un juego hasta llegar a transformarse en un verdadero combate.

Gómez-Correa continúa con sus reflexiones sobre el acto amoroso, y sus diversos estadios, en los que entran en juego la totalidad de los sentidos:

De la risa –expresión de lo contradictorio del sentimiento– y al referirse a ella, cómo dejar de recordar el anhelo sutil del Dante, de ver la risa en la boca de su dama como el color tras el vidrio; digo, de la risa se salta a la palabra, y con esto ya está dominado el oído. Las caricias posteriores dan el dominio sobre el sentido del tacto; los perfumes y la humedad del cuerpo, sobre el olfato; los alimentos, las bebidas, el sabor de la saliva, sobre el gusto y, en fin, la fuerza del decorado, la sumisión de la vista. En el fondo, el amor se reduce a un dominio sobre todos los sentidos.

También la violencia ejerce su papel en el amor cuando este toma tintes sádicos:

Ahora, cuando este mecanismo de conquista se hace violento, aparecen, entonces, los residuos atávicos de la crueldad, donde en una escala ascendente se fluctúa desde el llanto, la flagelación y la fascinación de la sangre hasta la muerte.

Gómez-Correa habla, también, de los celos y del peligro, citando a Stendhal:

Otras veces, se deriva a las querellas amorosas: nacen los celos. El amor propio anula los celos. La persona que es víctima de ellos desea con todo el ardor de su ser la destrucción del rival que le disputa su objeto amado. Por el contrario, el amor propio le quiere ver viviendo, en la esperanza de llegar algún día a celebrar *su triunfo*, en alguna u otra forma, y a la luz de sus ojos.

El peligro excita también el amor, rodeándolo de cierto esplendor. La mirada penetrante de Stendhal comprendió este fenómeno al afirmar que “los placeres del amor están siempre en proporción con el miedo”.

El talquino trata con gran libertad y de manera explícita la sexualidad humana con una visión amplia, abierta e ilimitada que recoge múltiples prácticas sexuales, también el uso de afrodisíacos. Inicia, entonces, un recorrido por las distintas formas del “amor desenfrenado”, sádico, en el que la crueldad da rienda suelta al instinto:

Es, sin embargo, por el empleo de afrodisíacos violentos de naturaleza psicológica, que el amor se hace ilimitado. Con la crueldad, por ejemplo, se toca de las cualidades esenciales del instinto y objetivada en la flagelación acelera la dinámica emocional, especialmente cuando ella se efectúa sobre la región glútea. La flagelación –a veces bajo diversas variedades, como la estrangulación– es imprescindible para el amor sádico, y a ella dedica Sade sus mejores páginas. Esto da ya la nota del amor desenfrenado, lujuriente, en donde, por su parte, los estados de cólera alternados con los de ternura, contribuyen poderosamente a la formación del sentimiento magnífico. Quien no haya visto a la persona amada en estado colérico, no puede jactarse de haberle amado con toda la fuerza con que es capaz de caer todo su ser.

El mal conduce al placer, está estrechamente ligado a este. Como ejemplos de dicha asociación, Gómez-Correa menciona a Dante, Lewis, Poe o Baudelaire. La defensa y práctica del mal implica la subversión de las normas sociales y morales y en esto estriba, precisamente, el desencadenamiento del placer:

Yo no sé por qué fatalidad el desencadenamiento del mal conduce al placer. Los mejores ejemplos –a manera de un reflejo– nos son proporcionados por las páginas del Dante, de Lewis, de Poe o de Baudelaire. Seguramente, es que desde nuestro nacimiento se nos ha encadenado a la dualidad del bien y del mal. Sin embargo, ¿de qué categoría eran las conveniencias, bajo cuyo pretexto el mal constituyó lo prohibido? Bástenos, para la índole de nuestro estudio, con saber que el quebrantamiento de la norma –de cualquier naturaleza que ella sea– es una de las más fecundas fuentes del placer.

Gómez-Correa destaca el papel que el odio desempeña en las obras de Sade y se apunta a la reconciliación de contrarios tan anhelada reivindicando la procedencia de una misma raíz de sentimientos percibidos supuestamente opuestos como el amor y el odio. La ternura y la perversidad coexisten en Justina:

Pero no se penetraría en la esencia del amor, si no se encontrara el odio en su reverso. En los personajes de Sade, el odio –de igual raíz que el amor– es tan intenso que llega a hacerles adquirir la calidad de divinos, y como tales, exentos de todo pecado. En no pocos lugares proporciona Sade a la psicología moderna, los casos típicos de la teoría de los complejos. Por ejemplo, el Marqués de Bressac, cuyo odio a su madre lo lleva hasta el crimen. Entonces, él rompe los límites de toda moral apareciendo subyugante a los ojos de Justina: “El pérfido Bressac –dice ella– nunca me parecía más amable que cuando yo había de inducirme a odiarle”.

Nunca he visto producirse el misterio amoroso del acercamiento de las expresiones de ternura a las de perversidad, como en el caso de Justina. No sin razón, Sade habla de la “singular y deliciosa perversidad”, y en las descripciones donde ella intervenga, será tan minucioso como Swift, porque tiene conciencia de que si es posible una concepción paradisíaca del amor, será bajo estos dictados.

Este “amor espléndido” asociado al vicio, a lo carnal y a la crueldad llega a su culminación con el crimen, con la muerte. Gómez-Correa comenta la teoría sobre el crimen desarrollada por Sade:

El crimen, la muerte, el canibalismo y la necrofilia, constituyen la culminación de este amor espléndido. Con su teoría sobre el crimen, Sade pone en jaque a todas las policías del mundo, en la consideración de que él no es contrario a la naturaleza. Esta teoría encuentra sus fundamentos en la existencia eterna e indestructible de la materia; en que todos los cuerpos están formados de materia y, finalmente, en que no se ha demostrado, hasta ahora, que ante los ojos de la naturaleza, unos cuerpos sean superiores a otros. A lo que también es

imprescindible de agregar, los derechos que plantean el principio del placer, los que no hacen más que confirmar la teoría precedente: “Nada hay tal como concebir un crimen para llegar a la dicha...”.

Gómez-Correa señala a Epicuro como punto de partida de la concepción que Sade maneja de la muerte, intrínsecamente ligada a la vida. De la destrucción surge la creación de algo nuevo, de la muerte nace la vida. Esta indisoluble relación es también defendida, como hemos visto, por el surrealismo y, concretamente, por Aldo Pellegrini:

En cuanto a su concepción de la muerte arranca de las doctrinas de Epicuro, revividas aquí y en muchos otros aspectos por el racionalismo del siglo XVIII. Nada perece en el mundo; todo es transformación; el ser lleva en sí la muerte, como una necesidad de obedecer al movimiento de la materia, no es sino lo expuesto por Lucrecio en *De rerum natura*: “Lo que desaparece en nuestra vida no se extingue, sino que se transforma: la vida surge de la muerte”.

Y como expresiones posteriores de la muerte y finales de este amor llameante, el canibalismo y la necrofilia parece que, en el fondo, persiguieran restituir a la vida el objeto amado extinguido, por una especie de inclusión en el amante que sobrevive.

Gómez-Correa trata de desentrañar el sentido de este amor sádico, de “este amor que remueve las raíces más oscuras del alma”:

¿Cuál es, entonces, el sentido de este amor que remueve las raíces más oscuras del alma? ¿Cuál es la llave mágica que abre las puertas –las más deliciosas y las más execrables de la voluptuosidad?-. Ante todo, el secreto del sadismo consiste en poner simultáneamente en juego toda la selva de afrodisíacos que le ofrece el mundo y, en particular, los que nosotros hemos distinguido bajo el nombre de psicológicos. Supone él un derroche de energías, donde los instintos digestivos y los instintos sexuales se combinan maravillosamente. A la luz de las teorías psicoanalíticas, el sadismo provendría del instinto de muerte expulsado fuera del Yo por los impulsos de la libido que nace, y el masoquismo –esta otra cara del amor sádico– del sentimiento inconsciente de culpabilidad, de las manifestaciones sadistas que se vuelven contra el mismo sujeto.

Por el sadismo se establece una conexión íntima entre el amor y el dolor, que en los momentos álgidos adviene en el crimen y debilitada en las manifestaciones puramente simbólicas y a vía de substitutos, identificándose en este caso con las primeras manifestaciones de esta naturaleza del género humano. Obsérvense, por ejemplo, ciertas expresiones del sentimiento amoroso de algunas tribus salvajes de la actualidad, tales como el *mitakuku*, en donde el amante, inclinado, tierna y apasionadamente, sobre su amante, le va cortando con sus dientes la punta de las pestañas.

Gómez-Correa destaca fundamentalmente el problema moral planteado por Sade, una verdadera rebelión de las normas y de la idea de pecado:

Pero, más que nada, Sade plantea un problema moral, una verdadera rebelión moral, rompiendo sus lanzas –¡y con qué fuerzas!– sobre la abominable idea del pecado cristiano. A partir de aquí, el pecado no consistirá sino en lo contrario; no consistirá sino en el encadenamiento de las pasiones. Él, como uno de los mejores ejemplares del pensamiento humano, emplearía toda su vida en la abolición de la frontera convencional que separa el vicio de la virtud, y guiado por la luminosidad de su instinto, le sería posible crear las más bellas escenas de un amor desenfrenado, que, dentro del terror físico, alcanzarían lo sublime.

Gómez-Correa busca las raíces históricas de la visión amorosa de Sade como “vicio espléndido”, entroncándolo con una serie de personajes que han pasado a la historia por sus crímenes: Gilles de Raiz (noble francés que vivió en el siglo XV y se convirtió en un afamado asesino en serie fascinado por la sangre y la muerte) y el sargento Bertrand (necrófilo muy presente en las obras surrealistas). El talquino, apasionado, pone de manifiesto la admiración que siente hacia estos actos que revelan la reconciliación del amor y la muerte:

Que la llama, bajo cuyo imperio Sade dejó arrastrar su vida radiante, ha sido adivinada en todos los tiempos, nos lo demuestra la historia en sus mejores momentos: Un Gilles de Raiz, después de asesinar ochocientos niños, en su carta dirigida al rey Carlos VII, le explica que se ha visto inducido a proceder así “*por una secreta tentación del diablo*”. Un modesto joven, empleado en una de las tiendas de Inglaterra, escribe, de regreso de uno de sus paseos, y con la mayor naturalidad del mundo, sobre su libreta de notas: “*Killed to day a young girl; it was fine and hot*”. (Hoy he asesinado a una niña; el tiempo era hermoso; hacía calor). O el sargento Bertrand, que en 1848 se le ve cavar con sus propias uñas la tumba de una niña de dieciséis años. Declarando, después ante los tribunales sobre su extraña pasión por el cadáver, confesaba: “Yo le cubría de besos y la apretaba como un furibundo contra mi corazón. Todo el goce que uno puede probar con una mujer viviente, no se compara en nada con el placer que entonces probaba. Después de haber gozado quince minutos, yo despedazaba, como de costumbre, el cadáver y le enterraba de nuevo”. ¿Cómo no sentirse regocijado ante la ternura desgarrante de todas estas confesiones? ¿Cómo no inclinar la cabeza ante esta magnitud del sentimiento? Nunca como entonces el amor ha estado más unido a la muerte; nunca ha conservado esa secreta inocencia de todo puro amor. Arrastrados por el fuego interno, por la ola torturante de la angustia, las nociones de una moral enlodada hasta el exceso, se desvanecerán ante el furor de sus ojos.

Gómez-Correa celebra el carácter de rebelión contra los límites estrechos de la moral impuesta que implica la concepción amorosa de Sade y su gran contribución a libertar la vida, a hacer saltar por los aires los prejuicios y tabúes y dar rienda suelta a los instintos:

Yo insisto, una vez más, en que la concepción sádica del amor, con todo el entusiasmo que le inyecta a la vida, plantea, como ninguna otra forma de vida, el problema de una rebelión moral. Si los viejos prejuicios elaborados por unos cuantos ganapanes, lograron encerrar la conducta del hombre en un círculo de una atmósfera irrespirable, en buena hora caiga la venganza sobre los que se empeñan en mantener dicho estado de cosas. Yo estoy seguro, que algún día no lejano, el mundo habrá reconquistado el paraíso para dos seres que se aman, ¡qué

digo!, para muchos seres, donde ya nada se opondrá a los designios del instinto. Quizás en ese momento estaremos en situación de murmurar al oído del ser amado: “¿Era posible que esta cabeza encantadora quedase tan largo tiempo en las tinieblas?”.

El problema de la libertad, encarado a la luz del pensamiento de Sade, se vuelve a poner de actualidad, sobre todo en estos momentos en que la cobardía, la estupidez, el miedo y la coacción han hecho de la vida un despojo irrisorio del cielo.

La admiración que Sade despierta en el chileno es total, es auténtica. Gómez-Correa rescata sus grandes aportes, los defiende a capa y espada y los aplica en su creación literaria. Hace especial hincapié en su espíritu inconformista y en su radical y provocadora confrontación al sistema y, cómo no, a sus instrumentos de control, represión y confinamiento:

Pocos hombres como él han descrito la tragedia de todo el género humano, enlazando los fenómenos de la locura con el deseo que preside a los fenómenos del amor. Él debía ser el que lanzara el grito más conmovedor, el más hondo y el más desgarrante que pueda lanzar un ser humano: “Destruid las cárceles y los hospitales”.

Los hospitales a los que se refería Sade en su célebre frase son, aclara Gómez-Correa en una última nota a pie de página, los manicomios. El chileno concluye su texto insistiendo en destacar la gran contribución de Sade a este amor íntimamente ligado al placer, la memoria y la imaginación:

Cuántas cosas más no se podrían decir de este hombre, a quien un retrato de su época representó con un rostro angélico y rodeado por los demonios, que, a manera de una Diotima, soplan sobre su oído; digo, cuántas cosas más no se podrían decir de este hombre, que como ningún otro, contribuyó con su fuego, su tenacidad y su genio, a la penetración de este amor espléndido, cuyos mejores aliados son el placer, la memoria y, sobre todo, la imaginación.

Además de los cuatros mandragóricos fundamentales, en este segundo número de *Leitmotiv* colaboran dos chilenos cercanos al grupo: Enrique Rosenblatt y Fernando Onfray. También el venezolano Juan Sánchez Peláez, que residió en Chile durante un tiempo, está presente.

Enrique Rosenblatt no había participado anteriormente en *Mandrágora* ni en el primer número de esta segunda publicación colectiva adscrita al surrealismo. Sin embargo, a partir de finales del año 43 parece estrechar su vínculo con los mandragóricos. Rosenblatt no solo está presente, como ya comentamos, en la fotografía tomada en la exposición organizada por el

grupo en 1943, precisamente celebrada en la tienda de muebles propiedad de su padre, sino que, según figura en el apartado bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*, participó con un texto en el catálogo de la exposición internacional organizada en la Galería Dédalo en 1948 y en 1949, tras la muerte de Cáceres, firma el homenaje publicado bajo el título *Donde los poetas*.

Rosenblatt publica en este número 2-3 de *Leitmotiv* dos textos poéticos: “El último proyecto” y “Puerta de isla”. Además, colabora traduciendo un poema de André Breton. En cuanto a sus poemas, el primero de ellos destaca, especialmente, por el encadenamiento de imágenes alucinadas, insólitas, que descubren llamativas y extrañas relaciones entre realidades lejanas. En su segundo poema, “Puerta de isla”, el automatismo parece ser la nota predominante que da como resultado la sucesión de versos inconexos en los que reina el absurdo. Las imágenes que se le revelan al poeta son de clara raigambre surrealista. Todo es posible en el poema. Abrigos que escupen, flores marinas que abortan, mares con rostro, camisas con ojos, etc. Los deseos, miedos y obsesiones de quien escribe salen a flote.

El venezolano Juan Sánchez Peláez (1922-2003), por su parte, contribuye con su poema “Transfiguración del amor”, perteneciente a su primer libro, *Elena y los elementos*, publicado en 1951. Gómez-Correa, como ya señalamos y más adelante comprobaremos, lo incluye entre los poetas que se sumaron al grupo Mandrágora tras su fundación. Sánchez Peláez no participó en la revista *Mandrágora*, pero sí lo hace en esta segunda publicación. También está presente, como sabemos, en la fotografía sacada en la exposición de 1943. A su regreso a Venezuela continúa su relación con los chilenos.

En “Transfiguración del amor” encontramos una presencia femenina, una enigmática mujer que el poeta vincula al mal, a los infiernos, una mujer que tiene el poder de transformar las realidades, de provocar una cadena de metamorfosis inexplicables. La libertad y el misterio son invocados en el poema. Sus versos destacan por la belleza de las imágenes que los pueblan.

Fernando Onfray, que ya había participado tanto en *Mandrágora* como en el primer número de *Leitmotiv*, publica en esta ocasión un texto en prosa titulado “Escolio”.

En cuanto a la participación de importantes exponentes del surrealismo internacional, destacamos en primer lugar la presencia de un breve texto de André Breton titulado “La causa surrealista”, traducido al castellano, en el que de nuevo la libertad es la gran protagonista y el centro de la búsqueda de los surrealistas; la libertad no como algo teórico sino como su constante puesta en práctica:

La causa surrealista, en el arte como en la vida, es la causa misma de la libertad. Hoy, más que nunca, hablar abstractamente de la libertad o alabarla en términos convencionales, es servirla malamente. Para iluminar el mundo la libertad debe hacerse carne y para esto debe hacerse y recrearse incesantemente en el Verbo.

También su poema “Primeros transparentes”, dedicado a Charles Duits, aparece publicado en este número de *Leitmotiv*. Duits entonces estudiaba en Yale y tenía tan solo dieciséis años cuando conoce a Breton, quien publica poemas suyos en el número 2-3 de *VVV*, el mismo en el que apareció publicado este poema recogido por los chilenos. De la traducción al castellano se encargó, como ya adelantamos, Enrique Rosenblatt.

Aimé Césaire participa en este número de *Leitmotiv* con su poema “Colombes bruissement du sang...”, aparecido en francés, poema que no se encuentra recogido en *La poésie* (Seuil, París, 1994). Césaire, ese mismo año 1943, publica también en el número doble 2-3 de *VVV*, del mes de marzo. Textos suyos habían aparecido en el primer número de la publicación surrealista surgida en Nueva York y aparecerían en el cuarto y último. Breton, en sus *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, le dedica exaltadas palabras: “(...) hay mi amigo Aimé Césaire, negro y magnético, que, ajeno a todo género de machaconerías, la eluardiana y otras, escribe, en la Martinica, los poemas que ahora necesitamos”⁵¹⁵.

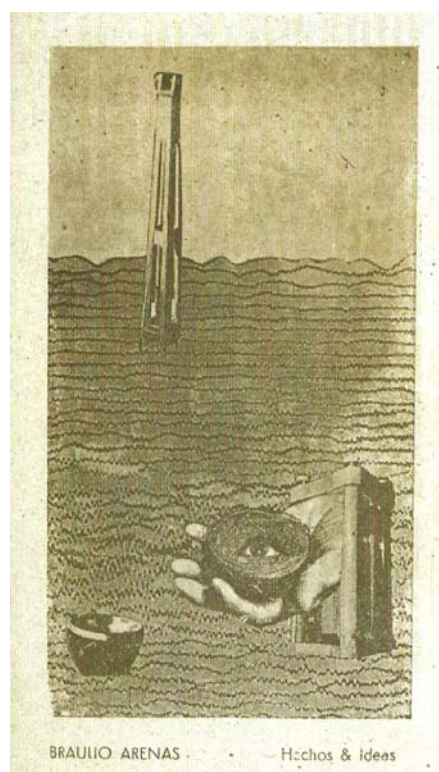
También Benjamin Péret colabora en este número de la revista dirigida por Arenas con el fragmento IV de su extenso poema “Dernier Malheur Dernière Chance”, que redactó en México entre el 26 de octubre y el 6 de noviembre de 1942. El texto aparece en francés, sin traducir, lo que acentúa la vocación internacional de la publicación. Aparece acompañado de una nota final en la que se aclara que se trata del cuarto fragmento y se señala la aparición de los tres primeros en el número 2-3 de *VVV*. Una vez más comprobamos la estrecha conexión de estas dos revistas y la plena participación de los surrealistas chilenos en el movimiento internacional. Además, da la impresión de que este cuarto fragmento haya sido dado a conocer por primera vez, tal como sucedió con su poema “Premiers résultats” aparecido en el primer número, en la revista chilena.

En cuanto a las obras plásticas que ilustran este número doble de *Leitmotiv*, es preciso distinguir entre las aportaciones de los mandragóricos Jorge Cáceres y Braulio Arenas y las de destacados miembros del surrealismo internacional.

Braulio Arenas, por su parte, publica en este número 2-3 dos collages de enorme valía e interés titulados *Mujeres y Hechos & Ideas* (como el subtítulo con el que presenta su

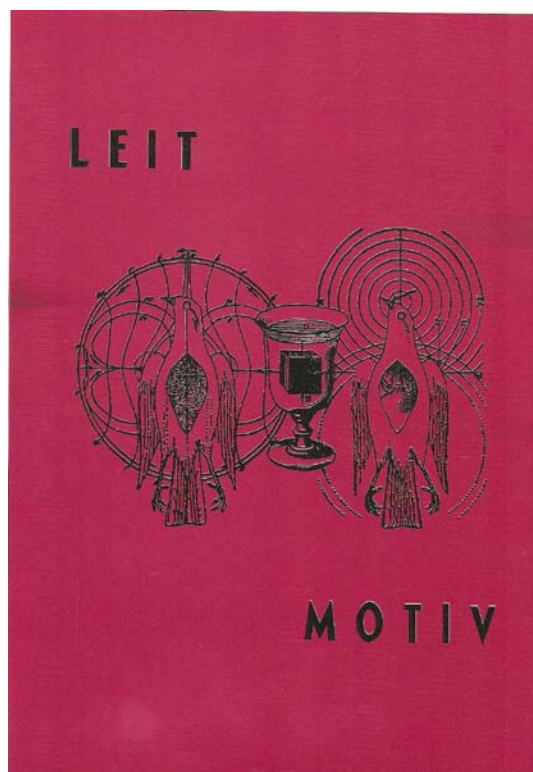
⁵¹⁵ André Breton, “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no”, loc. cit., p. 209.

revista). El primero de ellos había sido expuesto en 1941 en la Biblioteca Nacional de Chile, en la primera muestra surrealista organizada por el grupo. El segundo, sin embargo, no figura en el inventario de obras expuestas presente en el catálogo; por lo que deducimos que su creación haya sido posterior.



Jorge Cáceres es el autor de una buena parte de las ilustraciones que enriquecen este número 2-3 de *Leitmotiv*, concretamente de siete. Son varios los collages que presenta, aunque solo dos de ellos dotados de título: *Monumento a los pájaros* (que ilustra la portada) y *El frac incubadora* (que probablemente haya servido además de ilustración de la obra de igual título que publicó en 1946 al parecer en edición privada y que hoy no se encuentra). Entre los collages sin títulos destaca, especialmente, uno en que la mujer enigmática es el elemento central. Una fotografía de una escultura, titulada *Ubu roi*, un claro guiño a Alfred Jarry, también ilustra este número de la revista dirigida por Arenas. Acompañando al mencionado

poema de Péret encontramos lo que parece ser otra fotografía de una escultura sin título de evidente carácter fálico. Cáceres también presenta una fotografía intervenida⁵¹⁶.



En cuanto a su collage *Monumento a los pájaros*, que había aparecido previamente ilustrando su libro de poemas homónimo publicado en 1942, y a la influencia que Jorge Cáceres recibe de Max Ernst, su descubridor en 1919, resulta de interés recordar las opiniones que al respecto manifestó Péret en su citada carta, recomendándole que se alejara de sus referentes para dejar fluir su propia personalidad e invitándole a buscar nuevos procesos automáticos.

El collage para el surrealismo, a pesar de la opinión expresada por Péret en su carta⁵¹⁷, ha supuesto un medio fascinante de exploración del mundo interior del ser humano y sus resultados han sido muy interesantes. La técnica del collage, que interesa a los surrealistas

⁵¹⁶ La totalidad de las mencionadas ilustraciones de Cáceres al número 2-3 de *Leitmotiv* están presentes en el apéndice documental.

⁵¹⁷ “(...) Creo además que el collage se ha vuelto muy difícil para usarlo como medio de expresión, a menos de renovar libremente todos sus elementos. Lo que Max Ernst ha utilizado se ha vuelto, por supuesto, irreversible a cualquier otro”. Carta de Benjamin Péret a Jorge Cáceres recogida por Luis G. de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obras completas*, p. 487. Citada por nosotros en el capítulo dedicado a la revista *Mandrágora*.

como instrumento en busca de la expresión del funcionamiento real de la psiquis humana, de los mecanismos de asociación libre, se debe fundamentalmente a Ernst, quien en 1925 inventa el frottage y más tarde, con *La Femme 100 têtes* (1929) y *Une Semaine de bonté* (1934), inaugura el género del roman-collage.

André Breton destaca la importancia de la aportación de Ernst con sus collages y frottages, a quien cita, en su texto *Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista*⁵¹⁸, recogiendo su definición del collage como “la explotación del *encuentro fortuito, en un plano adecuado, de dos realidades distantes* (lo cual no es más que paráfrasis y generalización de la célebre frase de Lautréamont: *Bello como el fortuito encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas*), o, para servirnos de una frase más breve, el cultivo de los efectos de un *extrañamiento sistemático...*”. Por supuesto, también le dedica gran atención en *Le surréalisme et la peinture*.

Por último, en cuanto a los chilenos, Erich Schoof, muy amigo de Jorge Cáceres, participa con una fotografía de un cielo nublado. Schoof había participado en la exposición celebrada en junio de 1943 en la Galería Enrique Rosenblatt y una foto suya había ilustrado el cartel anunciador de la muestra.

En cuanto a las colaboraciones plásticas de surrealistas internacionales presentes en este número de *Leitmotiv*, destacamos la presencia de dos dibujos sin título de Roberto Matta, chileno que se había marchado a Europa en 1933, estableciéndose en París e incorporándose al movimiento surrealista en 1937, tras conocer personalmente a Breton.

Hasta ahora nada indicaba que hubiese habido relación alguna entre los mandragóricos y el gran pintor surrealista chileno residente en París. No podemos saber con certeza si la reproducción de esta obra de Matta es producto de una relación directa y de la voluntad del autor de participar en esta publicación surgida en su país natal, pero el hecho de que participara también en la exposición organizada ese mismo año 43 parece denotar que sí hubo vínculo directo entre unos y otro. Al respecto, Enrique Gómez-Correa, en una interesante entrevista que le realiza Floriano Martins afirma que este conoció la obra de los mandragóricos y –agrega– “según me informaron, manifestó su aprecio”.

También en este número de la revista dirigida por Arenas encontramos la reproducción de la conocida fotografía de Man Ray *Primacía de la Materia sobre el Pensamiento*.

⁵¹⁸ Véase André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., pp. 201-203.

Este último número de *Leitmotiv* se cierra con el anuncio, en la cara interna de la contraportada, de cuatro publicaciones, algunas cuya materialización está comprobada y otras solo supuesta, tres de ellas de los surrealistas chilenos y una de Benjamin Péret. Las obras anunciadas son: *Rosseta* de Jorge Cáceres, con ilustraciones de Schoof, en teoría publicada por Ediciones Leit Motiv en Santiago de Chile; *Mandrágora, siglo XX* de Enrique Gómez-Correa, con ilustraciones de Jorge Cáceres, publicada por Ediciones Mandrágora; *Dernier malheur dernière chance* de Benjamin Péret, con un frontispicio en colores de Roberto Matta, publicada por Ediciones Quetzal, en México D. F; y, por último, *Los caníbales en el salón* de Jorge Cáceres, con notas sobre Matisse, Matta, Ernst, Schoof, Miró, Arenas, Klee, etc., supuestamente publicada por Ediciones Leit Motiv en Santiago de Chile. Ninguna de las dos obras de Cáceres anunciadas han sido encontradas y queda la duda de si llegaron a ser publicadas.

En cuanto a la obra de Péret, es precisamente a la que pertenece el fragmento cuarto aquí reproducido. El hecho de que anuncien la publicación de una obra de Péret que vería la luz en México es otra buena muestra de la intensa relación establecida entre los chilenos y los surrealistas que, a causa de las circunstancias históricas, se hallaban desperdigados por el mundo. A pesar de la guerra y del exilio, la comunicación y la circulación de textos es evidente y sin duda significativa. El seguimiento de la actividad es recíproco. Queda comprobado el interés de los surrealistas internacionales exiliados por la actividad surrealista que se desarrollaba en Chile.

Finaliza aquí la trayectoria de *Leitmotiv*, segunda publicación colectiva impulsada por el grupo de surrealistas chilenos Mandrágora. A partir de entonces prosigue la actividad creativa de sus miembros por separado, pero también organizarán conjuntamente aún importantes actividades que demuestran su conexión con el movimiento internacional.

A pesar de la enorme relevancia de esta publicación por todo lo comentado, ha suscitado poco interés entre la crítica literaria chilena, que frecuentemente centra su foco de atención al tratar la actividad del grupo chileno en su primera revista colectiva.

2.3.5. Colaboraciones en otras revistas

Los miembros de Mandrágora colaboran publicando textos en otras revistas, tanto chilenas, latinoamericanas, como extranjeras, no todas ellas vinculadas estrechamente o exclusivamente al surrealismo, pero sí, de alguna manera, a la renovación poética, literaria o

artística que se llevaba a cabo tanto en Europa como en América. Por un lado, habría que considerar aquellas revistas chilenas dirigidas por importantes figuras del medio literario santiaguino de esos entonces como Pablo de Rokha o Vicente Huidobro. Por otro lado, las revistas surrealistas de carácter internacional como *VVV* o *Néon* en las que participan los mandragóricos motivados por la relación entablada con los surrealistas agrupados en torno a Breton primero a través de correspondencia y que luego se transforma en relación personal de amistad a partir de la estancia en la capital francesa de Jorge Cáceres primero y de Enrique Gómez-Correa después.

En cuanto a la colaboración de los integrantes del grupo Mandrágora en la revista dirigida por Vicente Huidobro, *Total. Contribución a una nueva cultura*, tenemos constancia de la participación de Gómez-Correa y de Arenas en su primer número, aparecido en el verano de 1936, junto a poetas como Julio Molina, Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Eduardo Molina, Volodia Teitelboim y Adrián Jiménez, además de su director y animador. Enrique Gómez-Correa participa con dos textos, por un lado un breve texto en prosa titulado “Declaración”⁵¹⁹, donde están ya presentes algunos de los temas y motivos que serán claves en su obra poética, y, por otro, el texto poético “Poema 1000103”. Entre una y otra colaboración encontramos una consigna que quizás pertenezca al propio Gómez-Correa: “La ley represiva es la lápida de sus autores”. A continuación encontramos un poema de Braulio Arenas titulado “Parabienes”.

Teófilo Cid también colaboró en *Total*. Supuestamente, publicó un poema titulado “Arte” en el segundo número de la publicación dirigida por Huidobro, aparecido en 1938. Lo controvertido de esta cuestión es que una parte de la crítica se refiere a la existencia de un único número de *Total* y lo cierto es que nos ha resultado imposible comprobar fehacientemente su existencia. En cualquier caso, dado que Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, que se han encargado de rescatar una parte de la obra completa de Cid, ubican dicho poema en el mencionado número, que fechan e incluso precisan la página en la que se encuentra, lo más lógico es pensar que esta es la información más rigurosa y fiable.

En cuanto a la colaboración de los mandragóricos en *Multitud*, revista dirigida por Pablo de Rokha, sabemos que Jorge Cáceres publica los poemas “Repeticiones” y “Titus” en el n.º 3 y en el n.º 6 (enero de 1939), respectivamente. También en el n.º 3 de *Multitud* publica Braulio Arenas. Gómez-Correa, por su parte, según figura en el libro de Hernán Ortega

⁵¹⁹ Hernán Ortega Parada incluye en su libro sobre el talquino *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa* la reproducción facsimilar del texto “Declaración”. Véase p. 207.

Parada, publica en el número 22, de junio de 1939, su cuento “Mano monstruo” y en el número 23, también de 1939, su ensayo “Problemas del Intelectual frente a los falsos intelectuales”, que había formado parte de *Defensa de la poesía*. Más tarde, en el número 39, de julio de 1942, publica su poema “Yo entro gavilán y salgo en fénix”, perteneciente a su obra *Mandrágora, siglo XX*.

Son numerosas las referencias que encontramos en las entrevistas realizadas a Gómez-Correa y a Arenas relacionadas con los buenos lazos existentes entre ellos y Pablo de Rokha, a la disposición total de este a brindarles la posibilidad de publicar en su revista y a la frecuencia de las colaboraciones en *Multitud*. Por su parte, Cid también participó en *Multitud*, publicando poemas en varios de sus números. Un primer poema, “Festival”, aparece en el segundo número, que ve la luz en enero de 1939. Un segundo poema, “El amor y la razón”, está presente en el número 30-31-32 correspondiente a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1939. Por último, su poema “Los ojos perdidos” fue publicado en el n.º 34, de abril-mayo-junio de 1940.

Se sabe, también, que Cáceres publicó varios textos poéticos en *Ercilla*. Así pues, en 1937 aparecen sus poemas “Domingo”, “Brujería” y “La ruta del caracol”, y en 1938, “El ángel imitado”, “Elegía” y “Descubrimiento de América”. En cuanto a las colaboraciones de Cáceres en revistas chilenas, habría que mencionar, también, la publicación de varios textos poéticos, “Poema”, “Ciertos labios” y “En la cuerda floja”, en *Pro Arte* n.º 64 en 1949 y, posteriormente, la publicación del poema “La prueba de fuego” en el sexto número de *Clío*, revista del Departamento de Historia y Geografía del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en 1942. Este poema había sido incluido en 1941 en su libro *René o la mecánica celeste*.

También Teófilo Cid está presente en otras revistas chilenas. Publica su poema “La línea recta” en el sexto número de *Clío*, de noviembre-diciembre de 1942, en el que participara su compañero Jorge Cáceres. Años más tarde, en 1954, un poema suyo, “Lo que soy”, aparece en la revista *Cántaro*, de 1954. Asimismo, en varias ocasiones Cid publicará textos tanto poéticos como ensayísticos en la *Revista literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*. En el octavo número, de septiembre de 1960, Cid publica su poema “El joven Erebo”, que será el último de los que su autor da a conocer exclusivamente a través de su publicación en una revista o en la prensa chilena.

Especialmente significativa y destacable resulta, sin duda, la colaboración de los miembros del grupo Mandrágora en revistas surrealistas de carácter internacional como *VVV* y *Néon*. Encontrar sus textos poéticos en las páginas de estas revistas publicadas en Nueva

York y en París respectivamente, evidencia la conexión que existió entre los surrealistas chilenos y los surrealistas a nivel internacional. Dado que los medios de comunicación con los que contaban entonces no son equiparables en eficacia y rapidez a los medios con los que contamos actualmente, se hace aún más necesario resaltar el deseo patente de comunicación, interrelación e interacción que caracterizó a los surrealistas en general y a los chilenos en particular.

Menos Teófilo Cid, el resto de mandragóricos participan en el número 2-3 de la revista *VVV*, aparecida en marzo de 1943. *VVV* ve la luz en Nueva York, durante el exilio de muchos de los surrealistas europeos que se vieron en la necesidad de huir del fascismo y del nazismo que se extendían por Europa y de la Segunda Guerra Mundial que azotaba al continente, en busca del asilo que garantizara su supervivencia y les permitiera seguir creando en libertad. Son cuatro los números que se publican de *VVV*, dirigida por David Hare, entre junio de 1942 y febrero de 1944. Como ya sabemos, Gómez-Correa y Arenas se encargan de dejar registro de su colaboración en dicha publicación en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*. Efectivamente, tanto Arenas como Cáceres y Gómez-Correa están presentes en el número doble 2-3, de marzo de 1943; sus nombres figuran en el listado de autores de los poemas publicados que se encuentra a continuación de la cubierta realizada por Marcel Duchamp. El consejo de redacción de este número está compuesto por André Breton, Marcel Duchamp y Max Ernst. Los mandragóricos publican sus textos junto a nombres fundamentales del surrealismo como André Breton, Leonora Carrington, Aimé Césaire, Benjamin Péret, Wifredo Lam, Kurt Seligman, Dorothea Tanning, Arthur Cravan, André Masson, Max Ernst, Marcel Duchamp, Matta, Victor Brauner, Charles Duit, Óscar Domínguez, Yves Tanguy y otros. Jorge Cáceres colabora con su poema “La mejor parte”⁵²⁰, texto poético que es incluido en 1979 en *Textos inéditos*. Enrique Gómez-Correa lo hace con su poema “El prestigio del cuerpo humano”⁵²¹, que en 1945 integraría en su libro *Mandrágora, siglo XX*. Arenas, por su parte, lo hace con su texto “The Mystery of the Yellow Room”⁵²², dedicado a Benjamin Péret y traducido al inglés. Precediendo a los textos de los tres mandragóricos se encuentra la reproducción de la carta que Braulio Arenas envía a André Breton, fechada el 7 de noviembre de 1942. “Letter from Chile”⁵²³ ofrece una recopilación de

⁵²⁰ En *VVV*, n.º 2-3, Nueva York, marzo de 1943, p. 125.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 126.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*, pp. 124-125. La carta es recogida por Gerald Langowski como apéndice III en *El surrealismo en la ficción latinoamericana*, Gredos, Madrid, 1982, pp. 211-215. Langowski, en una nota a pie de página, indica haber extraído el texto de: “Fuente: Arenas, Braulio, «Letter from Chile», *VVV*, 2-3 (Marz.1943), 124-125”. El mismo Langowski, en el apéndice primero de *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, titulado “El

las actividades llevadas a cabo por el grupo Mandrágora hasta el momento. A pesar de haber sido considerada, por Luis de Mussy, como una contribución atribuible a Gómez-Correa, Arenas y Cáceres en, tal como expresa el historiador chileno, “VVV n.º 3”⁵²⁴ (lo propio sería hablar de VVV n.º 2-3), se trata, realmente, de una carta firmada exclusivamente por Braulio Arenas. En cuanto al contenido de dicha carta, de gran interés resultan, sobre todo, los comentarios que realiza Arenas a Breton en relación al apoyo, la confianza y el estímulo recibido por su parte:

Querido amigo, quiero agradecerle primeramente las expresiones de amistad y de confianza que ha tenido la bondad en dirigirnos con respecto al desarrollo en Chile de nuestra actividad surrealista (...) Es por esta razón que nosotros consideramos doblemente precioso el estímulo vuestro hacia nuestra labor⁵²⁵.

Además, resulta destacable la alusión que hace Arenas a “la incompreensión y hostilidad más grandes, manifestadas por el «medio» (...)”⁵²⁶ en el que desarrollaron las actividades del grupo. De hecho, las polémicas suscitadas a raíz de muchas de sus actividades, de índole diversa (ya fuera una lectura de conferencias, la publicación de algún número de *Mandrágora*, el acto anti-nerudiano protagonizado por ellos en la Universidad de Chile, las exposiciones surrealistas organizadas en Santiago, etc.), quedan registradas en la cronología de la vida del grupo que Arenas prepara y envía a Breton.

Hacia el final de la carta, Arenas expresa la adhesión del grupo Mandrágora a “la posición internacional del surrealismo”, refiriéndose, llamativamente, a la superación de los objetivos del grupo chileno, a la finalización de la “trayectoria gloriosa de Mandrágora” y al comienzo, para ellos, de “otra no menos importante: la trayectoria surrealista”. Anuncia, entonces, la publicación de una nueva revista, *Leitmotiv*, para la que solicitan la colaboración de los surrealistas agrupados en torno a VVV. Por último, se refiere a aquellos que se dijeron compañeros de Mandrágora, que se sintieron parte del grupo, desertando finalmente de la gran y arriesgada aventura, haciéndose a un lado. Acaba Arenas su carta exaltando la gran pasión que siempre caracterizó al grupo:

A la hora presente, superados ya todos los propósitos que dieron vida al grupo Mandrágora, nosotros superamos también nuestra posición nacional y adherimos con entusiasmo a la posición internacional del

surrealismo en las Américas”, en el apartado dedicado a Chile, señala que la carta de Arenas “fue acompañada por breves textos del autor, por Jorge Cáceres y por Enrique Gómez-Correa”. Véase p. 188.

⁵²⁴ Luis G. de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 58.

⁵²⁵ Braulio Arenas, “Letter from Chile”, loc. cit., p. 124.

⁵²⁶ *Ibidem*.

surrealismo. Al efecto, terminada la trayectoria gloriosa de Mandrágora, comienza para nosotros otra no menos importante: la trayectoria surrealista.

Bajo esta luz, publicaremos una nueva revista (la cual cuenta ya con el aporte entusiasta de jóvenes poetas y pintores chilenos) para la cual, por su intermedio, solicitamos los trabajos de nuestros amigos que se agrupan hoy en VVV.

Este creo que es el resumen más fiel de nuestras actividades durante estos últimos años. Muchos de los que se reclamaron engañosamente como nuestros compañeros gracias a un pretendido desinterés para afrontar la vida, quedaron tendidos a medio camino, ya sea porque su pequeñez de pensamiento les impedía ver el verdadero objetivo de la existencia humana, o ya sea porque la realidad los venció con su apogeo utilitario.

Pero, pequeño o grande, con alzas y caídas, con contradicciones y violencias, el paso nuestro hacia el pensamiento surrealista total ha estado siempre determinado por una gran pasión. Esta pasión moral ha sido para nosotros el más precioso de vuestros ejemplos⁵²⁷.

Como ya vimos, en la cara interior de la portada del número 2-3 de *Leitmotiv* se anunciaba VVV, concretamente el número en el que participan los chilenos, señalando las identidades del editor y de los miembros del consejo de redacción, así como los nombres de los colaboradores.

Parece ser que, posteriormente, Breton quiso que los chilenos volviesen a colaborar en esta publicación. A través de una carta escrita por Cohen de Naranjón a Enrique Gómez-Correa, fechada el 10 de junio de 1944, sabemos que André Breton le escribe pidiéndole que contacte con Gómez-Correa, Arenas o Cáceres, para que le envíen, según transcribe Naranjón las palabras de Breton en su carta, “nuevos textos, fotografías, cuadros, dibujos, collages y toda clase de documentos”, con la intención de publicarlos en el siguiente número de VVV, que se encontraba en preparación. Breton agrega en su carta:

“(…) Para guiarlos un poco en su elección dígales que mi intención es consagrar el próximo número de la revista, parte a la *libertad*, parte al *amor*. Deseo especialmente textos retóricos sobre la libertad y creo que Enrique Gómez-Correa se interesará especialmente”⁵²⁸.

Cohen de Naranjón menciona en dicha carta el cuarto número de VVV que supuestamente Breton le había enviado, pero que no llegó a recibir. Recordamos que el cuarto número vio la luz en febrero de 1944. Por lo tanto, el número en preparación al que alude y para el que Breton habría solicitado su participación sería un quinto número en proyecto que

⁵²⁷ *Ibidem*, pp. 214-215.

⁵²⁸ Carta de Cohen de Naranjón a Enrique Gómez-Correa, recogida por Luis de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 488. El contenido de esta carta es analizado detalladamente en el capítulo dedicado a la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional.

jamás llegó a ver la luz. De hecho, revisando el índice general de los tres números (I, II-III y IV) de *VVV*, constatamos que los chilenos solo participan en el número señalado.

También por esos entonces, en 1943, se edita *La parole est à Péret*, en cuya introducción “los amigos del autor” afirman adoptar todas las conclusiones del texto. Braulio Arenas y Jorge Cáceres figuran en la lista de amigos de Benjamin Péret que suscriben el contenido de dicho texto.

Los mandragóricos publicarán posteriormente en la revista *Néon*, de la que ven la luz cinco números en París desde enero de 1948 a 1949. Se trata de la primera publicación colectiva del grupo surrealista francés a la vuelta del exilio, al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Por la correspondencia existente, recogida por Luis de Mussy en su libro *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, en el apartado “Epistolario”, sabemos que Cáceres, durante su estancia en París, tiene acceso a los dos primeros números de *Néon*, que, según le dice a Enrique Gómez-Correa en una de sus cartas desde la capital francesa, tratará de enviarles a Chile. Así pues, Cáceres, en una carta escrita al talquino el 23 de marzo de 1948, le anuncia que en el tercer número de esta publicación colectiva aparecerá algún poema suyo, además de su intención de entregar a Tarnaud un poema de Gómez-Correa para que lo incluya⁵²⁹. En otra carta posterior de Cáceres a Gómez-Correa, fechada el 27 de abril de 1948, el delfín de la Mandrágora vuelve a referirse a su colaboración en el número 3 de *Néon*⁵³⁰.

Efectivamente, en el tercer número, de mayo de 1948, se encuentra el poema de Jorge Cáceres “La valise a double fond”. Forman parte del consejo de redacción de este tercer número de *Néon* Sarane Alexandrian, Jindrich Heisler, Vera Hérold, Stanislas Rodanski y Claude Tarnaud. Además, colaboran numerosas figuras relevantes del panorama surrealista internacional como Jean-Louis Bédouin, Victor Brauner, André Breton, Enrico Donati, Charles Duits, Julien Gracq, Jacques Hérold, Alain Jouffroy, Benjamin Péret, Toyen, Jindrich Styrsky, etc. Entre todos estos nombres y algunos más, encontramos el del chileno Jorge Cáceres. No figura Enrique Gómez-Correa entre los colaboradores y participantes señalados en la portada, ni aparece ningún poema suyo en este tercer número de *Néon*, con lo que se deduce que o bien no llegó a materializarse el anunciado propósito de Cáceres de entregar a Tarnaud un poema de este para su publicación o bien lo entregó pero finalmente no fue incorporado.

⁵²⁹ Carta de Jorge Cáceres a Enrique Gómez-Correa recogida por Luis de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 491. Esta carta se encuentra citada y comentada con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a analizar la relación del grupo chileno con el surrealismo internacional.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 492.

Como hemos señalado, en la “Bio bibliografía” contenida en *El AGC de la Mandrágora* se menciona la colaboración de Braulio Arenas en *Néon*. Ciertamente, en el cuarto número, publicado en París en noviembre de 1948, encontramos dos poemas de Arenas: “Voici la terre” y “Errata”. Los versos reproducidos por Édouard Jaguer al inicio del texto de la entrada correspondiente a Arenas en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* pertenecen a este segundo poema de Arenas. En este número, cuyo consejo de redacción está formado por Bédouin, Breton, Demarne, Heisler y Péret, colaboran, también, Jean Ferry, Julien Gracq, Granell, Maurice Henry, Hérold, Lam, Lecomte, André Liberati, Pastoureau, Gaston Puel, Toyen y Arshile Gorky.

Según figura en el libro de Hernán Ortega Parada sobre Enrique Gómez-Correa, este habría publicado algún texto en *Néon*, aunque no concreta en qué número ni con qué texto colabora⁵³¹. Sin embargo, en la “Bio bibliografía” contenida en *El AGC de la Mandrágora*, cuando se mencionan las revistas en las que se han publicado sus poemas y ensayos, no figura *Néon* entre las revistas citadas. Efectivamente, tras rastrear su supuesta colaboración en los cinco números de dicha revista publicada en París, hemos de confirmar que no se encuentra ningún texto de Gómez-Correa.

Resulta fundamental, también, señalar aquí otra de las colaboraciones especialmente destacables de los miembros de Mandrágora en publicaciones surrealistas internacionales, nos referimos a la participación de Enrique Gómez-Correa en dos encuestas publicadas por la revista surrealista belga *La carte d'après nature*, registrada en la “Bio bibliografía” contenida en *El AGC de la Mandrágora*. Gómez-Correa respondió a la cuestión “¿El pensamiento nos ilumina, y nuestros actos, con la misma indiferencia que el sol, o cuál es nuestra esperanza y cuál es su valor?” en el número especial de esta revista belga publicado en enero de 1954. Y en junio de 1954 el chileno responde a la encuesta sobre la poesía: “¿Qué sentido le da usted a la palabra poesía?”.

Por otra parte, hemos de comentar la colaboración de los mandragóricos en *La Poesía Sorprendida*⁵³², revista publicada en la República Dominicana por el grupo de igual nombre entre 1943 y 1947, de la que aparecen veintiún números. Fueron muchos los que participaron a lo largo de la trayectoria de la publicación como redactores, de entre los que destacamos como nombres claves a Domingo Moreno Jiménez y Gilberto Hernández Ortega. El propio Alberto Baeza Flores, chileno que residió desde 1939 a 1943 en La Habana (Cuba) y luego en Santo Domingo, en la entrevista que le realizó Stefan Baciu y que se encuentra recogida en

⁵³¹ Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 245.

⁵³² La revista *La Poesía Sorprendida* fue reeditada en 1974 y 1988.

Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas comenta que Jorge Cáceres, a petición suya, publica textos poéticos y algunas traducciones en *La Poesía Sorprendida*⁵³³. Alude, también, a otro envío que se perdió. Según Luis de Mussy, los textos poéticos de Cáceres aparecidos en esta revista dominicana son, por un lado, dos titulados “Poema”, presentes en el n.º 5 de *La Poesía Sorprendida*, de febrero de 1944, y, por otro, el titulado “Paul Klee”, en el n.º 8, de mayo de 1944. En el sexto número los redactores de *La Poesía Sorprendida* se adhieren al movimiento surrealista chileno, afirmando lo siguiente:

La Poesía Sorprendida, que tiende desde su número inicial a una expresión amplia, ancha y honda del mundo del hombre, en la mayor libertad expresional (ética y estética), no puede mirar sino con profundo alborozo y singular afecto este ejemplar trabajo de los jóvenes poetas y pintores surrealistas chilenos, que de manera tan ejemplar y noble se preocupan de ampliar el mundo del hombre con la creación y el desvelo de una obra y una conducta⁵³⁴.

En el séptimo número, el más surrealista de todos, Cáceres tradujo un texto de Crevel y poemas de Éluard y Desnos. En dicho séptimo número aparece una sección final de notas en las que se aporta amplia información sobre la “presencia creadora de los poetas surrealistas chilenos”.

Juan Manuel Bonnet también señala, en su ensayo “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, la presencia de los nombres de los miembros de Mandrágora en la revista dominicana:

Tras la estancia en la Martinica, la siguiente escala de Breton y Lam –ya sin Masson– sería la República Dominicana (...) (En 1946, nueva estancia del poeta allá, y contacto no solo con Granell, sino con el resto de los redactores de la mencionada revista *La Poesía Sorprendida*, con los que se fotografía. En las páginas de aquella revista están presentes muchos de los nombres del surrealismo latinoamericano, incluidos los chilenos de *Mandrágora*, así como, en traducciones, varios de los franceses)⁵³⁵.

También Édouard Jaguer menciona la colaboración de los chilenos en esta revista:

⁵³³ El fragmento de la entrevista de Stefan Baciú a Alberto Baeza Flores que trata sobre su relación con el grupo Mandrágora se encuentra reproducido en el capítulo dedicado a la recepción crítica de la obra y de la actividad del grupo surrealista chileno.

⁵³⁴ *La Poesía Sorprendida*, n.º 6, marzo de 1944, República Dominicana.

⁵³⁵ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, *Surrealismo Siglo 21*, Gobierno de Canarias, 2006, p. 257.

(...) y en 1943 anima la revista *La Poesía Sorprendida*, en la que colaborarán entre otros los poetas del grupo surrealista chileno, entonces muy activos, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Braulio Arenas⁵³⁶.

En el libro de Hernán Ortega Parada sobre Gómez-Correa se registra, también, la colaboración de este en *La Poesía Sorprendida*, y la presencia de los números 6, 7, 8, 10, 11, 12, 15 y 20 en la sección Enrique Gómez-Correa de la Getty Foundation⁵³⁷. La publicación de textos del talquino en la revista dominicana es señalada, además, en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*.

Juan Manuel Bonnet comenta, por su parte, en el recientemente mencionado ensayo “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, la presencia de Jorge Cáceres junto a Breton, Brauner, Carpentier, Charles Duits, Mabile y otros en la revista *Tropiques* dirigida por Aimé Césaire (1941-1945):

En aquella isla de la Martinica, el núcleo moderno, con el que no podía ser de otro modo entraron en contacto Breton y sus compañeros de viaje, era el de Aimé Césaire. Este acaba de lanzar la revista *Tropiques* (1941-1945). Breton compró por azar, en una librería de Fort-de-France, el primero de sus números, y buscó a su director (...) Hojear *Tropiques* en la reedición de Jean-Michel Place, de 1978, equivale a sumergirse en los grandes debates y dilemas de aquel tiempo incierto, y no hay que olvidar en ese sentido que los primeros números de la publicación estuvieron sometidos a la censura de los representantes locales del gobierno de Vichy, que terminaría cerrándola, no pudiendo reanudarse su marcha hasta la Liberación de la isla. Ahí están el propio Breton –que da un adelanto de lo que terminará siendo *Martinique, charmeuse de serpents*–, Victor Brauner, Lydia Cabrera, Jorge Cáceres, Carpentier, Suzanne Césaire –“hermosa como la llama del punch, pero más aún”, Breton *dixit*–, el entonces jovencísimo Charles Duits, Leo Frobenius, Lautréamont, Pierre Loeb –el fundador de la Galerie Pierre, entonces exiliado en Cuba–, Pierre Mabile sobre Lam, Jeanne Mégren –esposa del anterior–, René Ménil –otro martiniqués, con sus paisanos Étienne Lero y Jyles Monnerot había lanzado, en el París de 1932, la precursora *Légitime Défense*, de título bretoniano–, Francis Picabia, los poetas negros norteamericanos, más el elogio del caribeño de *Hemisphères*, la gran revista neo-yorquina de Yvan Goll...⁵³⁸.

Efectivamente, en el número 8-9 de la revista *Tropiques*, de octubre de 1943, se incluye un poema sin título de Jorge Cáceres, que comienza con el verso “Una alondra me ha saludado al pasar”, y la traducción al francés realizada por R. Durand. En una breve nota a pie

⁵³⁶ Édouard Jaguer, “El surrealismo por encima del Viejo y del Nuevo Continente”, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (catálogo de la exposición realizada del 4 de diciembre de 1989 al 4 de febrero de 1990 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria), Ediciones El Viso, Madrid, 1989, p. 66.

⁵³⁷ Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 245.

⁵³⁸ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, *loc. cit.*, pp. 256-257.

de página se señala que “Jorge Cáceres est avec Braulio Arenas un des chefs du groupe surréaliste chilien. Dirige actuellement à Santiago la revue *Leit-Motiv*”⁵³⁹.

Por último, Bonet, en este mismo ensayo, redactado para su ponencia en el Congreso Internacional “Surrealismo Siglo XXI” realizado en Tenerife en junio de 2006, aporta información desconocida y de gran interés relativa a la colaboración de los mandragóricos en otras publicaciones, mencionando el intento frustrado de Braulio Arenas, Aldo Pellegrini y Elías Piterbarg de sacar una revista surrealista durante la estancia del chileno en Buenos Aires, en 1944; revista que, finalmente, no llegó a ver la luz. Es la única referencia que hemos encontrado a este intento frustrado de colaboración:

Parte del año 1944 lo pasó Braulio Arenas en Buenos Aires, intentando lanzar una revista surrealista con Pellegrini, y con Elías Piterbarg. El proyecto no cuajó⁵⁴⁰.

2.3.6. Evolución posterior a los años de publicación de la revista *Mandrágora*

En octubre del año 43 sale a la luz el último número de la revista *Mandrágora*, preparado en solitario por Gómez-Correa. Son numerosos los estudiosos y críticos literarios que, como se podrá comprobar en el capítulo dedicado a la recepción crítica, interpretan la soledad del talquino como evidencia indiscutible de la dispersión del grupo. Reducen la actividad de *Mandrágora* al período vital de esta publicación colectiva, como si en adelante el grupo hubiera interrumpido sus actividades y dejado de dar rienda suelta a sus inquietudes inmersos en la órbita surrealista.

Efectivamente, poco a poco, con el transcurrir del tiempo, la actividad de los chilenos como grupo cohesionado irá mermando hasta finalmente desaparecer, pero aún falta para que llegue ese momento. Una vez concluye la trayectoria de la revista *Mandrágora*, los mandragóricos continúan durante varios años desplegando su intensa actividad surrealista en Chile y participando en diversas actividades del surrealismo internacional. Como ya sabemos, en junio de ese mismo año, 1943, se celebra la segunda exposición organizada por los surrealistas chilenos, denominada “Soirée surrealista”, y en diciembre ve la luz el número 2-3 de *Leitmotiv*, en el que se encuentran textos no solo de Arenas, Gómez-Correa, Cáceres y Cid, y de otros allegados al grupo como los chilenos Enrique Rosenblatt y Fernando Onfray, y el venezolano Juan Sánchez Peláez (residente en Chile), sino también de exponentes

⁵³⁹ En nota al pie en *Tropiques*, n.º 8-9, Éditions Jean Michel Place, París, 1978, p. 19.

⁵⁴⁰ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, loc. cit., p. 258.

fundamentales del surrealismo internacional como André Breton, Benjamin Péret y Aimé Césaire, y obras plásticas de Roberto Matta y Man Ray, además de las de los chilenos Arenas, Cáceres y Erich G. Schoof. Resulta destacable la conexión existente entre *Leitmotiv* y *VVV*, apareciendo ambas por primera vez en 1942, conexión que señala Luis de Mussy en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*:

Ajustando el análisis, creemos que no es coincidente que en 1942 hayan aparecido *VVV* n.º 1 (Nueva York) y *Leitmotiv* n.º 1 (Santiago de Chile), sino más bien una muestra definitiva de cuán sincrónica y sistematizada llegó a ser la actividad surrealista en su conjunto. Cabe mencionar que ambas revistas publicaron *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* con la autorización oficial del autor, André Breton⁵⁴¹.

En este mismo sentido, recordamos la invitación transmitida por Arenas a Breton en el texto “Letter from Chile”, solicitando la colaboración de los poetas y artistas agrupados en *VVV*. Queda reflejada, pues, la estrecha relación y comunicación del surrealismo chileno, por esos entonces, con el surrealismo internacional y, en concreto, con los poetas y artistas agrupados en torno a Breton, en esos momentos exiliado en los Estados Unidos.

De Mussy, en relación con la dispersión del grupo Mandrágora, rechaza la idea planteada por Sergio Vergara y Klaus Meyer Minneman en su artículo “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938” en cuanto a la caída del grupo chileno en “un solipcismo y posterior extinción” tras los números 5 y 6 de *Mandrágora*. De Mussy se muestra de acuerdo con Susan Foote, quien polemiza con Vergara y Meyer Minneman en su artículo “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*”, respecto a lo que significó *Leitmotiv* como proyección de la superación de la posición grupal para adherirse, en palabras del propio Arenas, a una “posición común e internacional”, como explica en su texto “Actividad crítica”, con el que comienza el primer número de esta revista. En el mismo sentido, como hemos visto, se expresa Arenas en la ya comentada carta enviada a principios de noviembre de 1942 a Breton y publicada en *VVV*. Para De Mussy, aún en 1943 entre los miembros del grupo existe la suficiente cohesión como para que organicen importantes exposiciones y continúen su labor creativa “en conjunto o individualmente”:

En primer lugar, planteamos la discrepancia respecto de que el grupo, posteriormente a los números 5 y 6 de la revista *Mandrágora* haya caído en un solipsismo y posterior extinción. Nosotros creemos, al igual que Susan Foote, que esta segunda publicación del núcleo surrealista responde a una postura más matizada y asumida de manera personal frente a la realidad, y no un antecedente a la conclusión del núcleo mandragórico. No está de

⁵⁴¹ Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 58.

más mencionar que los trabajos son más contundentes y no se cae tanto en definiciones de carácter irónico-poético, lo que demuestra una postura menos intransigente y a la vez menos definitiva frente a los postulados que les seguía planteando el surrealismo. Sin embargo, si bien es cierto que el grupo ya no es la misma llama de 1938, aún para 1943, todavía existe cohesión suficiente como para realizar importantes y significativas exposiciones como también para seguir realizando obras literarias en conjunto o individualmente. Más que hablar de un solipsismo de Mandrágora, nos parece correcto pensar en un replanteamiento personal frente a los primeros ideales y en una suerte de decepción en la búsqueda grupal de sus propuestas surrealistas⁵⁴².

Aún a finales de los años cuarenta perdura la actividad mandragórica, a pesar de que ya desde hacía años se había interrumpido la publicación de la revista *Mandrágora* (el último número verdaderamente colectivo fue el sexto, que vio la luz en septiembre de 1941) y la de *Leitmotiv*. Como ya hemos señalado con anterioridad, es a finales de 1948 cuando organizan en Santiago, en la Galería Dédalo, la 8ª Exposición internacional del surrealismo en la que participan exponentes destacados a nivel mundial del movimiento; acontecimiento este, sin duda, de gran relevancia en la vida del grupo. Ese mismo año, Cáceres había viajado a París, donde entabla contacto directo personal con muchos de los surrealistas residentes en la capital francesa y sus alrededores y participa en la exposición “Comme” organizada por Baskine. Es por entonces cuando los chilenos colaboran en *Néon*. La correspondencia existente entre Cáceres y Gómez-Correa durante la estancia del primero en París evidencia la unión de estos dos mandragóricos, que comparten vivencias y pasiones, manifestando siempre su aprecio y amistad, frente a cierto distanciamiento respecto a Cid y a Arenas que puede deducirse de las palabras con las que el joven Jorge Cáceres se despide de su interlocutor: “Bueno, Enrique, saludos a Braulio y Cid, si los ves”⁵⁴³. Un año más tarde, Gómez-Correa llega a París, donde reside hasta 1951.

Posteriormente, aún encontramos rastros de actividad surrealista en Chile, pero ahora sí que la cohesión que caracterizó a Mandrágora es historia y, más que de grupo consolidado y activo, hemos de hablar de personalidades individuales que se coordinan puntualmente. En 1952 Arenas dirige *Gradiva*. Como ya mencionamos, se sabe que en el único número de *Gradiva* que vio la luz, aparecen, junto a los poemas de Arenas, textos de Giorgio de Chirico y de Gisèle Prassinos. Desconocemos si en dicho número se publicaron textos de los chilenos Gómez-Correa, Cid o Cáceres (el segundo ya adscrito al realismo mágico, como veremos con más detalle a continuación, y el tercero fallecido tres años atrás). En cualquier caso, es

⁵⁴² *Ibidem*, p. 182.

⁵⁴³ Jorge Cáceres, carta fechada el 5 de marzo de 1948, en Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 490.

significativo que no se mencione su participación en el registro de esta revista que se hace en la “Bio bibliografía” de *El AGC de la Mandrágora*.

Aún en el año 57 Gómez-Correa y Arenas mantienen vivo el espíritu mandragórico, publicando la antología poética sobre el grupo, con excepción de Teófilo Cid, *El AGC de la Mandrágora*. Cáceres, el delfín de la Mandrágora, muerto en 1949, es incorporado a la antología por sus compañeros de aventura. Sin embargo, Cid, aún vivo, es dejado al margen, excluido.

En enero de 1958 Arenas interviene en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, organizado por la Universidad de Concepción. En esa ocasión, Arenas habla del grupo surrealista chileno. El texto “La Mandrágora” leído por Arenas en dicho encuentro fue publicado originalmente en la revista *Atenea* n.º 380-381, de abril-septiembre de 1958, y ha sido recogido, posteriormente, por Jaime Quezada en *La mandrágora y otros libros*. Su comienzo es, sin duda, muy significativo: “Alucinante decíamos en 1938, alucinante repetimos veinte años después, alucinante mandrágora, ven ahora a darnos el resumen de la poesía, tú que en todo momento has estado dispuesta a darnos el resumen de la juventud”⁵⁴⁴. Y muy elocuentes e interesantes resultan, también, otros fragmentos que reproducimos a continuación y que reflejan la actitud de Arenas hacia Mandrágora a finales de los años 50:

Mi esperanza mayor, hoy como ayer, veinte años después de aquel alucinante 1938, cuando nos planteábamos algunos poetas en el seno de la mandrágora tal problema como la base inicial de cualquiera actividad lírica (y el lirismo es el desarrollo de una protesta, según sabemos), hoy como ayer, mi esperanza mayor es conseguir reavivar el fuego de esta pregunta: ¿El hombre, necesariamente deberá ser la presa constante del hombre, o llegará un día, en que rotas las cadenas de su servidumbre, el hombre podrá alzarse magnífico y libertador, para dar a la vida su más claro enunciado total, superadas ya todas sus antinomias, y no solamente el enunciado parcial de su liberación económica, política o religiosa?

La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será dueño de su destino, de una vez para siempre (...) Es así, a veinte años de aquel conmovedor suceso, al cual tal vez los comentaristas de la literatura chilena consideren como el suceso llamado mandrágora, es así como a veinte años, sin que la cicatriz se haya borrado, me vuelvo a los jóvenes poetas que arden por atravesar el puente levadizo, y les digo que, sin considerar nuestro ejemplo, sostengan en la palma de la mano esa brasa ardiente el mayor tiempo posible⁵⁴⁵.

La actividad ininterrumpida de Ediciones Mandrágora durante esos años es otro aspecto que debemos considerar en nuestro intento de esclarecer cuál fue la trayectoria del

⁵⁴⁴ Braulio Arenas, “La Mandrágora”, *La mandrágora y otros libros* (ordenación, prólogo y referencia bibliográficas de Jaime Quezada), Pehuén, Santiago de Chile, 1998, p. 179.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 184-185.

grupo y de sus miembros. La continuidad del sello editorial creado por el grupo en sus inicios refleja, al menos, el deseo de pervivencia de quien fuera su *alma máter* hasta el final, Enrique Gómez-Correa. El último de los libros de Braulio Arenas publicado por Ediciones Mandrágora es de 1959. Sin embargo, si observamos las fechas de edición de las obras de Enrique Gómez-Correa, vemos que hasta 1987 publica bajo el apadrinamiento de Ediciones Mandrágora. Parece acertado, pues, interpretar esta notable disparidad en las fechas señaladas como un síntoma del distanciamiento de Braulio Arenas ya en los sesenta de su compañero Gómez-Correa y de lo que quedaba de Mandrágora, en contraste con la fidelidad del talquino, que hasta su último suspiro vivió bajo los efectos mágicos de la Mandrágora y casi hasta el final mantuvo viva la editorial. Una vez iniciada la década del sesenta, solo un hito debe ser destacado por traslucir cierta relación aún entre los mandragóricos; nos referimos a la publicación del único número de la revista *Altazor*, dirigida por Braulio Arenas, en 1963, en el que aparecen textos de Cáceres y de Gómez-Correa⁵⁴⁶.

Braulio Arenas, en su texto “Enrique Gómez-Correa en los tiempos de la Mandrágora”, presente en su libro *Escritos y escritores chilenos*, se refiere a la dispersión del grupo, señalando que hasta 1943 existió cohesión, sentimiento de grupo, identidad común entre los miembros, y matizando que, posteriormente, continuarían participando y colaborando en actividades surrealistas fuera de Chile:

La dispersión del grupo... La dispersión en orden de otras exigencias vitales, en razón de distintos intereses, de renovadas experiencias. La dispersión, sí, pero cuando menos durante años –desde 1937 hasta 1943, aproximadamente–, hubo una identidad, un común hacer, una conducta gregaria. Desde luego, repito, ambas fechas son lo más provisionalmente posible, pues ya desde 1932 discutíamos con Gómez y Cid las posibilidades de una “poesía nueva”, así como más tarde de 1943 colaborábamos en *Néon* y participábamos en la Exposición internacional del surrealismo, de París, en 1947⁵⁴⁷.

Jorge Cáceres murió antes de vislumbrar siquiera los últimos tiempos de Mandrágora. En 1949, la muerte trunca, precozmente, su intensa, múltiple y fascinante labor creativa. Teófilo Cid, por su parte, se dejó morir etílicamente, habiéndose apartado previamente y de forma consciente del surrealismo y de sus compañeros de aventura. Y Arenas se vendió al régimen de Pinochet a cambio de gloria y de una compensación económica, echando por tierra toda coherencia respecto a los principios fundamentales del surrealismo como

⁵⁴⁶ Sabemos de la existencia de dicha publicación y de la participación de Enrique Gómez-Correa y de Jorge Cáceres gracias al registro que hace Hernán Ortega Parada en su libro sobre el talquino, en el apartado “Obras y referencias de E. G-C. en revistas y diarios chilenos”. Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁴⁷ Braulio Arenas, *Escritos y escritores chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1982, p. 238.

movimiento en contra de lo establecido y en pro de la libertad absoluta que rechaza todo tipo de opresión, de dogma, de autoritarismo. Tan solo Gómez-Correa quedó al pie del patíbulo de los ahorcados, solitario, en busca de alguna raíz antropomórfica de la mandrágora. El talquino prosiguió su labor creativa y su intensa actividad hasta el final, siempre fiel a la Poesía Negra, a Mandrágora y al surrealismo.

Fue Teófilo Cid el primero en distanciarse, de manera voluntaria, del grupo y del surrealismo. Para entender cuál fue la trayectoria creativa de Cid, resulta esencial considerar una entrevista fundamental, titulada “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid”, publicada en *La Nación* presumiblemente a finales de 1954, puesto que en ella se alude a la reciente publicación de *Camino del Ñielol*, libro que se terminó de imprimir en septiembre de ese año. En esta entrevista, Cid critica duramente al surrealismo, señalando su inoperancia y su conversión al academicismo, y fechando su ruptura con este en 1949. Además, sitúa en 1948, tras la realización de la exposición surrealista internacional celebrada en la Galería Dédalo, el final del surrealismo chileno. Cid ve su obra *Camino del Ñielol* como el reflejo de la trayectoria de transición experimentada por su poesía del surrealismo al realismo mágico⁵⁴⁸.

Por otra parte, en cuanto al distanciamiento de Teófilo Cid respecto al grupo, especialmente significativa resulta su ya mencionada exclusión de *El AGC de la Mandrágora* y, más que nada, la nota a pie de página a la única referencia a Cid que se encuentra en la “Bio bibliografía”, respecto a su obra *Bouldroud*, publicada por Ediciones Mandrágora en 1942. Desde luego, todo indica que podría interpretarse como un ataque de Gómez-Correa y Arenas a Cid, a quien se diría que llaman “cerdo”, recurriendo a ciertos fragmentos de uno de sus relatos, el titulado “Chancho burgués”, reunidos a propósito:

Sí, eso soy yo, un puerco infernal, agitado en la charca de mis propios hedores.

-Es un puerco, dijo alguien.

-Es un puerco, repitieron más allá.

-No eres hombre, respondiéronme, eres cerdo. Como a tal te trataremos⁵⁴⁹.

En relación con esta llamativa nota a pie de página, encontramos información reveladora en el libro de Luis de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio*

⁵⁴⁸ Esta entrevista a Teófilo Cid se encuentra reproducida y comentada en el capítulo dedicado a comentar los testimonios de primera mano sobre el grupo dejados por sus miembros.

⁵⁴⁹ “Bio bibliografía”, *El AGC de la Mandrágora*, p. 115.

inconcluso, en el que su autor cita unas interesantes palabras de Ludwig Zeller al respecto en una entrevista inédita por él realizada en enero del año 2000:

Como señala Ludwig Zeller, para el tiempo en que apareció el libro *El AGC de la Mandrágora* (1957), tanto Arenas como Gómez-Correa estaban tan distanciados de Cid, que al referirse a su ex compañero, en un pie de página, afirmaron que era un cerdo. “Sucede que después del entusiasmo de los primeros momentos, Teófilo Cid se incorporó al Ministerio de Relaciones Exteriores. Andaba impecable de negro, con corbata, era de muy buenas maneras y tenía que atender a los diplomáticos, pero ese puesto lo perdió. Años más tarde, Teófilo tendió, influenciado por sus amigos españoles principalmente residentes en Chile, por Carmelo Soria, por José Ricardo Morales, por Balmes, por distintas gentes, a politizarse más. Él se sentía solitario, muy rechazado por mucha gente, e incluso se fue alejando de sus propios amigos. Yo te digo que hay momentos en que él está muy en contra de sus amigos de Mandrágora. Por ejemplo, cuando Arenas y Cid publican el “AGC”, hay una frase de *Bouldroud* (único libro de Cid publicado bajo la Ed. Mandrágora) con la cual lo quieren insultar. Sucede que él ya vivía muy alejado de Braulio y de Enrique”⁵⁵⁰.

De Mussy, en este mismo libro en torno al grupo Mandrágora, asegura que ya en la década del cincuenta Teófilo Cid se encontraba completamente distanciado de sus antiguos compañeros:

(...) es importante aclarar que Cid fue el primer de los cuatro integrantes del grupo que se apartó de las líneas surrealistas, llegando a estar para la década del cincuenta, totalmente distanciado de sus otrora compañeros. Al parecer su accionar fue cada vez más ligado a la política y en especial al Partido Comunista, a esto hay que agregarle el hecho de que Cid decidió voluntariamente dedicarse a tomar hasta morir⁵⁵¹.

Por último, también en relación al alejamiento de Cid respecto a Mandrágora y al surrealismo, hay que mencionar cierto espíritu crítico de este hacia la actividad del grupo surrealista chileno puesto de manifiesto ya en su artículo “La queja de la Mandrágora”⁵⁵², publicado en *La Nación* el 23 de octubre de 1949, cuando afirma: “El Grupo Mandrágora en 1938 pretendió captar la chispa, provocando un incendio que por desgracia alcanzó límites precarios”. En este texto Cid deja patente el fuerte impacto que supuso para él la muerte del más joven de sus compañeros, Jorge Cáceres, fallecido a finales de septiembre de ese mismo año, por quien –afirma– “la Mandrágora ha vertido sus últimas lágrimas”. Llama la atención el uso que hace del pretérito imperfecto cuando habla de su unión con Gómez-Correa y

⁵⁵⁰ Palabras de Ludwig Zeller citadas por Luis G. de Mussy en *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 67.

⁵⁵¹ Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 67.

⁵⁵² Comentamos este texto con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a analizar los testimonios de primera mano sobre la actividad del grupo que dejan los mandragóricos.

Arenas (“Yo sé lo que representabas en esa curiosa sociedad que formábamos con Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, entrañables en la amistad y en el combate”), tiempo verbal sintomático que refleja cierto distanciamiento, de cuyo uso podemos inferir que comienza a fraguarse la ruptura y el cambio de rumbo literario que en 1952 se hará del todo evidente con la publicación de *Camino del Nielol*. En esta misma línea, Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, en el primer volumen, el único que hasta la fecha ha visto la luz, de la obra completa de Cid que están preparando, relacionan la disolución del grupo chileno con la muerte del más joven de los mandragóricos. Hablan de “la pérdida irreparable” que significó el fallecimiento de Cáceres para Cid, y que, en sus propias palabras, “marcó el desmembramiento del grupo surrealista nacional, como llegó a afirmar en la crónica titulada «La queja de la Mandrágora»”⁵⁵³. No es cierto, sin embargo, que Cid afirme tal cosa, y menos aún con tal rotundidad, en su artículo. Consideramos, pues, exagerado y de escaso rigor poner en boca de Cid tal afirmación. En todo caso, creemos más acertado hablar de que, en cierta manera, se vislumbra ya la posición crítica hacia la significación de la actividad de Mandrágora que adoptará a partir de entonces el que fuera uno de sus miembros fundadores.

Posteriormente, Teófilo Cid se abandonó en vida, renunció a la posición acomodada que le brindaba su trabajo como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores, pasando las noches de acá para allá, deambulando por las calles santiaguinas, recalando en diversos cafés y bares, alcoholizado, con aspecto descuidado y durmiendo, incluso, a la intemperie. Existe en torno a Teófilo Cid toda una leyenda, que según los que lo conocieron él mismo fomentó, respecto a su bohemia vida tras su abandono de la carrera diplomática, acabando sumido en la miseria. Cid pasó a la historia de la literatura chilena como un poeta maldito, identificado por muchos con Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y otros. Esa leyenda que circula en torno a su figura dificulta la posibilidad de esclarecer qué sucedió realmente, cuál fue el motivo por el que decidió renunciar a sus comodidades y eligió, en palabras de su gran amigo a partir de 1956, Jorge Teillier, “el suicidio disimulado tras el alcohol”⁵⁵⁴. Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, por su parte, hablan de su “decisión estoica e intransigente de suicidarse en vida”⁵⁵⁵. Atrás quedó su impecable apariencia, su elegancia en el vestir de sus tiempos de funcionario, siendo recordado por muchos como un hombre despreocupado por su aspecto, desaliñado y de ropas raídas. Jorge Teillier explica este notable cambio de imagen, y

⁵⁵³ Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, vol. I, p. 32.

⁵⁵⁴ Palabras de Jorge Teillier extraídas de su artículo “Teófilo Cid, el naufrago de la noche”, publicado en *Plan*, n.º4, Santiago de Chile, junio de 1967. De este texto solo conocemos el fragmento que reproducen Luis de Mussy y Santiago Aránguiz en *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*. Volumen I, pp. 41-42.

⁵⁵⁵ Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa.*, p. 32.

por ende de actitud, como producto de la insatisfacción y desprecio que le produce a Cid la sociedad burguesa y la mediocridad del medio literario y cultural chileno. Para Teillier, “su aspecto desastrado y repulsivo exteriormente, era la forma de rebeldía contra el orden burgués y mojigato (...) Despreciaba la sociedad actual e incapaz de integrarse en ella (...)”⁵⁵⁶. Así pues, Teófilo Cid decidió voluntariamente dejar su cargo en el ministerio, renunciando a una vida de facilidades, resuelta económicamente.

Ejerció como cronista de *La Nación* y *La Hora*, llegando a ser nombrado jefe de redacción del primero de los periódicos mencionados entre 1952 y 1958. Desarrolló, también, su labor como crítico literario en varias revistas chilenas como *Extremo Sur*, *Alerce* y *Pro Arte*. Esos años, según De Mussy y Aránguiz, de inestabilidad económica, derivaron posteriormente en una falta de recursos extrema. Durante los últimos meses de su vida Cid no tenía donde dormir. Son muchos los que lo recuerdan durmiendo en algún banco de la capital chilena. Cuentan que fue la solidaridad de sus amigos, quienes le proporcionaban comida y vino, la que le permitió sobrevivir durante los últimos años de su vida. Durante esos últimos años, la Sociedad de Escritores de Chile, institución en la que Cid había desempeñado una constante labor, le nombró Secretario Técnico.

Luis de Mussy y Santiago Aránguiz advierten de la imposibilidad de esclarecer muchos de los interrogantes que quedan sin responder respecto a la trayectoria vital de Cid y señalan la contribución de sus amigos poetas y escritores a extender “confusiones, errores e imprecisiones en torno a su vida y obra”⁵⁵⁷ en sus declaraciones y artículos publicados en la prensa y en revistas chilenas, generando “un desconcierto generalizado entre los lectores, estudiosos y críticos”, y las numerosas especulaciones que han circulado en torno a su figura.

Tras su fallecimiento, el 15 de junio de 1964, se publican numerosos textos en la prensa chilena en los que poetas y escritores le recuerdan con expresiones tan significativas como “príncipe de la miseria”, “*amateur* de la lepra”, “un *dandy* en el más baudeleriano sentido de la palabra”, “*master* de la noche”, “*outsider*”, “poeta maldito”, “exorcista contumaz del empleado público”, “pontífice en tantas derruidas catedrales del vino”, etc. Por su parte, su excompañero de Mandrágora, Braulio Arenas, le dedica unas hermosas y elocuentes palabras en su artículo “Los compañeros de la Mandrágora”⁵⁵⁸, publicado en *El Mercurio* el 2 de mayo de 1965, texto en el que lo identifica con Jacques Vaché y Jacques

⁵⁵⁶ Jorge Teillier, “Teófilo Cid, el naufrago de la noche”, en Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁵⁷ Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁵⁸ Este artículo se encuentra comentado detalladamente, reproduciendo los fragmentos de mayor interés, en el capítulo dedicado a analizar los testimonios de primera mano sobre el grupo que dejan sus miembros.

Rigaut. Arenas se refiere a su existencia como un “lento aprendizaje” de la muerte. Así lo recuerda: “(...) Teófilo Cid, displicente y estoico, elegante y colérico, humilde y magistral”. Su destino no era otro que el de la poesía:

Desde ese lejanísimo año 1932, es decir durante treinta y dos años, si contamos este año de su muerte, caminó con medidos pasos para cumplir el camino fatal de su existencia. Muchos honores le salieron al camino, muchas tentaciones de glorias literarias le acecharon, muchas ofrendas de riqueza se le ofrendaron, pero él prestaba oído sordo a estas quimeras de la realidad.

Su destino era otro. Mientras se cavilaba a su lado, asegurándose los unos a los otros que Teófilo era un sin destino, no era nada menos que el destino el que le saturaba. Un destino que él manejaba a manos llenas, tenso el arco, pronto la flecha y seguro el blanco, como en la morosa teoría del arquero explicada por la doctrina zen.

Era otro su destino. Era el destino signado desde la cuna por la poesía, y a este destino se consagraba con la tranquilidad estatuaria de un viejo personaje griego.

Braulio Arenas, por su parte, se aleja del surrealismo, convirtiéndose en un auténtico renegado que pone todo su empeño en borrar su pasado mandragórico, en quitar importancia al que considera solo “uno de los tantos «momentos» de mi juventud”, una etapa de su trayectoria creativa, parece ser, de escasa relevancia para él. Además, como ya adelantamos, Arenas cedió unos versos suyos de su serie de poemas “Chile es así” para la composición de un himno utilizado por el Gobierno militar de Augusto Pinochet en una de sus campañas publicitarias. Arenas se convirtió en un adepto del régimen y obtuvo sus beneficios. En 1984, durante la dictadura pinochetista, le fue concedido el Premio Nacional de Literatura. El chileno Enrique Lihn, en un artículo publicado en *Apsi* n.º 255 (Santiago) el 30 de mayo de 1988, titulado “El escritor que debiera sobrevivir”, habla del “colaboracionismo patético, histérico y exangüe” al que se entregó Arenas. Así pues, quien tiempo atrás se había manifestado en contra de reconocimientos y premios, acorde con la “ocultación profunda y verdadera del surrealismo” proclamada por Breton, hace todo lo posible por caer en gracia al “mandamás” y manifestar su adhesión públicamente. Junto con el Premio Nacional, le es otorgada “una pensión de gracia, equivalente a cuatro ingresos mínimos mensuales de la Región Metropolitana”⁵⁵⁹ que, sin lugar a dudas, le resuelve la vida a él y a su hermana, a quien estaba muy unido. A partir de ese momento, en palabras de Enrique Lihn en “El escritor que debiera sobrevivir”, “(...) no dejaría oportunidad –así ocurrió– de escribir horrores contra el «comunismo» y primores de la dictadura”. Por la prensa chilena sabemos que en 1988,

⁵⁵⁹ Información extraída de un breve artículo, “Pensión de gracia para el escritor Braulio Arenas”, publicado en *La Tercera*, Santiago de Chile, el 9 de agosto de 1983.

cuando fallece Braulio Arenas, Pinochet y su esposa hicieron llegar sus condolencias a su hermana, Ana Arenas Carvajal.

Para determinar cuándo comienza Arenas a distanciarse de sus compañeros, de la Poesía Negra y del surrealismo, resulta fundamental echar un vistazo a sus declaraciones en artículos y entrevistas publicadas en la prensa chilena. Pero antes consideramos oportuno recordar que aún en 1958 Arenas se manifestaba respecto a la actividad desarrollada por Mandrágora con una valoración positiva, entusiasta e, incluso, apasionada, como ya comprobamos con anterioridad en el fragmento citado de su texto “La Mandrágora” y como podemos comprobar también en este otro:

Nosotros podemos decir, y yo sueño en los instantes de “fusión” entre la poesía y la realidad (mandrágora alucinante, mientras el reloj toca las doce), nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre lo que nosotros, y no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía.

El “derramamiento” de la una en la otra. Entrar la una y en la otra al mismo tiempo, como quien entra a dos mansiones superpuestas. Dormir y vivir a un tiempo mismo, amar para amar siempre, estar en la orilla del mar serenamente y estar en el barco en peligro al mismo tiempo. ¡Oh poesía, a ti a la que un día de juventud proclamamos negra, negra para oponerla a un mundo negro, negra para que su luz negra iluminara las tinieblas del mundo, oh poesía, solo tú sabes lo que esta mandrágora ha sido, es y será!⁵⁶⁰.

Llamamos especialmente la atención respecto al uso que Arenas hace del verbo “ser” en pasado, presente y futuro, muy alejado aún del posterior Arenas que no desperdiciará ocasión para renegar de su pasado, desvinculándose del grupo y del movimiento surrealista.

En este mismo texto Arenas se refiere al surrealismo y agrega: “(...) una vez más estrecho las manos amigas de Breton y Péret, las manos de Duchamp y las de Leonora Carrington, hada esta última tan extemporánea, y por extemporánea hada”⁵⁶¹.

De los artículos y ensayos publicados en la prensa o en revistas chilenas sobre Braulio Arenas y su producción creativa, se deduce que no se ponen de acuerdo los críticos y estudiosos a la hora de fechar su distanciamiento del surrealismo y de Mandrágora. Por ejemplo, en un artículo, cuya autoría y fuente de publicación se desconocen⁵⁶², publicado el 6 de mayo de 1970, titulado “Braulio Arenas, el último surrealista”, se habla del “vuelco” que

⁵⁶⁰ Braulio Arenas, “La Mandrágora”, loc. cit., p. 181.

⁵⁶¹ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁶² La totalidad de los artículos periodísticos publicados en Chile en torno al grupo Mandrágora o a alguno de sus miembros en concreto manejados se encuentran archivados en la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Algunos de ellos carecen de ciertos datos (autor, fuente o fecha de publicación), como es el caso del citado “Braulio Arenas, el último surrealista”. En la gran mayoría dicha información sí figura, a veces indicada a mano por los encargados de su archivo en el margen del artículo en cuestión recortado.

experimenta la producción literaria de este entre 1943 y 1958, prestando mayor atención a partir de entonces a la realidad chilena, su paisaje, su gente, su folklore, sus mitos, etc. Su estilo se torna, entonces, más accesible, más inteligible, menos hermético.

Así pues, en otro artículo de autoría desconocida, publicado en *Qué Pasa* n.º 146, el 8 de febrero de 1974, titulado “Braulio Arenas: Chile fue fundado en una poesía”, se señala el inicio en 1943 de un “interregno que durará hasta 1959”, año que se propone como punto de inflexión en su producción literaria a raíz de sus viajes por la geografía chilena, el primero a Concepción y, posteriormente, a Aisén. A continuación, el propio Arenas, de quien se reproducen varias declaraciones a lo largo del artículo, señala que fue entonces cuando “[comprendió] la realidad de la provincia chilena y [descubrió] un rostro y un alma muy difíciles de captar desde la calle Ahumada de Santiago”. Pero curiosamente, este artículo de 1974 refleja también las “recaídas” de Arenas en el surrealismo, señalando la vinculación que las tres obras que el escritor preparaba entonces, *Los esclavos de sus pasiones*, *Los sucesos del Budi y Berenice: la idea fija*, presentan con motivos o elementos claves en el surrealismo, el collage, el interés por las leyendas mágicas, en este caso de la tradición oral de Carahue (comuna de la Región de la Araucanía, caracterizada por la gran presencia de población mapuche) y, por último, el sueño. Pero, hay que destacar, que cuando el articulista-entrevistador pregunta a Arenas si “(...) Sueños, collages y leyendas mágicas chilenas, ¿todo esto no indica una vuelta al surrealismo, movimiento que Ud. abandonó hace ya tantos años?”, este responde: “Sí, se podría hablar de una recaída, en ciertos aspectos. Sin embargo, considero que estas tres obras que he señalado alcanzan una dimensión personal, fuera ya del «manierismo» surrealista”⁵⁶³.

Por su parte, Rodrigo Verdugo, en su ensayo “Braulio Arenas o el sueño magnético” publicado en la revista *Derrame* n.º 5, fecha el distanciamiento de Arenas del surrealismo a partir de 1956.

En cualquier caso, lo más oportuno e interesante es, sin duda, atenerse a lo expresado por el propio Arenas en este sentido. Para ello, hay que poner especial atención en las entrevistas con las que contamos y que nos permiten acceder a los testimonios y declaraciones de Arenas en relación a su trayectoria creativa, su vinculación al movimiento surrealista, su pertenencia a Mandrágora y su posterior alejamiento y, por último, su repudio.

En este sentido, destacamos una entrevista realizada a Braulio Arenas por Magdalena Cruzat, publicada el 3 de noviembre de 1977 en *Qué Pasa* n.º 302, en la que este se refiere a

⁵⁶³ Este artículo se encuentra comentado con detalle, reproduciendo sus fragmentos más significativos, en el capítulo dedicado a la recepción crítica.

su alejamiento del surrealismo y de Mandrágora para realizar, como él mismo expresa, “una poesía de carácter más arquitectónico como *Discurso del gran poder*”⁵⁶⁴. En esta misma entrevista queda reflejado el escaso trato que, por entonces, tenían Arenas y Gómez-Correa, cuando la entrevistadora le pregunta por sus recuerdos de la amistad con sus compañeros de Mandrágora y este afirma: “(...) Enrique Gómez debe continuar siendo uno de mis mejores amigos, a pesar de que no lo veo nunca”. Además, en esta misma ocasión, Arenas se refiere a su trayectoria literaria señalando cuatro etapas diferenciadas: “Las dividiría en cuatro etapas: de iniciación literaria, de incorporación a un movimiento de avanzada como el surrealismo, de ordenación de la vida intelectual, y de conocimiento o integración de la vida literaria con el medio chileno”.

Fundamental resulta, también, señalar la declaración que hace Arenas en una entrevista que le realizó Jorge Teillier publicada en *Árbol de Letras* n.º 10, en septiembre de 1968, en la que el propio Arenas señala el año 1945 como el momento en el que abandonó el surrealismo, reconociendo, eso sí, sus posteriores recaídas: “(...) si examino mi obra literaria, puedo señalar cantidad de años capitales. 1945, por ejemplo, en el que dije adiós al surrealismo (con algunas recaídas) para consagrarme a una manera poética más estructurada: el *Discurso del gran poder*, entre otras obras”⁵⁶⁵.

Durante la década de los 80, la religiosidad de Braulio Arenas se acentúa cada vez más, llegando a ser considerado un “devoto” en más de un artículo publicado en la prensa chilena a partir de entonces. Al respecto, llamamos la atención sobre una entrevista de 1983, realizada por Enrique Lafourcade, y publicada bajo el título “Los setenta años de un animal literario” el 3 de abril de ese año en *El Mercurio*, en la que, de nuevo, Arenas se refiere al “manierismo surrealista” como una “cortapisa, un freno y una limitación”, lo cual motivó, según explica, su abandono del surrealismo. Lafourcade, por su parte, refleja el abismo que separa, entonces, al Arenas mandragórico, surrealista, entusiasta, rebelde, del Arenas creyente, cuya fe aumenta, “devoto de la Virgen de Pompeya y de la Virgen María”: “¡Qué lejos ese Braulio Arenas adolescente, iracundo, bretoniano, antinerudiano, transfigurado por el surrealismo!”, afirma Lafourcade.

Especialmente interesantes y esclarecedoras resultan varias de sus declaraciones en entrevistas posteriores al reconocimiento que le fue otorgado por el gobierno de Augusto Pinochet el 28 de agosto de 1984, el Premio Nacional de Literatura. A partir de entonces, los

⁵⁶⁴ Este artículo también se encuentra comentado y reproducidos sus fragmentos más significativos en el capítulo “Recepción crítica”.

⁵⁶⁵ Braulio Arenas en “Entrevista con Braulio Arenas”, *Árbol de Letras*, vol. II, n.º 10, Santiago de Chile, septiembre de 1968, pp. 6-7.

esfuerzos de Arenas por negar su pasado mandragórico y surrealista son tan evidentes como detestables. Así pues, en varias de las entrevistas que le realizan a partir de entonces se puede comprobar su negativa expresa a hablar de su participación en Mandrágora, su rechazo a ser siempre interrogado por sus tiempos de juventud. Así, por ejemplo, queda patente en un artículo de María Angélica de Luigi, titulado “Braulio Arenas, Premio Nacional de Literatura. El hombre de todas las horas...” y publicado el 7 de diciembre de 1986 en el suplemento de *La Estrella* (Arica), en el que la autora toma como punto de partida una entrevista realizada por ella a Arenas, cuyas declaraciones inserta a lo largo de su discurso: “«Me enferma que me cuelguen ese sambenito», se ha enojado. Y ahora agrega: «Mire, es que no corresponde poner énfasis en esa parte de mi obra, que solo duró entre el 38 y el 42»”.

Muy significativas son, también, sus palabras recogidas en un artículo-entrevista publicado por Hernán Miranda en el suplemento de *La Tercera* el 16 de septiembre de 1984, poco menos de un mes después de que Arenas hubiera sido galardonado, cuyo título, sin duda, es muy elocuente: “Braulio Arenas. ¿Surrealista, yo?, que me registren”. Encontramos ya plenamente aquí al Arenas que reniega del surrealismo y de Mandrágora, que trata de borrar, incluso falseando hechos documentados, ciertos aspectos de su pasado, y que insiste en restar importancia a la que considera tan solo una breve etapa juvenil de su trayectoria literaria. Así pues, cuando Miranda le pregunta por su presentación como candidato para el Premio Nacional de Literatura, para el que había que aportar el currículum, actitud opuesta a lo esperado por coherencia de un surrealista, Arenas responde: “El surrealismo solo fue uno de los tantos «momentos» de mi juventud... Todavía más, volviendo al dichoso premio: ningún surrealista postularía a la obtención de semejante recompensa”. Más adelante, Hernán Miranda le menciona su presencia en la historia literaria chilena como fundador de Mandrágora y en su respuesta se observa claramente su intento por sepultar en el olvido sus años de participación en el grupo, reduciendo la que fuera su adhesión a los principios del surrealismo, en apariencia entusiasta y apasionada, a mero influjo puntual plasmado en ciertos poemas y relatos:

El Grupo Mandrágora fue la denominación chilena del surrealismo internacional. Mi incorporación a ese movimiento solo duró un período de mi existencia como escritor, no la totalidad de mi existencia. Solo algunos textos poéticos (“A las bellas alucinadas”, por ejemplo), como asimismo algunos relatos (*Gehena*, entre otros) están influidos por el surrealismo.

Aún más llamativa y elocuente resulta su respuesta cuando Miranda menciona su participación en el contra-homenaje a Neruda tramado y llevado a cabo por Mandrágora, con

Arenas como principal protagonista o portavoz, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 11 de julio de 1940. Arenas niega tajantemente su participación y atribuye a Teófilo Cid, ya fallecido, lo que ellos mismos dejaron bien documentado en el cuarto número de su revista *Mandrágora* y lo que él, por su parte, recoge en la cronología que incluye en la citada carta que envía a André Breton en noviembre de 1942:

– ¿Es efectivo que una vez Ud. en pleno Salón de Honor de la Universidad de Chile llegó a cometer el “acto surrealista” de increpar a Pablo Neruda y romperle el discurso que leía?

– No. Ese fue Teófilo Cid.

Por lo visto, según cuenta Gómez-Correa en la citada entrevista que le realiza Stefan Baciú, Teófilo Cid ni siquiera asistió a dicho contra-homenaje, lo que le costó una fugaz expulsión del grupo, aunque pronto se reconciliaron y volvió a formar parte de *Mandrágora*.

Es también en esta entrevista en la que Arenas explica la concesión voluntaria por su parte de unos versos suyos para ser utilizados en una de las campañas propagandísticas del régimen dictatorial de Pinochet y su satisfacción por el resultado. Arenas emplea el término “democracia” para referirse al régimen pinochetista impuesto por la fuerza y trata de justificar las abominables barbaridades cometidas por los que asesinaron, torturaron, masacraron y obligaron al exilio a quienes disentían y luchaban por la libertad y la restitución de la verdadera democracia, la que había hecho ganar las elecciones al Frente Popular y nombrado como presidente a Salvador Allende.

Por último, otro síntoma palpable de su deseo de desvincularse totalmente de ese momento ahora tan incómodo de su juventud que se advierte en dicho artículo es su cambio de actitud respecto a los que fueran sus compañeros en la aventura surrealista, a quienes no menciona cuando Hernán Miranda le inquiriere por sus amistades.

Luis de Mussy analiza así, mostrando una excesiva comprensión e indulgencia, el cambio radical de postura de Braulio Arenas tanto a nivel poético y literario como vital:

Si bien es cierto que Arenas se alejó –por momentos– de las búsquedas surrealistas, algunos dicen que hasta las negó, es imposible pensar que este escritor no se constituya en un gran representante del surrealismo como de la literatura chilena del siglo pasado tanto a nivel de países como de continentes. Puntualmente, creemos que Gómez-Correa fue muy asertivo cuando mencionó que Braulio Arenas fue –en algunos momentos– surrealista a pesar de él mismo. Más que una renuncia, nos parece que este escritor fue cada vez más tomado por

la vida, viéndose obligado a distanciarse de la protesta y la crítica que defendió en un primer momento de su vida literaria⁵⁶⁶.

Enrique Gómez-Correa fue, sin lugar a dudas, el más constante, fiel y coherente respecto a su adhesión al surrealismo y a la Poesía Negra proclamada por Mandrágora. Recordemos que también Jorge Cáceres lo fue hasta el final, pero su corta vida truncada prematuramente por la muerte contrasta con la larga trayectoria vital de Gómez-Correa, quien fallece en 1995. Tras el cese de la actividad de Mandrágora como grupo cohesionado, el surrealismo en Chile sigue vivo de la mano de Enrique Gómez-Correa. A pesar de haber pasado un largo período de dieciséis años sin publicar (entre 1957 y 1973), nunca abandonó el surrealismo, continuó participando en diversas actividades surrealistas en el extranjero y se mantuvo siempre en la línea de sus principios de juventud. El contraste entre la actitud de este y la de Arenas es bien evidente y llamativo. Gómez-Correa hasta el último momento se mantuvo dispuesto a hablar, con el mismo entusiasmo y la misma pasión, sobre el grupo, sobre su actividad surrealista desplegada en Chile y en el extranjero. Incluso hasta el final recibió a estudiosos que lo entrevistaron interesados en la actividad desarrollada por el grupo Mandrágora. Como se podrá observar en el capítulo dedicado a la recepción crítica suscitada por la actividad surrealista de los chilenos, son varios los críticos que resaltan el prestigio de que goza la obra de Gómez-Correa en países como Francia, Bélgica, Alemania, Canadá, Estados Unidos, etc., frente al silencio y la invisibilidad a los que fueron, y aún son, sometidos en su país. Según figura en un artículo de Enrique Lafourcade, “Confesiones de la Mandrágora”, publicado en el suplemento de *El Mercurio* el 1 de agosto de 1976, en el que se combina el ensayo con la reproducción de dos entrevistas, una a Braulio Arenas y otra a Enrique Gómez-Correa, el talquino fue invitado a participar en un congreso en Pittsburg sobre la vanguardia en Latinoamérica. En otro artículo, de autoría desconocida, en el que no figura ni la fecha ni la fuente de publicación⁵⁶⁷, pero que parece haber sido publicado alrededor de los 80, se señala la asistencia como invitado de Gómez-Correa a un seminario en Pensilvania (Filadelfia), el interés creciente que la actividad del grupo generaba en el extranjero y la traducción de las obras de Gómez-Correa al inglés, francés, rumano, alemán y árabe.

Son numerosos los críticos y estudiosos de la literatura que resaltan la fidelidad y constancia de Enrique Gómez-Correa, como veremos más detenidamente en el capítulo

⁵⁶⁶ Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 64.

⁵⁶⁷ Estamos ante otro caso de artículo periodístico manejado archivado en la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile carente de cierta información sobre su publicación. Dado su interés, optamos por citarlo a pesar de no poder indicar datos fundamentales como fecha y fuente de publicación.

dedicado a la recepción crítica. En primer lugar, mencionamos a Stefan Baciú, quien en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, de 1974, se refiere a Gómez-Correa como “(...) el más constante y más coherente defensor de las posiciones surrealistas, además de ser uno de los notables poetas de su país (...)”⁵⁶⁸. En otra de sus fundamentales aportaciones al estudio del surrealismo en Latinoamérica, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, el crítico de origen rumano define a Gómez-Correa como “un «surrealista de tiempo entero»”⁵⁶⁹.

También Javier Bello, en su prólogo a la selección antológica de la obra poética de Gómez-Correa que publica en el 2005, titulada *Lo desconocido liberado (1940-1996). Antología poética*, haciendo uso del que fuera el título de uno de sus poemarios, señala su coherencia y fidelidad afirmando que “Enrique Gómez-Correa fue, entre todos los miembros de Mandrágora, el más constante y fiel a la teoría y praxis surrealistas que desarrolló el grupo”⁵⁷⁰.

Luis de Mussy, por su parte, habla así de su constancia y fidelidad a sus principios y convicciones:

Ahora bien, es importante mencionar que este escritor fue –a nuestro juicio– el más constante y convencido defensor de los postulados surrealistas de Mandrágora. Si bien es cierto que por muchos años se alejó de la escritura, especialmente durante sus años en el servicio diplomático, la distancia nunca fue suficiente como para llegar a hablar de negación o apatía frente a las ideas revolucionarias de la otra agrupación que configuró con los otros mosqueteros –Cid, Cáceres y Arenas– de la poesía chilena. De alguna manera, siempre mantuvo esa mirada crítica y de cuestionamiento frente a la realidad propia de los verdaderos escritores surrealistas⁵⁷¹.

Son muchos los artículos aparecidos en la prensa y en revistas chilenas en los que se destaca, precisamente, esa fidelidad como rasgo esencial de la trayectoria creativa y vital del talquino. A modo de ejemplo, citamos unas palabras de Andrés Sabella, extraídas de su texto “Enrique Gómez-Correa, adalid de la Mandrágora”, publicado el 27 de junio de 1946 en *Las Últimas Noticias*:

⁵⁶⁸ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p. 87.

⁵⁶⁹ Stefan Baciú, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 23.

⁵⁷⁰ Javier Bello en el prólogo a Enrique Gómez-Correa, *Lo desconocido liberado (1940-1996). Antología poética* (edición de Javier Bello), Huerga y Fierro editores, Madrid, 2005, p. 10.

⁵⁷¹ Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 65.

Lealísimo vasallo de la “poesía negra”, aquella que huele a vísceras de locura y no transige con los biombos desteñidos, Enrique Gómez-Correa encarna, en parte, a los eximios de la aventura, que descubrieron que el sol podía vencerse con una sola gota de vértigo.

Señalamos, también, lo afirmado acerca de la fidelidad de Gómez-Correa en una reseña, de autoría desconocida, publicada el 30 de junio de 1974 en *La Patria* (suplemento) a propósito de la publicación en 1973 de la selección antológica *Poesía explosiva*, que reúne la producción poética del autor desde 1935 hasta 1973, prologada por Stefan Baciu:

Poeta fiel a su línea de conducta, Enrique Gómez-Correa vive la obsesión de ser original, sin pérdida de tiempo. Ausculta el yo interno del hombre y del poeta, vence obstáculos. Parece no interesarle que lo entiendan plenamente y que la sensibilidad de su poesía llegue a todos los ámbitos. Es surrealista dentro de su propia esfera. Parece satisfecho de irrumpir con la violencia, aparente o real, en el mundo del sueño.

Por su parte, Víctor Castro, en su artículo “El calor animal” publicado en *Las Últimas Noticias* el 15 de marzo de 1975, también señala dicha fidelidad con la que Gómez-Correa se entregó al surrealismo:

Enrique Gómez-Correa (...) es, principalmente, uno de esos hombres que jamás han abandonado su credo surrealista ni han hecho con su poesía concesiones a las facilidades de oportunidad y conveniencia. La obra del poeta Gómez-Correa es ejemplo de devoción a su propio espíritu, a la conciencia que la sostiene (...)

(...) la poesía de Enrique Gómez-Correa nos guarda ese calor animal que hace que, por sobre todo, el hombre cante y su canto sea esa verdad indesmentible que se encuentra, a cada momento, en esa poética leal consigo misma y honradísima siempre.

Stefan Baciu publica el 29 de noviembre de 1975 en *Las Últimas Noticias* un artículo titulado “Poesía explosiva” en el que alude a Enrique Gómez-Correa como “el «último mohicano» de una de las aventuras más bellas y más osadas”, y de quien destaca su coherencia, su continuidad en la misma línea inicial, con la misma pasión, sin flaquear ni por un instante:

Hacer poesía en 1973 con la misma pasión como se hizo en 1935, sin omisiones, sin claudicaciones y sin “paréntesis”, he aquí un acto de coraje poético e intelectual que muy contados poetas tienen hoy día.

Enrique Lafourcade, en su artículo “Poetas reales de otras primaveras”, publicado en septiembre de 1985 en *El Diario Austral* (Temuco), se refiere a Gómez-Correa como el “ángel guardián” de Mandrágora, contraponiendo su actitud con la de Braulio Arenas:

La “Mandrágora” tiene en Gómez-Correa su ángel guardián. Cuando el tiempo ya se llevó a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid; cuando otras oportunidades se llevaron a Braulio Arenas, este don Enrique D’Artagnan Gómez-Correa, último mosquetero de las imaginaciones surrealistas, reta y espadachinea sombras y nubes.

Igualmente, Marcelo Novoa, en su artículo “La raíz de la Mandrágora”, publicado en *El Mercurio* el 2 de septiembre de 1994, subraya su lealtad a Mandrágora:

Y si Enrique Gómez-Correa no ha dejado un instante de respirar poéticamente, quizás sea porque aún contempla la atroz flor de la mandrágora, crecida al pie del patíbulo de todos los tiempos.

En uno de los artículos aparecidos en la prensa a raíz de la muerte de Enrique Gómez-Correa en 1995, titulado “El surrealismo ha muerto”, de autoría desconocida, publicado el 29 de julio de ese año, encontramos, también, la alusión a su fidelidad hasta el final al grupo fundado por él, Arenas y Cid tanto tiempo atrás, y a su coherencia, siempre desinteresado en recibir premios o reconocimientos de ningún tipo, manteniendo incólume la misma actitud que defendía y exigía en sus tiempos de juventud:

Siempre renuente a los honores y premios, Gómez-Correa conservó hasta el final su fidelidad al grupo poético surrealista que fundara, en los años 30, junto a su colegas Teófilo Cid y Braulio Arenas.

Marcelo Mendoza en su artículo “Una mandrágora para Enrique Gómez-Correa”, publicado en *La Época* el 3 de septiembre de 1995, coincide en resaltar su coherencia, señalando su nulo interés por los premios, actitud absolutamente opuesta a la de Braulio Arenas. Veamos la contraposición que hace Mendoza, pues, de la actitud de ambos:

Estoy seguro de que Gómez-Correa nunca pretendió ningún premio ni menos el Nacional de Literatura. Hizo lo contrario a lo que hay que hacer en esos casos, aunque vio con tristeza como, por ejemplo, su antiguo compañero de rutas Braulio Arenas paradójica y patéticamente escribía himnos militares a cambio del apetecido estandarte siendo que para un buen poeta como él aquello asoma como imperdonable.

El propio Enrique Gómez-Correa se refiere en varias ocasiones a su constancia, fidelidad y coherencia respecto al surrealismo, a Mandrágora y a la Poesía Negra. Prestamos atención a sus declaraciones en este sentido. Así, muy significativa resulta una de sus respuestas a la entrevista que le realiza Stefan Baciú integrada en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, de 1979, en la que asegura sin vacilaciones haberse

mantenido “fiel a los principios que inspiraron a Mandrágora”⁵⁷². Aún en 1979 Gómez-Correa mantiene “buenos contactos y lazos de amistad con los surrealistas franceses y belgas y también con los de otras nacionalidades”⁵⁷³. Braulio Arenas, por su parte, en la entrevista que le realiza Baciu y que presenta en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas* a continuación de la recientemente mencionada, reconoce que su compañero “Enrique Gómez ha sido el más fiel a la Mandrágora, hasta la hora presente”⁵⁷⁴.

Igualmente, Gómez-Correa, en la entrevista que le realizó Hernán Ortega Parada en 1985, durante su ingreso en la Clínica Boston, recogida en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, afirma haber “permanecido fiel a lo que he creído que era lo medular de mi vida entera”⁵⁷⁵. También aquí Gómez-Correa defiende el automatismo cuando Ortega Parada sugiere un cambio radical en su última etapa creativa en la que, según este, se “impuso el espíritu racionalista de un hombre de leyes”, hablando de “control” de esa parte “caudalosa y lúcida del espíritu”, juicio que rechaza tajantemente Gómez-Correa, aclarando que cuando crea, cuando escribe sus “textos poéticos a la primera palabra se me arranca el lápiz y ya lo que pensaba hacer se me evade y es otro, es otro el que escribe”⁵⁷⁶.

Y en una entrevista que le realiza Verónica Weissbluth en 1988, publicada el 3 de julio de dicho año en *La Época* bajo el título “La madre del cordero es el deseo para el último sobreviviente de los surrealistas”, Gómez-Correa afirma con rotundidad su determinación a morir manteniendo su fidelidad a la poesía, el amor y la libertad, principios fundamentales del surrealismo:

“(…) me voy a morir con la creencia de la poesía, porque sus valores se relacionan con el amor, con la libertad. Esos valores me parecen grandes. No se pueden vender ni enajenar”.

En cuanto a la continuidad de los lazos entablados por Gómez-Correa con diversos surrealistas a nivel internacional, en una entrevista que le realiza Floriano Martins, publicada bajo el título “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” en la revista *Prisma* n.º 41, editada en 1992 en Bogotá, este, tras haber señalado los numerosos vínculos entablados por el grupo Mandrágora y los surrealistas repartidos por el orbe, afirma que aún en esos entonces, a principios de los 90, mantiene correspondencia con surrealistas colombianos (Raúl Henao y

⁵⁷² Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora”, loc. cit., pp. 25-26.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁷⁴ Braulio Arenas, “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda”, loc. cit., p. 35.

⁵⁷⁵ Enrique Gómez-Correa, “Entrevista en Clínica Boston, 1985”, en Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 193.

Óscar González), estadounidenses (Franklin Rosemont), canadienses (a través de Ludwig Zeller) y mexicanos.

Como ya sabemos, Enrique Gómez-Correa estuvo sin publicar durante dieciséis años, desde la publicación de *El AGC de la Mandrágora* en 1957 hasta la publicación en 1973 de *El calor animal, Madre tiniebla y Zonas eróticas*. Por las declaraciones emitidas por el propio Gómez-Correa en las entrevistas que se han publicado en fuentes de diversa índole (en el libro de Hernán Ortega *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, en la prensa y en revistas chilenas) sabemos que en su decisión de no publicar influyó enormemente su viaje por Oriente, y, más concretamente, la toma de contacto directo con la filosofía oriental⁵⁷⁷.

En 1973, año en que tiene lugar, el 11 de septiembre, el golpe de Estado contra el gobierno de Salvador Allende en Chile, encabezado por Augusto Pinochet y auspiciado por la CIA, Gómez-Correa continúa su labor creativa y retoma la editora. Vuelve a la carga presentado tres obras poéticas editadas por él mismo bajo el sello de Ediciones Mandrágora. Frente a Braulio Arenas, quien a partir de entonces pasará a adecuarse al nuevo régimen, convirtiéndose en un adepto más y tratando de borrar su pasado surrealista y mandragórico, Enrique Gómez-Correa se mantuvo siempre fiel al surrealismo y a Mandrágora. Por esos entonces, el talquino seguía ejerciendo funciones públicas en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y la situación se le complicó notablemente. Según deja constancia Hernán Ortega Parada, Gómez-Correa fue objeto de diversos registros y del control de la dictadura pinochetista. Su oficina fue allanada en numerosas ocasiones, además de verse obligado a formar filas en el patio del Ministerio y otras humillaciones por el estilo. En cierta manera, Gómez-Correa fue obligado a abandonar su cargo:

Los últimos años de Gómez-Correa en el Ministerio de Relaciones Exteriores, una vez obligado a retornar a Chile, fueron de muchos padecimientos morales. Las restricciones informativas, la desaparición por muerte o por exilio de muchos de sus amigos profesionales o escritores, el cambio de ideología de otros, las dificultades de reunirse como se acostumbraba antes, la permanente vigilancia hacia su persona de parte de organismos desconocidos, le hacían sentirse en un país que ya no tenía la familiaridad del que lo había criado y hecho hombre libre. Su oficina de Ahumada con Huérfanos fue allanada y registrada una y otra vez. Estas cosas él casi no las comentaba, para no alarmar a su familia (...) Sin embargo, a diario debía sufrir humillaciones junto a otros funcionarios, como el verse obligado a formar filas en el patio de la Cancillería, y recibir insultos a voz en cuello, de los más soeces, de parte del militar a cargo. “Llegaba enfermo a la casa, descerrajaban su escritorio, revisaban sus papeles, allanaban su oficina de Ahumada”. Para obligarlo a retirarse de las funciones públicas, optaron por manipular sus calificaciones en forma tan burda que presentó reclamo ante la Contraloría General de la República, el 19-8-76. Se le bajaron las notas en “Cultura General”, en “Cultura Profesional”, en “Idiomas” y

⁵⁷⁷ Véase Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 138.

en “Especialización”, desconociendo en el último caso sus estudios de tratados desde que ingresó en el Ministerio. Decir que Gómez-Correa era menos culto que sus jefes, un chiste cruel. Finalmente, aburrido, pero ganando su pensión, se fue.

Ejerciendo a voluntad su profesión, ayudó mucho a perseguidos y sindicatos. Cuando ya estaba en cama, gravemente enfermo, tuvo aún energías para reclamar, a través de la prensa semiamordazada que sobrevivía, por las torturas aplicadas al médico don Pedro Marín⁵⁷⁸.

La incompreensión del medio chileno, el silencio que le fue impuesto y la consiguiente censura, siendo especialmente difícil encontrar editores que sacaran a la luz sus obras, son los motivos fundamentales por los que, a principios de los 80, afirma que, a pesar de escribir diariamente, no está “en condiciones de publicar”, habiendo optado, por lo tanto, por dedicarse a su profesión de abogado⁵⁷⁹.

Enrique Gómez-Correa jamás se desvinculó o alejó del surrealismo ni de la Poesía Negra proclamada por los mandragóricos. En todo momento, conservó intacta su pasión por la libertad, su entusiasmo, su determinación a continuar la aventura surrealista descubriendo mundos maravillosos hasta entonces desconocidos, buceando en su interior. Mantuvo firmemente su adhesión al movimiento y sus contactos con surrealistas y grupos adheridos o cercanos a este hasta el final.

De Mussy distingue tres momentos en la trayectoria vital del grupo. Por un lado, “su etapa inicial de carácter eminentemente universitaria y efervescente, de primera revista como tal 1938-1941”⁵⁸⁰. Un segundo momento, de 1942 a 1948, “en que la actividad fue dispersa e inconstante concretándose –entre otras manifestaciones– una revista y dos exposiciones plásticas”⁵⁸¹. Afirma que ya en este periodo se ven “ciertos cuestionamientos al interior del «Comité Directivo», pero aún se mantiene cierta cohesión entre los integrantes del núcleo surrealista (...)”⁵⁸². Y, por último, “desde 1948 en adelante, tiempo de una plena individualidad en cuanto a las realizaciones”⁵⁸³; por tanto, no podría hablarse ya de cohesión grupal, sino de individualidades creadoras. En cuanto a la evolución posterior de los miembros del grupo, afirma lo siguiente:

En cuanto a qué fue de “los soñadores inútiles de la ciudad”, la tendencia asumida posterior a la publicación de la segunda revista y a las exposiciones de 1943 y 1948, fue diversa. Situación que nos obliga a

⁵⁷⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, pp. 172-173.

⁵⁷⁹ Véase María Cristina Jurado, “Artistas que enmudecieron”, *El Mercurio* (supl.), 12 de abril de 1981. Comentamos el contenido de este artículo con detenimiento en el capítulo dedicado a la recepción crítica.

⁵⁸⁰ Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, p. 16.

⁵⁸¹ *Ibidem.*

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ *Ibidem.*

mencionar la urgencia existente en que se realicen trabajo biográficos sobre Cid, Arenas y Cáceres. Con respecto a Gómez-Correa, la necesidad es distinta, ya que existe suficiente material sobre su vida y obra.

Por el lado de Braulio Arenas, creemos que a cada momento su asimilación al sistema fue en desmedro de su actitud surrealista de los primeros años. Si bien el estigma siempre estuvo, en sus últimos momentos Arenas se distanció radicalmente de lo que fue su primera actividad creativa.

Con respecto a Teófilo Cid hay mucho que decir. Fue tan diplomático y elegante, como bohemio e irreverente. A tal grado llegó su nihilismo e intransigencia con la vida, que eligió de manera lúcida y estoica, tomar el camino hacia la propia desintegración. Algunos dicen que gran parte de los dadaístas y surrealistas que se suicidaron, estuvieron motivados por el hecho de haber intentado tocar lo diabólico, lo mágico, por haber buscado la negación de todos los valores morales o, porque tuvieron el coraje de experimentar sensaciones – intrínsecamente corporales– para tratar de conocer la verdad, llegando a dañinos extremos y quemándose en la búsqueda de la luz; “La imaginación no perdona” decía Breton. Solamente queda que el tiempo diga la última palabra.

Por otra parte, Jorge Cáceres se levanta como uno de los más importantes surrealistas chilenos, tanto por sus trabajos como por haber orientado su vida a la búsqueda de los absolutos y a la abolición de las antinomias de la vida cotidiana. Fue un hombre totalmente genial, con una sensibilidad única y privilegiada. Bien parecido y creativo, fue poeta, bailarín, artista autodidacta del collage y la pintura; en fin, un talento que la historiografía debe rescatar.

Finalmente, Enrique Gómez-Correa aparece como uno de los representantes más consecuentes con los planteamientos estéticos y creativos del surrealismo en Chile, con Jorge Cáceres, Roberto Matta y Ludwig Zeller⁵⁸⁴.

Así pues, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta se desinfla considerablemente la cohesión grupal de Mandrágora. A partir de entonces ya no puede hablarse de la existencia de un grupo como tal fuerte y unido, lo que no significa que cese la actividad surrealista en Chile. En 1949 Jorge Cáceres muere y Teófilo Cid comienza a alejarse del grupo y del surrealismo. Ya a principios de la década del 50 Arenas iniciará su tránsito hacia otra literatura para, especialmente a partir de su viaje a Concepción en 1958, centrar su mirada en el paisaje de Chile, en el pueblo y sus costumbres. El surrealismo en ese largo país sudamericano continuará vivo gracias a Enrique Gómez-Correa, que mantendrá con vida el espíritu de Mandrágora hasta su muerte a mediados de los 90, y de nuevas figuras que se suman al movimiento de carácter internacional, entre quienes destacan el chileno Ludwig Zeller y su esposa la pintora de origen húngaro Susana Wald y, ya en los noventa, el grupo Derrame⁵⁸⁵.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 87-88.

⁵⁸⁵ Cuestión que trataremos más adelante en el capítulo dedicado a comentar el influjo del grupo en la actividad surrealista desarrollada en Chile con posterioridad. En cuanto a Ludwig Zeller y Susana Wald, ambos abandonarán Chile a finales de 1970, trasladándose primero a Canadá y posteriormente a México, donde actualmente residen.

3. Relación de Mandrágora con el surrealismo internacional

El contacto directo del grupo Mandrágora con Francia surge a través de Roger Caillois⁵⁸⁶, escritor, sociólogo y crítico literario francés, a quien Enrique Gómez-Correa conoció en una visita a Buenos Aires, como él mismo explica en la ya mencionada y citada entrevista que le realizó Stefan Baciú, publicada en 1979 bajo el título de “Todo el poder a la mandrágora” en *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y respuestas*:

En 1939 me encontré en Buenos Aires con el escritor francés Roger Caillois. Conversamos largamente sobre poesía. Él después viajó a Santiago a dar unas conferencias en la Universidad de Chile. Ahí conoció a Braulio Arenas y a Teófilo Cid. Seguimos hablando de poesía. La Segunda Guerra Mundial acababa de estallar. Después recibimos cartas de Benjamín Péret y de André Breton, quienes nos manifestaban su simpatía. También tomamos contacto con el grupo surrealista belga. Más tarde –1948– Jorge Cáceres viajaría a París y colaboraría con el grupo de Breton. Al año siguiente lo haría yo hasta 1951. Frecuenté a Breton, a Péret y a todos los poetas y pintores que por aquellos años se reunían a diario en el Café de la Place Blanche. Mantuve amistad con ellos. El pintor Jacques Hérold desde entonces es mi gran amigo. También lo fue el genial pintor belga René Magritte hasta su muerte. Un mundo extraordinario. Mantengo aún buenos contactos y lazos de amistad con los surrealistas franceses y belgas y también con los de otras nacionalidades⁵⁸⁷.

En otra entrevista posterior, la que le realizó el chileno Hernán Ortega Parada en 1985, cuando se encontraba ingresado en la Clínica Boston, Gómez-Correa insiste en situar el acercamiento a Europa a raíz de su encuentro con Roger Caillois en Argentina:

Se produjo por un contacto mío con Roger Caillois en Buenos Aires. Yo había ido a esa ciudad y me lo encontré, me lo presentaron dentro del grupo de Virginia Ocampo; entonces, a través de una conversación con Buenos Aires yo logré que se trajera a Roger Caillois acá, a la Universidad (de Chile). Era antes de la Segunda Guerra Mundial. Vea usted la influencia que teníamos nosotros: conseguí que se invitara y se le pagaran los gastos de conferencia, etc., a Roger Caillois. Y en estas conversaciones nacieron los contactos. Nos mandaron textos, Breton y Péret nos invitaron a colaborar en la revista de ellos⁵⁸⁸.

También Gómez-Correa se refiere a la importancia del papel desempeñado por Roger Caillois como nexo de unión, como puente, entre los surrealistas chilenos y los surrealistas

⁵⁸⁶ Roger Caillois (1913-1978). Fue cofundador junto con George Bataille y Pierre Klossowski del Collège de Sociologie en 1937. Vinculado brevemente al surrealismo en 1934, rompió pronto con el movimiento por una serie de profundas diferencias. Se exilió a Argentina en 1939, durante la Segunda Guerra Mundial, donde se dedicó a combatir el nazismo mediante la publicación de diversos textos. Es autor de una obra ensayística de gran envergadura.

⁵⁸⁷ Enrique Gómez-Correa, “Todo el poder a la Mandrágora”, loc. cit., p. 30.

⁵⁸⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 195.

residentes en París en otra entrevista publicada en la prensa chilena, de autoría, fuente y fecha de publicación desconocidas, pero aparentemente realizada en los años ochenta:

Roger Callois vino a dar conferencias a la Universidad de Chile. Lo invitamos a comer a un restaurante de la calle Mac-Iver, con Teófilo y Braulio. Nos puso en contacto con el grupo surrealista de París y nos dio direcciones de los principales poetas de ese grupo, a los que enviamos nuestros libros. Después, Péret, Breton, Hérold, Magritte, etc., tomaron la iniciativa de escribirnos y, a la vez, de enviarnos sus publicaciones. En 1948, Jorge Cáceres viajó a París y al año siguiente lo hice yo, permaneciendo en Europa hasta fines de 1951. Hicimos contacto con los surrealistas de Bélgica (Nougé, Marcel Mariën, Gilbert Senecaut y René Magritte, con quien mantuve una amistad inalterable hasta su muerte).

Fundamental resulta, pues, la figura de Roger Caillois en el establecimiento del vínculo con el núcleo parisino, comenzando, así, la circulación de textos de un lado a otro del océano. Así fue como André Breton, Benjamin Péret y, en general, los surrealistas agrupados en París tuvieron conocimiento de la existencia del grupo chileno y de su actividad artística. Mandrágora se proyectó fuera de territorio chileno, llegando a tener un alcance destacado a nivel internacional. Sus obras fueron comentadas y celebradas en París. Es a través de la correspondencia entre unos y otros que comprobamos el vínculo existente y la consideración y estima que muchos surrealistas afincados en la capital francesa profesaron hacia los surrealistas chilenos⁵⁸⁹. No solo acogieron con entusiasmo sus obras, los elogiaron y apoyaron, sino que esa relación se consolidó, ofreciéndoles Breton y Péret la posibilidad de publicar en sus revistas y de participar en sus exposiciones. Así lo cuenta el mismo Braulio Arenas en una entrevista que le realiza Enrique Lafourcade, publicada en el suplemento de *El Mercurio* el 1 de agosto de 1976, bajo el título “Confesiones de la Mandrágora”:

(...) Nos unía el deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. Escribimos a Breton, quien nos respondió de inmediato. Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Victor Brauner, acogieron nuestros poemas y dibujos y los publicaron en sus revistas y los exhibieron en sus exposiciones.

Por su parte, Enrique Gómez-Correa resalta, en la entrevista recientemente mencionada que le realiza Hernán Ortega en 1985, la riqueza de los contactos que estableció

⁵⁸⁹ Dicha correspondencia ha sido incluida por el historiador chileno Luis G. de Mussy en su obra, ya citada, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*. Se trata de una serie de cartas, en su mayoría pertenecientes al archivo Enrique Gómez-Correa, que hoy se encuentran en el Getty Research Institute o Getty Museum (Los Ángeles, California, USA). En dicho museo se encuentra también la colección completa de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, todas las obras de Gómez-Correa, panfletos de las exposiciones surrealistas organizadas por el grupo, collages de Jorge Cáceres y Braulio Arenas, etc.

el grupo Mandrágora, señalándolo como un momento, sin duda, de especial apertura hacia el exterior en la historia de la poesía y la literatura chilena: “Como nunca la literatura tuvo contactos, una declaración tan grande, una expansión –la literatura y los poetas chilenos– como la tuvieron en la época nuestra”⁵⁹⁰.

En junio de 1942 Braulio Arenas recibió una carta de Benjamin Péret. Se trata, en palabras del propio Arenas, del “primer contacto con el surrealismo internacional”⁵⁹¹. En noviembre del mismo año, Arenas envía una carta a André Breton, fechada el 7 de noviembre de 1942, agradeciéndole “sus expresiones de amistad y de confianza que ha tenido la bondad en dirigirnos con respecto al desarrollo en Chile de nuestra actividad surrealista” y manifestando su adhesión “con entusiasmo a la posición internacional del surrealismo”. En su carta, que será publicada en el número 2-3 de *VVV* (marzo de 1943), incluye un inventario de las actividades desarrolladas por Mandrágora, expuestas a modo de cronología, y es precisamente en dicho inventario donde encontramos la referencia a la carta de Benjamin Péret recientemente mencionada que Arenas recibió en junio de ese año y que señala como punto de partida de la relación directa entre el grupo chileno y el surrealismo internacional. Arenas anuncia la publicación de una nueva revista, refiriéndose a *Leitmotiv*, e invita a participar en ella a los surrealistas que se agrupaban entonces en torno a *VVV*. Y, efectivamente, así fue. Como ya sabemos, en el primer número de *Leitmotiv* (diciembre de 1942) se encuentran presentes textos de Benjamin Péret y André Breton, quien publica nada menos que *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*, figurando a pie de texto una nota que aclara que la traducción fue autorizada por su autor. Dicho texto había aparecido meses antes en el primer número de *VVV*, de junio de 1942. Es evidente, pues, la conexión existente entonces entre Nueva York y Santiago de Chile, entre los artífices de ambas revistas. En *Leitmotiv* n.º 2-3 no solo se encuentran textos de Péret y Breton, también de Aimé Césaire, así como la reproducción de obras plásticas de Roberto Matta y Man Ray. Otra clara muestra de la estrecha relación entablada y cultivada entre ambas publicaciones, como ya sabemos, es la presencia en la revista chilena precisamente del cuarto fragmento del poema de Péret “Dernier malheur dernière chance”, que aparentemente ve la luz por primera vez en *Leitmotiv*, y que sigue a la publicación en marzo de 1943, en el número doble 2-3 de *VVV*, de los tres primeros fragmentos.

⁵⁹⁰ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁹¹ Braulio Arenas, “Letter from Chile”, *VVV*, n.º 2-3, Nueva York, marzo de 1943, p. 125. Carta recogida por Gérald Langowski en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, pp. 211-215.

Parece ser que existió otra carta de Jorge Cáceres dirigida a André Breton, fechada el 9 de julio de 1942 y enviada a Nueva York, a la que no ha sido posible acceder en su totalidad y de la que tenemos conocimiento por la referencia que se hace a ella en el catálogo de la colección de obras de André Breton subastadas en 2003 y de la que se cita un breve fragmento inicial: “Apreciado y querido André Breton, en estos momentos nuestro grupo Mandrágora acaba de recibir una carta de Benjamin Péret, desde México...”⁵⁹². Todo apunta a que la carta a la que Cáceres alude sea la misma que Arenas registra en la cronología de “Letter from Chile”, es decir, la que Péret envía en junio desde México.

Por supuesto, el análisis detenido del contenido de la correspondencia existente entre los mandragóricos o allegados y los surrealistas a nivel internacional resulta de gran interés y arroja información fundamental, reveladora. Hoy resulta posible acceder a este valioso material en general gracias a su inclusión, por parte de Luis de Mussy, en *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*. La gran mayoría de las cartas citadas se encuentran ahí recogidas, a excepción de dos enviadas por René Magritte a Gómez-Correa a las que volveremos a aludir.

Sin lugar a dudas, una carta de enorme relevancia a la hora de esclarecer cuál fue la relación entre los surrealistas de un lado y otro del océano Atlántico es la escrita por Benjamin Péret a Jorge Cáceres, carta que, como ya sabemos, Hernán Ortega Parada fecha el 15 de diciembre de 1942. De lo que no cabe duda es que Péret la remite desde México (“Gabino Barreda 18, casa 5. México D.F.”). Recordamos aquí que Péret llega a México en 1942 junto a Remedios Varo, donde reside hasta 1947, año en que regresa a París, al contrario que el resto de surrealistas exiliados en México, quienes se quedan definitivamente. Como ya hemos comprobado, Péret realiza ciertos comentarios a su destinatario respecto a su obra *Monumento a los pájaros*, editada por Ediciones Surrealistas ese año 1942 y cuya impresión finalizó a mitad del mes de agosto. Esta carta, reproducida íntegramente con anterioridad, refleja claramente la circulación de obras poéticas y plásticas que ya entonces tenía lugar entre unos y otros. En estos momentos, los surrealistas agrupados en torno a Breton ya tienen conocimiento directo de las obras de los mandragóricos y existen, entre ellos, lazos afectivos que quedan de manifiesto.

La primera, cronológicamente, de las cartas fechadas recogidas por Luis de Mussy en su citado libro sobre Jorge Cáceres que presenta información esclarecedora y de relevancia en cuanto al vínculo de los chilenos con los surrealistas a nivel internacional, firmada por Cohen

⁵⁹² André Breton. *42, Rue Fontaine*, CalmelsCohen, París, 2003, p. 90.

de Naranjón y dirigida a Enrique Gómez-Correa, está fechada el 10 de junio de 1944. Como sabemos, ya entonces André Breton se encontraba exiliado en Nueva York, en donde se estableció a partir de 1941. Reproducimos íntegramente, a continuación, esta carta en la que Cohen de Naranjón informa a Gómez-Correa de haber recibido una misiva de Breton en la que le pide que se ponga en contacto con los mandragóricos. Cohen de Naranjón cita literalmente las palabras de Breton, en las que queda reflejado su interés por el grupo de surrealistas chilenos, su deseo de recibir noticias de ellos y de que le envíen textos, fotografías, collages, dibujos, cualquier resultado o producto de su libertad creadora con la intención de incluirlos en el quinto número, en preparación, de la revista *VVV*, que no llegó a ver la luz. Sabemos que se trata de un quinto número, porque Cohen de Naranjón comenta a Gómez-Correa no haber recibido el cuarto número de esta publicación, que apareció en febrero de 1944 y que Breton le había enviado, según le anunciaba, junto a su carta:

Enrique Gómez-Correa:

Acabo de recibir una carta de André Breton, uno de mis grandes amigos y con quien estuve últimamente en Nueva York. Me pide ponerme en comunicación con Ud., con Arenas y Cáceres. Dice Breton: “¿Por qué no me dan señales de vida? Ruégueme que me envíen nuevos textos, fotografías, cuadros, dibujos, collages y toda clase de documentos. Para guiarlos un poco en su elección dígame que mi intención es consagrar el próximo número de la revista, parte a la libertad, parte al amor. Deseo especialmente textos retóricos sobre la libertad y creo que Enrique Gómez-Correa se interesará especialmente”.

Por mi parte, ruego a Ud. quiera comunicar lo anterior a los amigos mencionados y darme noticias.

Breton me anuncia haberme remitido el n.º 4 de *VVV* (triple V), pero no ha llegado aún a mis manos.

Se agotó en la librería en un par de semanas y prepara ya el nuevo número.

Hoy mismo escribo a Breton y le diré que trate de tomar contacto con Ud. Su dirección es 45 W. 56 th Street, New York City.

Espero sus noticias y entretanto lo saludo muy cordialmente.

Cohen de Naranjón
“El Retiro”- Quilpue
Junio 10/44⁵⁹³.

Esta carta constata la existencia de contacto previo entre los surrealistas chilenos y el surrealismo internacional. Resulta evidente que el vínculo ya había sido establecido con anterioridad al año 1944 y que los textos habían circulado de un lado a otro, llegando hasta las manos del mismísimo Breton, quien, anhelante, espera nuevos envíos. André Breton invita a los mandragóricos a participar en el siguiente número de la revista *VVV*, animándoles a que le

⁵⁹³ Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 488.

envíen colaboraciones tanto poéticas como plásticas. Además, resulta evidente que Breton conoce ya sobradamente la producción poética de los chilenos, y en particular la de Gómez-Correa, cuando comenta el especial interés que suscitaría en el talquino el tema por él propuesto, la libertad. Como se puede apreciar, en esta misma carta Cohen de Naranjé facilita al chileno la dirección de André Breton en Nueva York.

Otra carta de especial interés por contener información reveladora y significativa es la que Jorge Cáceres dirige a André Breton, fechada el 21 de febrero de 1947 y enviada desde Santiago de Chile. Por Cáceres sabemos que continúa la relación epistolar entre unos y otros, puesto que alude a la recepción reciente por parte de Arenas de una carta enviada por Breton en la que les invita a participar en la exposición que Breton organiza en París con el título “Le surréalisme en 1947”, carta a la que ya hicimos referencia. Breton les ha solicitado previamente, en la carta remitida a Arenas poco antes, que le envíen cuadros y otros materiales. Es gracias a esta misiva que tenemos noticias fehacientes acerca de la invitación recibida por los chilenos para participar en la muestra surrealista de la Galería Maeght. Cáceres, en su carta, lamenta la imposibilidad de enviarle cuadros, “debido a la distancia y al corto plazo”, pero, a cambio, le envía un poema dedicado a Max Ernst y “algunos collages en estado original”. Luis de Mussy sostiene en una nota a pie de página que el poema al que se refiere el chileno es “En las redes del oso”, efectivamente dedicado a Ernst. Cáceres pide a Breton que le envíe el catálogo de la exposición, además de anunciarle la posibilidad de viajar a París ese mismo año, viaje que se pospuso hasta 1948:

21-feb.-47

Santiago de Chile

Querido Breton:

Arenas me acaba de mostrar su carta, que recibimos con gran alegría, constatando que Ud. aún se acuerda de sus amigos chilenos.

Desgraciadamente nos va a ser imposible enviarle cuadros, debido a la distancia y al corto plazo. Pero, pensando en Max Ernst, nuestro maravilloso amigo, y en los seres que le son queridos, he escrito este poema que le envío, por si pudiera servirle. Le mando algunos collages en su estado original.

Creo que este año me será posible ir a París. Eso sería maravilloso para mí, ya que de este modo podría colaborar con Ud. más de cerca.

Salude de mi parte a Elisa. Y le ruego no deje de escribirnos y enviarnos el catálogo de la Exposición.

Lo saluda cordialmente su amigo,

Jorge Cáceres⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 489. Esta carta, según señala Luis G. de Mussy en una nota a pie de página, le fue facilitada por Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, 8 Rue Bonaparte, París, Francia.

De nuevo, queda patente el interés de ambas partes por estrechar lazos, por mantener la comunicación, por participar conjuntamente en actividades surrealistas de carácter internacional. El respeto, el reconocimiento y la estima son evidentes en los dos sentidos, recíprocamente.

Además de las múltiples colaboraciones entre los surrealistas chilenos y los surrealistas agrupados en torno a Breton en París en publicaciones y en diversas actividades que se organizan tanto en la capital francesa como en Chile⁵⁹⁵, hay que hablar de la relación personal de amistad entablada entre los mandragóricos y algunos miembros del surrealismo internacional tras la estancia en París, por separado, de dos de los integrantes del grupo chileno, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa. La relación hasta el momento epistolar pasará entonces a traducirse en relación directa, en conocimiento personal. Como vimos, ya Cáceres en la carta que enviaba a Breton en febrero de 1947 anunciaba su deseo de viajar a París y de colaborar “más de cerca” con él. A principios de marzo de 1948, Jorge Cáceres ya está en París, como sabemos por una de las cartas que envía desde Francia a su compañero y amigo Enrique Gómez-Correa.

Cáceres fue, pues, el primero en viajar a la cuna del surrealismo y en establecer contacto directo con el núcleo surrealista francés y los surrealistas internacionales allí establecidos. Durante su estancia en la capital francesa entabló especial lazo, como él mismo refleja en las cartas que envió a Gómez-Correa desde allí, con Jacques Hérold y su mujer Vera, con Victor Brauner y Pierre Mabillet; frecuentaba también a Toyen y Heisler, quienes vivían fuera de París. En el París de esos años los surrealistas publicaban *Néon*, revista en la que, como hemos visto anteriormente, colaboran Jorge Cáceres y Braulio Arenas.

Nos detenemos, a continuación, a comentar con detalle la citada carta inicial que Jorge Cáceres envía a su compañero de aventura, Enrique Gómez-Correa, al poco de llegar a París, fechada el 5 de marzo de 1948. En esta carta el joven Cáceres da cuenta de sus primeras impresiones acerca de la capital francesa y de los surrealistas con quienes entabla especial relación desde los inicios de su viaje:

⁵⁹⁵ Ya hemos tratado la colaboración de André Breton, Benjamin Péret y Aimé Césaire en *Leitmotiv*; la colaboración de Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Jorge Cáceres en la revista *VVV* publicada en Nueva York, en el número 2-3 (marzo de 1943); la presencia de obras de los chilenos en la exposición “Le surréalisme en 1947”, organizada por Breton en la Galería Maeght; la participación de miembros del movimiento surrealista a nivel internacional como André Breton, Benjamin Péret, Marcel Duchamp, René Magritte, Jacques Hérold, etc. en la exposición surrealista internacional organizada en 1948 en la Galería Dédalo en Santiago de Chile; la participación de Jorge Cáceres en la exposición “Comme” organizada por Baskine en 1948 en París, encargándose, además, de la realización de la portada del catálogo; la presencia de textos de Gisèle Prassinos y de Giorgio de Chirico en el único número de la revista *Gradiva*, dirigida por Braulio Arenas (1952); y la colaboración de Jorge Cáceres y de Braulio Arenas en la revista *Néon*, en el número 3 y en el número 4 respectivamente, ambos publicados en 1948.

París, 5-III-48

Querido Enrique:

Aquí me tienes en pleno París, después de hacer un viaje hermoso y rápido. Estuve en Buenos Aires, Brasil, África y Madrid. París es bello pero la vida es difícil. Soy ya grande amigo de Hérold y su mujer Vera. Almorcé ayer con V. Brauner, cuyas pinturas son maravillosas. Hoy conocí a Charles Duits, que es un muchacho muy simpático. A Mabelle también lo conocí hace días. Hérold y Brauner son muy buenos y gentiles conmigo. Entregué al primero tus libros que le han gustado mucho. Ellos publican *Néon*, de la cual han aparecido 2 números que trataré de enviarte. Toyen y Heisler me han invitado a pasar un domingo con ellos en el campo. Breton llega a París en una semana más.

Cuidado con los Surrealistas Revolucionarios, son enemigos del grupo de Breton y su posición política-artística es ridícula y peligrosa!!

Aquí hay miles de librerías, sobre todo donde yo habito (Boul. Saint Germain y Boul. St. Michel) pero los libros que nos interesan son imposibles de comprar. Imagínate que *Le Grand Jeu* de Péret vale 6.000 francos. Libros de ocasión no se encuentran, todos los libreros saben que Sade, Breton, Rigaut, Vaché y Péret son los autores más caros.

Vi la exposición de Paul Klee en el Museo de Arte Moderno. ¡¡500 telas de Klee juntas!!

Bueno, Enrique, saludos a Braulio y Cid, si los ves.

Saludos de tu amigo

Jorge

29, rue Jacob

Parí (VI^a)

France⁵⁹⁶.

Como se puede comprobar, Cáceres se adentra en el entramado de relaciones de los surrealistas afincados en París o sus alrededores. El delfín de la Mandrágora ejerce, además, la función de intermediario, entregando obras de Gómez-Correa a Jacques Hérold. En esos momentos, Breton se encuentra fuera de París; aún él y Cáceres no se han conocido personalmente. Llama especialmente nuestra atención la advertencia que Cáceres lanza a su amigo en relación con el surrealismo revolucionario. Más adelante veremos otra alusión en este mismo sentido, aunque más evidente y tajante, que hace Cáceres en otra de las cartas que envía a Gómez-Correa durante su estancia en París y que contribuye a completar los vacíos de información de esta. Por otra parte, en cuanto al contenido de la carta recientemente reproducida, hemos de señalar cierto distanciamiento entre Gómez-Correa y Arenas o Cid que sugiere la frase de despedida empleada por Jorge Cáceres. Por último, señalamos las significativas palabras que Cáceres agrega a modo de posdata, poniendo de manifiesto el

⁵⁹⁶ Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 490.

rechazo de los surrealistas hacia Vicente Huidobro: “¡Partout on m’a det: Huidobro, de vieux con!”.

Es escasa la información de la que se dispone sobre la estancia de Jorge Cáceres en París. Todo lo que sabemos se debe exclusivamente a la correspondencia enviada por este a su amigo y compañero de Mandrágora, Enrique Gómez-Correa. Pero a pesar de ser poca la información, su importancia y su veracidad es indudable, al tratarse de un testimonio de primera mano. Prestamos atención, ahora, a la segunda de las tres cartas que el delfín de la Mandrágora escribió al talquino. En esta segunda carta, redactada el 23 de marzo de 1948, Cáceres nos aporta su visión del París de la época, de sus amigos surrealistas, además de hacer mención a una serie de colaboraciones de los mandragóricos en la revista *Néon*:

París, 23-III-48

Querido Enrique: recibí tu carta contestación. Me alegré bastante ya que tengo un real aprecio por ti. Y sé que eres mi amigo te contaré algo de París. Francamente ocupo mi tiempo en estudios de Ballet, ya que las academias de París son espléndidas, las mejores del mundo. He progresado ya bastante en esta materia. Uthoff me está llamado a Chile con urgencia para la gran temporada de sept. de Joos, de modo que es posible que regrese a fines de julio. Desgraciadamente, como viaje en avión no podré llevar gran cosa. Te advierto que los libros surrealistas se encuentran en pequeñas librerías, XXX originales y son imposibles de comprar pues valen fortunas. He comprado algunos, pero he tenido que quedarme sin comer algunos días. Por ejemplo, *Clair de terre* vale 900.000 francos; *La femme 100 têtes*, 5000, etc. Apareció un libro de Sade por M. Nadeau, muy interesante; si lo consigo te lo enviaré.

Los surrealistas publican *Néon*. Han aparecido dos números, pero Vera Hérold me ha dicho que ella te los enviará. Creo que en el n.º 3 irá algo mío. Entregué tu poema a Tarnaud esta tarde para que lo publique ahí.

Frecuento mucho a los Hérold, grandes amigos míos, y a Victor Brauner que es un gran pintor. Matta, Tanguy y Lam están en América. Los surrealistas se reúnen en un café los lunes y los jueves. Allí los encuentro a menudo. Charles Duits y Mabile son extremadamente simpáticos. Breton llegará a París este mes, el 30 más o menos. Cuando lo vea le entregaré los XXX de Arenas, a quien saludas de mi parte.

La vida en París es posible, aunque hay que disponer de unos 100 o 150 dólares mínimos. Hay de todo, pero con dinero.

Aquí te envío algunas direcciones de amigos a quienes puedes mandar tus libros: Victor Brauner: 2 bis, rue Parrol, Paris 14ª. –Brignoni: 20, rue Verneul, Paris 7ª. –Francis Bouret: 94, rue de Misomesmil, Paris VIIIª. –Alain Jouffroy: 10, avenue Dias. Halmaison (Laine el avie). –Mabile: 34, rue Raymocuard. –Heisler: 23, rue Naninsitoff. Bois. Colimbes.

Prontamente irán más. Saludos a Cid.

Tu amigo, Jorge⁵⁹⁷

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 491. Los errores en la reproducción de nombres y apellidos y títulos de obras citados realizada por De Mussy son sonoros. Optamos aquí por corregirlos directamente en el texto. Donde dice *Clair de terre* aparece

Como vemos, Cáceres dedica gran parte de su tiempo durante su estancia en París a su formación como bailarín, dada la calidad de sus academias. Será, además, el ballet el que lo impulse a volverse a Chile, para preparar “la gran temporada de sept. de Joos”, compañía de la que forma parte en Santiago de Chile. Cáceres, a pesar del elevado precio y sus más bien escasos recursos económicos, aprovecha su estancia para adquirir grandes obras surrealistas, aunque le supusiera, como él mismo expresa, “quedar[se] sin comer algunos días”. Cáceres habla a su amigo de *Néon*, publicación colectiva de la que, entonces, ya habían visto la luz sus dos primeros números. Vera Hérold se compromete a enviárselos a Chile, según le cuenta en su carta. La relación entre los surrealistas a lo largo y ancho del orbe, su deseo por cuidar esas relaciones internacionales y hacer circular de un lado a otro las obras es evidente. Cáceres anuncia su participación en el tercer número de dicha revista. Como ya comentamos en el capítulo destinado a la colaboración de los mandragóricos en otras publicaciones colectivas, Cáceres trata de mediar entre Gómez-Correa y Tarnaud, entregándole a este último un poema del primero para que lo incluyese en el número en preparación de *Néon*. Sin embargo, no encontramos ningún poema de Gómez-Correa en el tercer número de dicha revista, publicado en mayo de 1948. Por último, destacamos la especial relación de amistad entablada entre el joven Cáceres y Jacques y Vera Hérold, a quienes frecuenta con asiduidad, igual que a Victor Brauner. Cáceres resalta la simpatía de Charles Duits y de Mabille. Pasa a su amigo las direcciones de figuras claves del surrealismo como Brauner, Jouffroy, Mabille, Heisler, etc., ampliando la red de comunicación y circulación de obras entre un continente y otro.

Un mes más tarde, el 27 de abril de 1948, Jorge Cáceres escribe a su amigo Gómez-Correa la que será la tercera y última de las cartas enviadas por él desde París, que fue encontrada en el Archivo de Enrique Gómez-Correa. Cáceres vierte aquí sus impresiones acerca de Breton, a quien ya conoció personalmente, además de dar información de notable interés sobre la actividad surrealista desarrollada por entonces en la capital francesa. El delfín de la Mandrágora participa activamente en las diversas actividades llevadas a cabo por el movimiento surrealista. En esta carta queda reflejada la cordial acogida que Breton brinda a Cáceres y su reconocimiento de la labor de los chilenos. De nuevo, Jorge Cáceres comenta su especial amistad con Jacques y Vera Hérold, con Brauner, con Toyen y Heisler. Además, esta misiva resulta fundamental para confirmar la participación de Cáceres en la exposición “Comme” organizada por Baskine, y el interés de Breton por que sea Cáceres quien ilustre la

en el libro de Luis de Mussy “*Clair de Cese*”. Donde dice M. Nadeau figura “M. Nodan”. Y, por último, donde dice Francis Bouvet figura “Francis Bouret” y donde dice Alain Jouffroy figura “Alian Jouffroy”.

portada del catálogo. Una vez más, el joven chileno alude a la presencia de “algo suyo” en el tercer número de *Néon*:

París, 27-IV-48

Querido Enrique:

Estuve almorzando ayer con Breton, él es encantador y muy fino.

Nos aprecia mucho y me recibió muy cordialmente. Él ya recibió tu libro. Los surrealistas se reúnen lunes y jueves en el café Aux 2 Magots y Place Blanche. Yo no voy mucho a esas reuniones porque asiste tanta gente que casi no se puede conversar. Soy muy amigo de Jacques y Vera Hérold y también de Victor Brauner, a quienes siempre visito en sus casas. Brauner es para mi gusto el mejor pintor que hay en París, aunque lo que hace Hérold me gusta mucho. También me veo mucho con la pintora Toyen y con Heisler que viven fuera de París. Mañana iré a visitarlos. Baskine organiza una exposición para surrealistas jóvenes, y Breton quiere que yo ilustre la portada del catálogo. Aquí la única publicación surrealista es *Néon*, en el número 3 va algo mío. Charles Duits está en París como también Péret, que acaba de arribar de México, pero aún no sé su dirección. Di a tu amigo que se puede entrar en Francia cualquier moneda extranjera, pero que traiga dólares, los cuales deberá cambiar en mercado negro pues pagan 350 francos por cada uno. Los libros interesantes se encuentran en librerías surrealistas a precios muy altos, de 500 francos hasta 2000. Si mandas plata yo te compraré cosas de interés como Sade, Fourier, Novalis, Breton, etc. Que Arenas se preocupe de Huidobro me favorece [sic] enmerdante. Breton me dijo que nunca había sido su amigo y todos los surrealistas lo repudian. Nadie ha leído sus libros aquí, y su Picasso y demás lo pagó con francos. Su amigo el pintor Fernández lo considera un clown, Vera Hérold me cuenta que no la quiso recibir en su hotel cierta vez porque iba mal vestida. Huidobro está enterrado con todas sus historias. Amén. Masson hace tiempo que dejó el grupo. A Nadeau no lo conozco pero averigüé su dirección. Conocí a Julien Gracq que acaba de publicar un libro sobre André Breton que te compraré.

El surrealismo-revolucionario acaba de ser prohibido por el
partido comunista por poco serio. Los belgas también.

Ellos eran enemigos del grupo de Breton. Es mejor que no
sigas correspondencia con ellos.

A ti.

J. Cáceres⁵⁹⁸

De especial interés resultan los comentarios que realiza Cáceres acerca de la figura de Huidobro y del rechazo que hacia él manifiestan los surrealistas agrupados en París. Cáceres se refiere al desinterés por sus obras y pone en entredicho la supuesta relación de este con los surrealistas.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, p. 492.

Gran interés presenta, también, el último párrafo, en el que Cáceres se refiere al grupo El surrealismo revolucionario, de efímera existencia.

En relación con el vínculo entablado entre Cáceres y Hérold, resaltamos la existencia de una fotografía del chileno, realizada en Santiago de Chile en 1947, que tituló precisamente *Hérold après avoir traversé le cristal*, haciendo referencia al principal tema tratado por el artista, la transparencia (el cristal). Esta fotografía fue expuesta en las dos muestras celebradas en Francia en 1997 bajo el título “Francis Meunier & ses amis surréalistes”⁵⁹⁹.

Respecto al vínculo que Cáceres entabla con Toyen, es preciso destacar la existencia de un collage del chileno titulado precisamente *Carta de alimentación para Toyen*, fechado el 14 de mayo de 1948, estando aún en la capital francesa, bajo el que figura la siguiente inscripción: “Hay un temblor de tierra de grafito chileno en una lágrima de Toyen”⁶⁰⁰.

En cuanto a la estancia de Enrique Gómez-Correa en París, es en 1949 cuando el talquino parte hacia la capital francesa, donde permaneció hasta 1951, estableciendo entonces vínculo directo y amistad personal con muchos surrealistas destacados. Parece ser que llega a París en abril, tal como él mismo señala en una de sus respuestas al cuestionario que le plantea Hernán Ortega Parada y a partir del que construye el primer capítulo de su libro sobre el escritor talquino⁶⁰¹; lo cierto es que, sin lugar a dudas, en julio de ese año ya el poeta se encuentra en la capital francesa, donde escribe *Lo desconocido liberado*⁶⁰². Fue amigo de André Breton, a quien frecuentó a menudo. Gómez-Correa señala, en esa misma respuesta al amplio cuestionario que le plantea Hernán Ortega, cuánto le había impresionado el personaje de Breton:

A mí me impresionó mucho el conocimiento de André Breton, el conocerlo personalmente, el tratarlo. Un personaje que me escuchaba con mucha atención, con su cabeza como de león, con los brazos muy largos. Y me escuchaba y me respondía con mucha deferencia. Además, escuchaba mucho a la gente a pesar de que hacía de líder y eso le brotaba por todos lados. No quería serlo pero, a pesar de todo, le salía. Sin embargo, era el hecho mismo de estar frente a una persona que hablaba con tanta inteligencia⁶⁰³.

⁵⁹⁹ La fotografía de Cáceres aparece reproducida en la página 29 del catálogo *Francis Meunier & ses amis surréalistes*, Editions OMT, Cordes sur ciel, 1997. Se encuentra también reproducida en el apéndice documental del presente trabajo.

⁶⁰⁰ Este collage también se encuentra reproducido en el apéndice documental que acompaña a este estudio.

⁶⁰¹ Sus palabras al respecto se encuentran citadas en el capítulo dedicado a la recepción crítica. Enrique Gómez-Correa en Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁶⁰² Al final del poemario, que fue publicado junto a *Las tres y media etapas del vacío* en 1952, figura el lugar y la fecha en que fue escrito: “PARÍS, julio de 1949”. El segundo lo escribió en Marsella en el mes de octubre del mismo año.

⁶⁰³ Hernán Ortega, *op. cit.*, p. 36.

Gómez-Correa, en otra entrevista publicada en la prensa chilena, realizada esta por Verónica Waissbluth, se refiere a Breton, a sus encuentros habituales, parece ser que diarios, en el café de la Place Blanche:

(...) nos juntábamos en el café de la Place Blanche, el Montmartre, de seis a ocho. Había jóvenes ingleses, daneses, de todas partes, que iban a escuchar a Breton, pero solamente un día porque Breton era muy jerárquico. Y muy inteligente: tenía la facultad de escuchar y de absorberlo todo, como una esponja⁶⁰⁴.

Enrique Gómez-Correa comenta la relación existente entre André Breton y el grupo Mandrágora, el vínculo generado entre ellos y la relevancia que tuvo la figura de este (tanto por su personalidad como por su obra) como un estímulo para la actividad del grupo chileno:

André Breton, hacia el año 1938 en adelante, conoció las actividades del Grupo poético de Chile denominado “Mandrágora”, como también las publicaciones efectuadas en una revista del mismo nombre, que recogió nuestras inquietudes. La coincidencia de puntos de vista –sobre todo de independencia, de pureza moral en todos los sentidos y en especial en los territorios del amor, el deseo y las descargas del inconsciente– hizo que nos estimulara en nuestras actividades que han marcado –reconózcase o no– un hito en el devenir de la poesía hispanoamericana. El conocimiento personal de Breton, que tomamos en París Jorge Cáceres y yo, no hizo más que acrecentar este aprecio y este valioso estímulo. Recuerdo con qué atención e interés escuchaba los detalles que le relatábamos, a sus instancias, sobre la insólita geografía “del país de Elisa” (Chile), de sus volcanes y erupciones, de la violencia de sus temblores de tierra, de su mundo vegetal, de sus cielos (los más claros del hemisferio Sur, según los astrónomos), de sus hielos y el viento patagónicos, de sus altas montañas, sus fumarolas y aguas termales (a veces calcáreas que todo lo petrifican), de sus desiertos de sus geysers que maravillan, de sus minerales (que tan a menudo aprisionan a quienes se atreven a extraerlos), de sus islas, de sus noches ácidas que todo lo disuelven, o en fin, de sus diversos y muy bizarros habitantes. Fue y ha sido para nosotros un maestro ejemplar, incontaminable, inalienable, por lo que resultan un tanto extraños los homenajes tendentes a “institucionar” (por los adoradores) o a “beatificar” (por los familiares) a quien se caracterizó, durante toda su vida, en proclamar la permanente revuelta (la belleza convulsiva) con el evidente designio rimbaudiano de “cambiar la vida”, de encontrar la “verdadera vida” que, precisamente, no se aviene con el mezquino propósito de convertir la poesía en “mercancía”, en “producto” lanzado al mercado a la conquista de galardones, utilizando una indigna publicidad con autopromociones que apestan, y sin duda, enturbian la transparencia de la poesía, de la gran poesía. ¡Basta ya de trepadores literarios y de usureros del espíritu deseosos de hacer ascender a la cúspide de la singular y muy penosa cuesta del arribismo! Hoy más que nunca es preciso – como lo hiciera Breton– demandar con la mayor fuerza “la profunda y verdadera ocultación del surrealismo”. Sí, ocultación, palabra mágica, secreta; sí, André Breton, poeta del siglo XX, invariablemente lúcido⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ Verónica Waissbluth, art. cit.

⁶⁰⁵ “Homenaje a André Breton”, *Salamandra*, n.º 6, Madrid, 1993.

Durante su estancia en París, Gómez-Correa entabla un vínculo de amistad especial con surrealistas como René Magritte, Jacques Hérold, Victor Brauner. Conoció, también, a Soupault, Char, Daumal, Crevel, Desnos, Scutenaire, Duchamp, Péret, Éluard. Estableció contacto con el grupo surrealista belga y con el checo. Durante su estancia en la capital francesa, se vinculó especialmente a Gaston Bachelard, con quien mantuvo correspondencia a su regreso a Chile y hasta su muerte. También con Magritte mantuvo correspondencia.

En cuanto a su relación epistolar con el belga, tenemos constancia de la existencia de dos cartas enviadas por Magritte al chileno. De la primera, fechada el 11 de febrero de 1947, solo conocemos un fragmento que aparece citado en el catálogo *Arthur Rimbaud. Les maudits. Les mal et les bien-aimés* de la subasta celebrada en diciembre de 2003 en el Hôtel Drouot:

“(…) Mon ami G. Senecaut d’Anvers me fait parvenir votre livre *La nocce al desnudo* [sic] que vous lui avez envoyée pour moi. Je vous en remercie et je vais essayer d’en avoir un traduction. Je vous envoi quelques photos de mes tableaux, vous aurez peut-être l’occasion de les employer comme illustrations à des études sur la peinture ou à des textes dans des revues...”⁶⁰⁶.

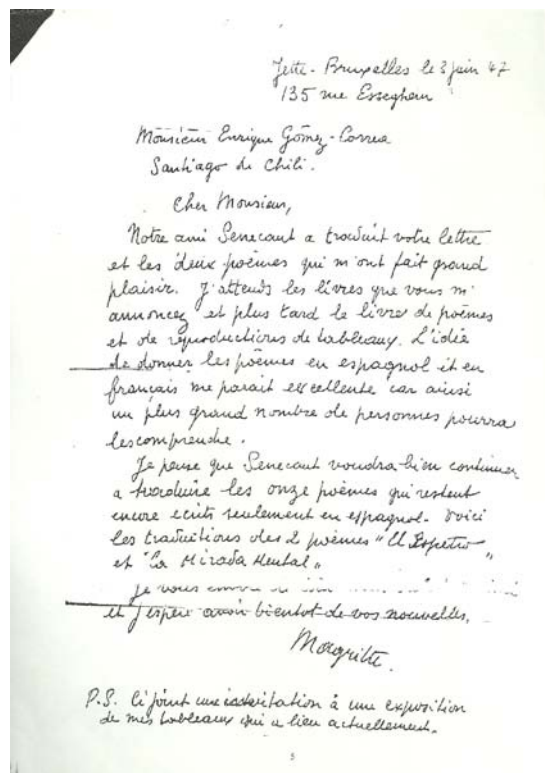
Gracias a lo poco que conocemos de esta carta sabemos que antes de conocerse personalmente, a raíz de la estancia del chileno en Francia, ya se comunicaban por carta y se enviaban obras el uno al otro. Esas “fotos de sus cuadros” que Magritte envía a Gómez-Correa, ofreciéndole la posibilidad de usarlas para ilustrar estudios sobre pintura o los textos de sus revistas, son las que tuvo como referencia y punto de partida el chileno para su obra *El espectro de René Magritte*. Sin duda, este envío, al parecer espontáneo, del pintor belga tendrá como resultado la posterior publicación, en 1948, de dicha obra de Enrique Gómez-Correa en la que, como ya sabemos, trata de “establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta”.

En la segunda de las cartas que René Magritte envía desde Bruselas a Gómez-Correa, fechada el 3 de junio de 1947, el pintor belga comenta haber recibido una carta y dos poemas del talquino, que fueron traducidos por Senecaut y sobre los que afirma “qui m’ont fait grand plaisir”⁶⁰⁷. Los dos poemas a los que se refiere, como constatamos hacia el final de la carta, son “El espectro de René Magritte” y “La mirada mental”; las traducciones hechas por Senecaut son enviadas por el belga a su autor junto a esta misiva. Magritte afirma esperar un

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁰⁷ Esta carta de Magritte a Gómez-Correa se encuentra reproducida en la revista *Derrame*, n.º 3, Santiago de Chile, 2000, p. 5.

envío de libros anunciado por Gómez-Correa previamente y –añade– “plus tard le livre de poèmes et de reproductions de tableaux”. Sin duda, Magritte se está refiriendo a *El espectro de René Magritte*, obra a la que pertenecen los dos poemas traducidos por Senecaut a los que se refiere en su carta y que tan gratamente recibió. René Magritte espera y confía en que Senecaut continúe con la traducción de los once poemas restantes del talquino, con la intención de que lleguen a un público más amplio. Esos once poemas, sumados a los dos ya traducidos, son los que conforman la citada obra editada por Ediciones Mandrágora en 1948. Magritte envía junto a esta carta la invitación a una exposición de sus cuadros que tenía lugar entonces.



Gómez-Correa, en sus posteriores viajes por Europa, tratará siempre de pasar por Bruselas. Respecto a esta relación epistolar, afirma Hernán Ortega en su libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa* que la correspondencia entre ambos “aunque no fue abundante, fue interesante”⁶⁰⁸. Dichas cartas forman parte, también, del fondo que atesora la sala destinada a Enrique Gómez-Correa en el Getty Museum de Los Ángeles.

⁶⁰⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 255.

Fruto de esta amistad es el mencionado retrato que René Magritte realizó del chileno en 1953 y que ha sido reproducido en varias de las obras publicadas por Gómez-Correa (como en *Mandrágora rey de gitanos*, en *La poesía explosiva* o en *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*), así como en libros o estudios acerca del poeta talquino como el publicado, y tantas veces mencionado con anterioridad, por Hernán Ortega Parada.



Hay que señalar, además, el vínculo de Enrique Gómez-Correa con el grupo Le Grand Jeu, al que hace referencia en varias de las entrevistas que le realizan. Así figura, por ejemplo, en una de las muchas que lleva a cabo Hernán Ortega⁶⁰⁹ integrada en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*. El talquino menciona a René Daumal, gran poeta hermético, que perteneció al grupo Le Grand Jeu, paralelo al surrealismo, a quien considera un poeta maldito. Asimismo, Gómez-Correa expresa su admiración hacia los integrantes de Le Grand Jeu, y especialmente hacia Daumal, en la ya mencionada y citada entrevista que le realiza Floriano Martins, publicada bajo el título “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa”⁶¹⁰. El mandragórico recuerda a René Daumal, “que hacía experiencias con la muerte absorbiendo peróxido de carbono y que habló de «poesía blanca» y «poesía negra»”. Nombra también a Roger Gilbert-Lecomte, “devorado por las drogas y el alcohol, muerto víctima del tétanos”, y

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁶¹⁰ Floriano Martins, “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” (entrevista), loc. cit., pp. 44-47.

a Maurice Henry, “a quien conocí personalmente en París”⁶¹¹. Sin embargo, Gómez-Correa aprovecha la ocasión para establecer cierta diferenciación entre la poesía negra a la que se refiere Daumal, y que contrapone a la poesía blanca, y la Poesía Negra proclamada por Mandrágora, diferenciación en la que nos detuvimos ya anteriormente.

En esta misma entrevista realizada por Floriano Martins, Gómez-Correa señala “las muy buenas relaciones” que tuvo el grupo Mandrágora desde sus inicios “con los surrealistas franceses, belgas, españoles, holandeses, ingleses, suecos, alemanes, yugoslavos y de los países sudamericanos como Argentina (Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio A. Llinás, Raúl Gustavo Aguirre); Perú (César Moro, Méndez Dorich, Westphalen); Venezuela (Juan Sánchez Peláez); países centroamericanos (el grupo dominicano de «La poesía sorprendida» que fue, en cierto modo, una proyección de la Mandrágora gracias al escritor y poeta chileno Alberto Baeza Flores). Igualmente en Cuba (Lam), Haití y la Martinica”⁶¹². Afirma, además, que en el momento de la entrevista, que, recordamos, fue publicada en 1992, aún mantiene correspondencia con los colombianos Óscar González y Raúl Henao (Medellín). Y agrega que “también esos lazos se han mantenido con los surrealistas estadounidenses (en Chicago Franklin Rosemont como antes Man Ray) y de Canadá, a través de nuestro amigo el poeta y artista Ludwig Zeller. Otro tanto con respecto de México”⁶¹³.

En cuanto a la relación de Gómez-Correa y de Mandrágora con los surrealistas belgas, resulta interesante mencionar que en el número especial de la revista dirigida por René Magritte *La carte d'après nature*, de enero de 1954, el chileno respondió a la cuestión “¿El pensamiento nos ilumina, y nuestros actos, con la misma indiferencia que el sol, o cuál es nuestra esperanza y cuál es su valor?”. En julio de ese mismo año, Gómez-Correa participa respondiendo a la encuesta sobre la poesía: “¿Qué sentido da usted a la palabra poesía?”. Esta revista fue la última manifestación colectiva del grupo surrealista belga. De la participación de Gómez-Correa en esta tenemos noticia gracias a la “Bio bibliografía” contenida en *El AGC de la Mandrágora*, en la que se recogen las palabras de Gómez-Correa respecto a la poesía aparecidas en la revista publicada en Jette-Bruselas:

En la encuesta abierta por la revista de Bruselas, *La carte d'après nature*, Gómez-Correa ha fijado así su punto de vista sobre la poesía:

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 47.

⁶¹² *Ibidem*, pp. 46-47.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 47.

“Yo no creo que en esta época de vulgaridad, en que vivimos, es decir, en esta época dominada exclusivamente por lo político, sea posible tener alguna esperanza en el pensamiento, ni aun pensar en el valor del pensamiento.

Todo pensamiento puro necesariamente debe ser desinteresado, tanto como el sol que nos alumbra o, al menos, como su reflejo. Afirmo: “quiero ser puro pensamiento”; “quiero ser puro acto”, puesto que todo principio de pensamiento está en la violencia.

En síntesis: en un comienzo fue la violencia”⁶¹⁴.

Nos consta, además, que Gómez-Correa mantuvo relación por correspondencia con el surrealista brasileño Sergio Lima, a quien remitió por correo varias de sus obras, según muestra una fotocopia del sobre o paquete en el que fueron enviadas, donde figura la dirección del remitente y del receptor, junto al sello de correos con fecha de 23 de junio de 1993.

En cuanto al vínculo del talquino con Raúl Henao, que en varios de sus ensayos sobre el surrealismo en Latinoamérica menciona a los mandragóricos, hay que mencionar un poema homenaje escrito por el colombiano y titulado “Homenaje mandragórico a Enrique Gómez-Correa” que pertenece a su obra *El partido del diablo* (1989), en el que se refiere a él como “ruiseñor de la tiniebla” y quedan recogidas muchas de las claves de su universo poético: el color negro, la reconciliación entre sueño y vigilia, el mal, el relámpago, lo desconocido, la imaginación y el juego, el amor y la libertad, etc.:

Entre los muros cautivos
Del reino de la cantidad
Elegiste la puerta negra
Pontífice del sueño
 y la vigilia.
El ángel de la maldición
Confidente del bien
 y el mal
Me señala el relámpago
En tu frente
Náufrago que insistes
En preguntar la hora exacta
Al fondo de lo desconocido,
Donde llevan los juegos
Divinos de la imaginación,
El amor, la libertad

⁶¹⁴ “Bio bibliografía”, *El AGC de la Mandrágora*, pp. 116-117.

Te escucho ruiseñor
de la tiniebla,
Entre la multitud amotinada
Por el perpetuo atentado
A los derechos eternos
del corazón
Que –hierba de sueños–
Renace indoblegado
Al paso del vendaval
de la historia.

Durante la estancia de Enrique Gómez-Correa en París, tuvo lugar el fallecimiento temprano y repentino de Jorge Cáceres en extrañas circunstancias que aún no se han logrado dilucidar del todo. Cáceres, como sabemos, murió el 21 de septiembre de 1949, poco tiempo después de su regreso a su país natal. La noticia de su fallecimiento llegó enseguida a París, gracias a la intervención de Braulio Arenas, quien por cable notificó lo sucedido a André Breton, como cuenta Enrique Gómez-Correa en su prólogo a *Textos inéditos*⁶¹⁵:

Su muerte presentida por mí en París mientras asistía a las reuniones del grupo surrealista en el Café de la Place Blanche. Una corriente magnética atravesaba los océanos de continente a continente, de Santiago a París, *para comunicarme que Jorge Cáceres iba a morir*. Sobre una mesa, junto a su cadáver, fue encontrada una carta dirigida a mí. Yo he contestado esa carta: *Carta-Elegía a Jorge Cáceres*⁶¹⁶.

El 24 de septiembre de 1949 Enrique Gómez-Correa recibe, estando aún en París, una carta de Erich G. Schoof a la que adjunta la que Jorge Cáceres le había escrito al talquino desde Santiago de Chile poco antes de fallecer, carta que jamás llegó a ser enviada por su remitente. En la misiva de Schoof, gran amigo de Cáceres, con quien vivía en Santiago durante los últimos once años, queda patente la relación y el intercambio de libros entre París y Santiago de Chile tras el regreso a casa de Jorge Cáceres:

Estimado señor Gómez,

Aquí lo manda a Ud. la carta, que yo encontré en la mesa junto con la carta suya para el Jorge Cáceres del 10.9 y que mi pobre Luchito no pudo despacharla. Él murió en el baño de su departamento de un ataque al corazón sin sentir ningún dolor y ahora esta encima de todos problema de esa vida [sic]. El viernes 23.9 hemos acompañado sus restos al cementerio.

⁶¹⁵ Comentamos con detenimiento este prólogo de Enrique Gómez-Correa a la edición llevada a cabo por Oasis Publications de una serie de textos inéditos de Jorge Cáceres en el capítulo “Los mandragóricos y Mandrágora. Testimonios de primera mano sobre la actividad del grupo”.

⁶¹⁶ Enrique Gómez-Correa, “Jorge Cáceres”, loc. cit., p. 14.

Seguramente Ud. ha siempre sabido, que yo estaba el más próximo para él y que por once años tenía su hogar en mi casa en Las Condes y hoy sábado, por primera vez no va a venir el joven más valioso y simpático del mundo.

Todavía no puedo creer!

Cuando Ud. vea el Sr. Breton, diga que la última alegría para él fue el librito que recibió poco tiempo antes de su muerte de él! [sic].

Y salude a sus amigos allá en “su” París, que él nunca más puede ver. Pero en nosotros va a vivir siempre.

Mis mejores deseos por su viaje y saludos,

de su Erich G. Schoof⁶¹⁷.

Tras la muerte del delfín de la Mandrágora, sus compañeros del grupo surrealista chileno recibieron dos cartas de gran trascendencia, redactadas por algunos de sus amigos residentes en París, figuras relevantes del surrealismo internacional, que consideramos oportuno tener en cuenta en este apartado puesto que reflejan de forma significativa la relación existente entre unos y otros y el gran reconocimiento que manifiestan de la persona y la obra creativa de Jorge Cáceres.

La primera de ellas, fechada el 3 de octubre de 1949, fue escrita por André Breton y dirigida a Braulio Arenas. El fundador del movimiento manifiesta aquí la impresión que le causó la noticia del fallecimiento de Cáceres, dedicándole unas palabras que reflejan claramente la estima y consideración que siente hacia el más joven de los mandragóricos y la “común razón de ser” que los identifica, que comparten:

París, 3 de octubre 1949.

Querido Braulio Arenas:

¿Es posible que Jorge Cáceres haya venido a París solamente para decirnos adiós? No hay nadie entre nosotros que al recibir el telegrama no se haya sentido frustrado en lo que es nuestra común razón de ser. Jorge Cáceres, su aparición entre nosotros, todos los dones de la juventud cuando se alían a los del espíritu, el eterno vinculante que nos hace sentir o creer que nos hemos conocido desde siempre y la delicadez suprema; hay un abismo en pensar que Jorge Cáceres ya no está. A usted, muy querido Braulio Arenas que fue su mejor amigo y que desde el otro confín del mundo ha tratado junto a él de que algún día este mundo sea conforme a todo lo que deseamos que sea, a usted, cuya acción dentro de nuestro pensamiento nunca fue sino una cosa con la suya, remitimos nuestra doble confianza y le pedimos que crea que estamos con usted de todo corazón.

André Breton⁶¹⁸

⁶¹⁷ Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, p. 493.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 494.

La segunda la firman Jacqueline y Victor Brauner y está dirigida a Enrique Gómez-Correa, con fecha del 13 de octubre de ese año, 1949. En esta, además de expresar la profunda pena que les genera la muerte de Cáceres, notificada por Gómez-Correa a través de una carta anterior que desconocemos, dejan constancia del próximo viaje a París que Cáceres tramaba, planeado para enero de 1950, ya anunciado a sus amigos surrealistas, y del conocimiento que la pareja tiene de antemano acerca de la visita de Gómez-Correa a París:

13 de octubre de 1949

Querido Enrique Gómez-Correa, no hay palabras para expresar nuestra estupefacción y nuestra pena profunda al recibir su carta. La última que recibimos de Jorge nos dio la esperanza de verlo llegar en enero próximo, lo queríamos mucho y estábamos tan felices de verlo de nuevo, en esta misma carta nos anunciaba la próxima visita de usted a París, y si llega a París le ruego encarecidamente de venir a vernos. Es tan difícil para nosotros creer que no veremos nunca más a Jorge, y quisiéramos hablar de él con alguien quien como usted lo ha visto recientemente para saber exactamente lo que ha sucedido, no sabíamos que estuviera enfermo.

Victor le enviará lo más rápidamente posible un dibujo para el libro que ustedes van a editar.

Esperamos verlo en París y le rogamos creer en nuestra sincera amistad.

Jacqueline y Victor Brauner

P. S.: Jorge nos había enviado una linda foto de él que lamentablemente hemos extraviado. Tendrían la gran gentileza de mandarnos una, si fuera posible. Mil veces gracias⁶¹⁹.

Como sabemos, Gómez-Correa ya por entonces se encontraba en París. Sin embargo, a mediados de octubre aún no ha entrado en contacto con Jacqueline y Victor Brauner, por lo que se deduce de la carta recientemente reproducida.

En cuanto al dibujo de Victor Brauner al que hacen mención en esta carta, fue publicado posteriormente por Enrique Gómez-Correa como parte de la obra *Carta-Elegía a Jorge Cáceres*, editada por Le Grabuge en Santiago de Chile en 1952 como homenaje a su amigo y compañero de aventura. Dicho dibujo de Victor Brauner dedicado a Cáceres lleva por título “Hommage à Jorge Cáceres” y está fechado el 21 de octubre de 1949⁶²⁰. El poema de Gómez-Correa dedicado al delfín de la Mandrágora fue escrito el 26 de septiembre de 1949, cinco días después de que fuese encontrado su cadáver.

Así pues, la muerte de Jorge Cáceres no pasó inadvertida entre sus amigos surrealistas afincados en París, quienes sintieron con pesar la desaparición del joven chileno y de su

⁶¹⁹ *Ibidem*, p. 495.

⁶²⁰ El dibujo realizado por Brauner en homenaje a Jorge Cáceres se encuentra reproducido en el apéndice documental.

creatividad poética. Antes de que viera la luz la *Carta-Elegía a Jorge Cáceres*, otro homenaje en formato de publicación aparece el mismo año 1949, del que se editaron trescientos noventa y cinco ejemplares. Nos referimos a *Donde los poetas*, en el que participan tanto sus compañeros del grupo surrealista chileno como sus grandes amigos surrealistas extranjeros con los que había entablado gran relación durante su estancia en París. Es este homenaje una prueba más de la estrecha relación entablada entre los mandragóricos y el surrealismo internacional y de la comunicación establecida entre ellos. Como ya sabemos, se trata de un poema escrito por Braulio Arenas, que reproducimos íntegramente a continuación, que aparece presentado por una portada ilustrada con una fotografía de Cáceres realizada por Erich. G. Schoof:

Los arcanos se despliegan en escalera para que tú
 Sigas por un camino sin parapetos.
Sigue, viajero. Sigue, camino.
Todo está igual, todo ha cambiado.
Tu corazón dicta las altas mareas, las bajas
 Mareas, a árbol de paso, ve que dejó el
 nido por el relámpago.
Somos torpes, como niños preguntamos por la
 Selva y estamos en la selva; por el día y
 estamos en la noche; por la orilla del mar
 y somos náufragos.
Jorge, la brisa de la tarde se filtra por tu camisa,
 La camisa que una vez sacrificaste para
 Guardar en ella los tesoros marítimos.
Las estrellas se filtran por tu cerebro.
Eres pleno resplandor, plena pureza.
En la poesía eres, Jorge Cáceres⁶²¹.

Debajo del poema figuran los nombres y apellidos de los firmantes del homenaje, entre los que se encuentran algunos de sus compañeros de Mandrágora o cercanos al grupo y relevantes surrealistas a nivel internacional con los que entablaron especial vínculo, en este orden: Braulio Arenas, André Breton, Teófilo Cid, Jacques Hérold, Vera Hérold, Pierre Mabille, Benjamin Péret, Enrique Rosenblatt y Toyen. En la contraportada aparece un dibujo cuya autoría no se señala pero que probablemente pertenezca al homenajeado, cosa que

⁶²¹ Para ver la fotografía mencionada de Schoof y el poema transcrito: Luis de Mussy, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, pp.507-509.

efectivamente comprobamos al echar un vistazo a la bibliografía del grupo reseñada en *El AGC de la Mandrágora*.

Por otra parte, resulta también fundamental señalar, al hablar de la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional, el vínculo que Braulio Arenas entabló en 1955, durante su estancia en México, con Leonora Carrington. El propio Arenas da cuenta de su contacto con la pintora de origen inglés residente en el país azteca en su texto “Trayectoria de una poesía”, publicado en la *Antología de la poesía chilena contemporánea* editada por Alfonso Calderón en 1970:

Asimismo, la presencia de Leonora Carrington, a quien conocí en México en 1955, bastaría ella sola, ella, su luz, su poesía, su pintura y su hechicería, para trastocar nuestros más encomiables propósitos de disciplina y buen sentido.

Ya entonces Arenas se ha distanciado del surrealismo. Habla aquí de su cambio de rumbo, pero reconociendo sus recaídas en el “móvil surrealista”. En cuanto a su vínculo con Carrington, recordamos la presencia de varios textos suyos en las *Actas surrealistas* de Arenas, además de un hermoso texto del propio Braulio sobre ella, sus textos y su pintura.

Precisamente, una interesante y muy significativa prueba de las relaciones de Braulio Arenas con el surrealismo internacional y, en concreto, con muchas de las figuras fundamentales del movimiento es, sin lugar a dudas, su libro *Actas surrealistas* (1974), en el que, como ya sabemos, Arenas reúne muy valiosos documentos que se hallaban en su poder, guardados en el “cajón de la juventud”, textos variopintos de importantes exponentes del surrealismo a lo largo y ancho del orbe como André Breton, Paul Éluard, Hans Arp, Robert Desnos, Roland Penrose, Maurice Heine, Louis Aragon, Georges Sadoul, Tristan Tzara, Gordon Onslow-Ford, Charles Duits, Alberto Giacometti, Wolfgang Paalen, Víctor Brauner, Jacques Rigaut, Jacques Hérold, Michel Leiris, Pierre Mabille, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Raymond Queneau, Paule Thévenin, Antonin Artaud, Leonora Carrington, Giorgio de Chirico, Jean Ferry, Kurt Seligmann, Gisèle Prassinos y otros. Por supuesto, también los chilenos están presentes con un texto de Gómez-Correa (“Alicia en el país de las maravillas”), otro de Cid (“Madrugadoras”), otro de Cáceres (“La moda de los trópicos”) y dos del propio Arenas (“En el océano de nadie” y “Leonora Carrington”).

Por otro lado, otro claro reflejo de la relación que el grupo surrealista chileno desarrolló con el surrealismo internacional lo tenemos en el tercer número de la revista *Médium*, de mayo de 1954, en el que se notifica la aparición del único número de *Gradiva*.

Años más tarde, en 1973, en el noveno número del *Bulletin de liason surréaliste*, publicado en París bajo la dirección de Bédouin y Bounoure, se traduce un poema de Enrique Gómez-Correa, extraído de *Poesía explosiva*. Por su parte, Édouard Jaguer incluye dos collages de Jorge Cáceres en *Les mystères de la chambre noire* (1982), dedicando un entusiasta apartado al poeta chileno. Más recientemente, en el noveno número de la revista *Cahiers de l'umbo*, del verano de 2007, se recoge un collage de Jorge Cáceres. A modo de curiosidad señalamos que en este mismo número de esta revista editada en Francia aparece también un poema del chileno Rodrigo Hernández, del grupo Derrame, perteneciente a su obra *La perseverancia del sueño*, traducido al francés por Gabriele Trujillo y Carlos Sedille.

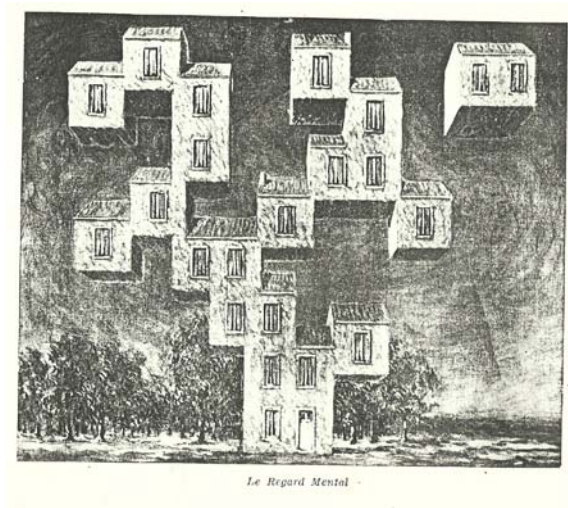
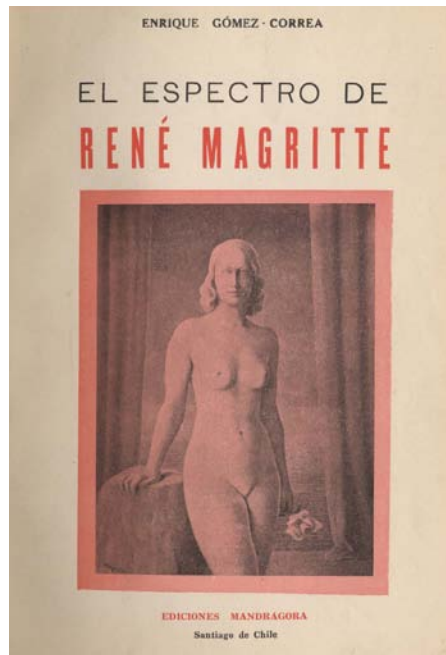
Otra prueba indiscutible de la relación establecida entre los componentes del grupo Mandrágora y el surrealismo internacional se encuentra en las abundantes colaboraciones entre los poetas chilenos, especialmente Enrique Gómez-Correa, y grandes exponentes de la pintura surrealista, quienes ilustran muchas de sus obras poéticas. En este sentido, habría que mencionar muchos de los libros del talquino: *El espectro de René Magritte* (con ilustraciones del belga René Magritte, 1948), *En pleno día* (con ilustraciones del milanés Enrico Donati, 1949), *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío* (con ilustraciones del rumano Jacques Hérold, 1952), *Mother Darkness* (versión al inglés del poema *Madre tiniebla* por Susana Wald, con ilustraciones del chileno Ludwig Zeller, 1975), *To Mayo* (con ilustraciones del egipcio Mayo, 1980), *Frágil memoria* (con dibujos del gallego Eugenio F. Granell, 1985), *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora* (con dibujos de Eugenio Granell, 1991), *Los pordioseros* (con cubierta de Eugenio F. Granell, 1992). La relación entre poesía y pintura, la “mágica correspondencia” entre pintor y poeta, queda absolutamente reflejada, de forma explícita, en *El espectro de René Magritte*, obra que aparece encabezada por la siguiente dedicatoria escrita por Enrique Gómez-Correa:

Escribí estos poemas, René Magritte, a propósito de haber recibido de tu mano el gentil envío de las reproducciones de tus cuadros, intentando en ellos establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta. Que sea, pues, este un aporte a la iluminación de tu pensamiento⁶²².

El espectro de René Magritte es, sin duda, una obra de gran interés y valor, un auténtico diálogo entre Gómez-Correa y Magritte, entre la poesía de uno y la pintura del otro, entre las imágenes del chileno expresadas mediante la palabra poética y las imágenes visuales

⁶²² Enrique Gómez-Correa, *El espectro de René Magritte*, Ediciones Mandrágora, 1948. Ilustraciones de René Magritte.

del pintor belga, sus asociaciones imprevistas de objetos y personajes. Cada poema de Enrique Gómez-Correa corresponde a una pintura de Magritte, compartiendo el título⁶²³. En su “Noticia” para el *Livre bleu* de personalidades belgas, de 1950, Magritte citará este libro junto a los que le dedicaron Paul Nougé, Marcel Mariën y Louis Scutenaire; lo cual pone en evidencia la importancia que concede a dicha obra.



LA MIRADA MENTAL

Adentro de un cielo que todo lo torna en movimiento
Se advierte un hombre cuya cabeza es agitada por el sueño
Toma la rapidez misma del sueño y se confunde con el sueño
Saca a relucir sus deseos al aire
Y el aire se solidifica en su pecho.

Ahora sus ojos se inclinan hacia la izquierda hacia la derecha
Los árboles invaden la mitad de su cerebro
Comprende la necesidad de castigar las leyes de la gravedad
Sacude el cielo sacude los edificios sacude los árboles.

Retorna a la misma posición
Como si el espacio se identificara con lo que uno debiera ser
Con lo que nos tortura
Con lo que nos precipita a los cielos del atardecer.

Nos sostenemos sólo a virtud de ese sueño obsesionante
Que es la blanca rueda de los deseos
Agitada por el relámpago del tú y el yo
En idénticas condiciones condenado a perpetuo
Al movimiento perpetuo.

⁶²³ En el apéndice documental se han incluido algunos ejemplos extraídos de este libro de Gómez-Correa, además del que aquí presentamos.

En el caso de Arenas, solo su obra *El pensamiento transmitido* (1952) cuenta con un dibujo de Jacques Hérold en su interior⁶²⁴.

Gómez-Correa, a lo largo de su extensa vida, se hizo con una vasta colección de pinturas, dibujos, objetos y grabados de autores como Magritte, Toyen, Hérold, Eugenio F. Granell, Ludwig Zeller y otros; colección que, como hemos comentado anteriormente, fue expuesta en Chile tras la muerte del poeta. Son varias las alusiones que encontramos respecto a un cadáver exquisito realizado por Valentine Hugo (nieta de Víctor Hugo), André Breton y Paul Éluard que formaba parte de dicha colección. Para hacer frente a los ingentes gastos originados por su larga enfermedad, un cáncer que le rondó durante más de diez años, dejándolo postrado en la cama durante largo tiempo, Gómez-Correa no tuvo más remedio que desprenderse de una buena parte de su valioso repertorio de obras surrealistas. Aún así, hasta el último momento mantuvo las esperanzas de crear, con lo que aún conservaba y con sus propias obras, la sala de exposiciones “Mandrágora”, como legado “de un poeta con tantas horas de vuelo”, como figura en el citado artículo-entrevista publicado por Alejandra Gajardo el 2 de junio de 1993 en *La Época*.

En este capítulo dedicado a esclarecer la relación del grupo Mandrágora con el surrealismo internacional, consideramos de interés prestar atención a las dedicatorias de los poemas de los mandragóricos, así como a las citas con las que encabezan las obras que publican. Tanto unas como otras son una prueba más de dichas relaciones que venimos comentando. También los títulos de sus poemas son, en ocasiones, significativos.

Así pues, en el caso de Jorge Cáceres, si echamos un vistazo a las dedicatorias de sus poemas, encontramos un buen arsenal de nombres de figuras claves del surrealismo internacional. En este sentido, hemos de mencionar su poema “Un tornasol”, recogido en *El AGC de la Mandrágora*, dedicado a André Breton, quien en 1923 escribió su poema precisamente titulado “Tournesol”, que dedicó a Reverdy e integró en *Clair de terre*, y que más tarde comenta y cita en *L’amour fou*; el poema “El cielo”, integrado en *Jorge Cáceres. Textos inéditos*, dedicado a Victor Brauner; el poema “Canal 39”, dedicado a Aimé Césaire, integrado también en la edición de la obra inédita de Cáceres que lleva a cabo Ludwig Zeller; el poema “Jamás” dedicado a Jacques Hérold, publicado igualmente en *Textos inéditos* (poema en el que además se alude a Vera Hérold); así como el poema “En las redes del oso”

⁶²⁴ Dicha ilustración de Hérold se encuentra también reproducida en el apéndice documental.

dedicado a Max Ernst y, por último, el poema “Douanier Rousseau”, dedicado a Aimé Césaire, ambos presentes, también, en *Textos inéditos*. Destacamos, también, su poema “Las manos”, perteneciente al poemario “Los campos ópticos” integrado en *René o la mecánica celeste*, que dedica a uno de los antecedentes del surrealismo, Alfred Jarry.

En cuanto a los títulos de sus poemas, destacamos el titulado “Matta” (publicado en *Leitmotiv* n.º 2-3), el poema “Paul Klee” (publicado en *La Poesía Sorprendida* n.º 8, mayo de 1944, y posteriormente recogido en *Textos inéditos*)⁶²⁵, su poema “Max Ernst” (publicado en *El AGC de la Mandrágora*), el poema “Mi amigo Benjamin Péret” (también publicado en *El AGC de la Mandrágora*), su poema “Monumento a los pájaros” (un guiño evidente a Max Ernst), su poema “Las maravillas de la tierra a treinta metros de altura las maravillas del mar a treinta metros de profundidad” (recogido también en *Textos inéditos*, cuyo título toma de unas palabras de André Breton extraídas de *Le surréalisme et la peinture*). Otros de sus títulos apuntan directamente a algunos de los antecedentes fundamentales del surrealismo, como sus dos versiones del poema “Justine”, un guiño al Marqués de Sade, versiones con versos o motivos en común y evidentes diferencias, una recogida en *El AGC de la Mandrágora* y la otra en *Textos inéditos*; y su poema “Piel de asno” (integrado en *René o la mecánica celeste*), en referencia al cuento de Perrault que, como sabemos, Breton menciona en su *Manifiesto del surrealismo*.

También en este sentido es posible destacar la mención por parte de Cáceres en varios de sus textos, tanto poéticos como en prosa, de nombres claves del surrealismo internacional. Así, por ejemplo, Dalí es aludido en su texto IV de “René o la mecánica celeste”, recogido en la obra homónima junto a otros dos poemarios; André Breton, en el poema que conforma *Por el camino de la gran pirámide polar*; Yves Tanguy, en su poema “El abrazo del oso”, recogido en *El AGC de la Mandrágora*; Arthur Cravan, en “Pavo real en su árbol dormitorio. Desaparición de las barricadas en el parque lanzallamas”, poema recogido en *Textos inéditos*; y Wifredo Lam en su poema “Las maravillas de la tierra a treinta metros de altura las maravillas del mar a treinta metros de profundidad”, también presente en *Textos inéditos*. En sus textos encontramos, también, nombres de algunos de los antecedentes reivindicados por el surrealismo como, por ejemplo, Rimbaud (en el texto VII de “René o la mecánica celeste”), Novalis (en el poema “El cielo” recogido en *Textos inéditos*) y Kleist (en su poema “El abrazo del oso”, integrado en *El AGC de la Mandrágora*).

⁶²⁵ Años más tarde, durante su estancia en París, Jorge Cáceres tiene la oportunidad de visitar una exposición de Paul Klee en el Museo de Arte Moderno. En la primera de las cartas que envía desde la capital francesa a su amigo Gómez-Correa, Cáceres mostraba, como pudimos comprobar, su emoción ante el espectáculo que para él supuso tener ante sí quinientas telas suyas.

En cuanto a las dedicatorias de los poemas de Enrique Gómez-Correa, destacamos, por ejemplo, la existencia de su poema “Carta abierta” dedicado a Jacques Hérold en su obra *Frágil memoria*. En cuanto a sus títulos, aparecido en el mismo libro, hay que mencionar el poema titulado “A Eugenio Granell”, así como el titulado “Ludwig Zeller”. Llamamos la atención, también, sobre el título de otro de sus poemas presente en *Frágil memoria*, un evidente guiño al Conde de Lautréamont: “Encuentro fortuito de un carabinero en uniforme tocando violín frente a un espejo”. De *El AGC de la Mandrágora* podríamos mencionar, por ejemplo, el poema “Jacques Hérold la sonnerie ne marche pas”.

En cuanto a los epígrafes que encabezan muchas de las obras poéticas de Enrique Gómez-Correa, los hay que pertenecen a André Breton o a poetas reivindicados por los surrealistas como Lautréamont, los románticos Novalis, Hölderlin y William Blake, los simbolistas franceses Mallarmé y Rimbaud, etc. Así, por ejemplo, la siguiente cita de André Breton, con la que cierra el quinto capítulo de *L'amour fou*, presenta su obra poética *Cataclismo en los ojos* (1942): “A flanc d’abîme, construit en pierre philosophale s’ouvre le château étoilé”. Es Mallarmé el autor de la cita introductoria con que se abre su *Mandrágora, siglo XX*: “La solitude bleue et stérile a frémi”. Y también de Mallarmé son las palabras con las que encabeza su poema *El peso de los años*: “La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres”, palabras pertenecientes a *Brise marine*. Su poemario *Los pordioseros* aparece encabezado por un fragmento de *Le calepin du mendiant* de Germain Nouveau: “Sous d’étranges chapeaux un animal bizarre”. Un fragmento de *The Marriage of Heaven and Hell* de William Blake abre el poemario *El árbol del pensamiento*: “To create a little flower is the labour of ages”. Es Lautréamont quien abre *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, de quien se cita un fragmento de *Le chants de Maldoror*: “–Oh! que ton existence sera suave! Je te donnerai un bague enchantée: quand tu en retourneras le rubis, tu seras invisible, comme les princes, dans les contes de fees”. También una cita de Lautréamont abre la *Carta-elegía a Jorge Cáceres*: “Une lampe et un ange qui forment une meme corps, voila ce que l’on ne voit pas souvent”. De Novalis encontramos la siguiente cita encabezando el poema VI de *La noche al desnudo* (1945): “Henri d’Ofterdingen devient fleur, animal, pierre, étolie”. *Frágil memoria* se abre con las siguientes palabras de Arthur Rimbaud sacadas de *Une saison en Enfer*: “... les brûleurs d’herbes les plus ineptes de leur temps”. *Mandrágora, rey de gitanos* aparece encabezada, como no podía ser de otra manera, por las siguientes palabras de Achim von Arnim: “Él nacía para el cielo el mismo día que nació para la tierra”. Estas palabras de Marlowe pertenecientes a *La trágica historia del Dr. Fausto* son las que abren *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío*: “¡Oh, alma mía, cámbiate

en pequeñas gotas de agua y cae en el océano para no ser nunca más reencontrada!”. Estas citas, y algunas más, dan cuenta de las lecturas de Gómez-Correa, de sus referentes poéticos o literarios, de aquellos a quienes considera sus maestros, figuras claves para Mandrágora, así como para el surrealismo.

Braulio Arenas, por su parte, no suele encabezar sus obras con epígrafes. De las ediciones originales con las que contamos, solo *El castillo de Perth* aparece introducido por una breve cita de Lewis Carroll: “Why, it’s a Looking-glass book, of course! And, if I hold it up to a glass, the words will all go the right way again”. En cuanto a los títulos de sus poemas que resultan significativos en relación a su vínculo con el movimiento surrealista a nivel internacional, destacamos dos poemas recogidos en 1985 en *Memorándum Mandrágora*, “Jacques Hérold en 1974” y “René Char”, y otro, “Despedida a Péret”, perteneciente a *La casa fantasma* (1962). Respecto a las dedicatorias, de esta misma obra destacamos su poema “Más o menos de súbito”, dedicado a Raymond Roussel y “Detalles”, dedicado a André Breton. Por otra parte, también resulta de interés señalar algunos nombres claves del movimiento surrealista a los que alude en sus versos. Así, por ejemplo, en su poema “El reino animal II”, el aludido es Marcel Duchamp, a quien reencontramos en “El reino animal IV” y en “El reino animal V”. Y en su texto en prosa “La carrera” se menciona, primero, a Leonora Carrington, la invitada de honor a una carrera a muerte, y, más adelante, a Lewis Carroll.

Por otra parte, en este capítulo dedicado a la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional resulta interesante señalar, también, la existencia de dos textos de gran interés integrados por Stefan Baciú en su libro *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, una entrevista al pintor rumano Jacques Hérold y un texto del chileno Alberto Baeza Flores, puesto que ambos aportan información significativa relativa a la relación de los surrealistas chilenos con el surrealismo desarrollado a lo largo y ancho del orbe.

Nos detenemos, en primer lugar, en la entrevista realizada por Baciú a Jacques Hérold, publicada bajo el título “Jacques Hérold y el surrealismo latinoamericano”, prestando atención tan solo a lo que tiene que ver con el grupo chileno. Hérold, originario de Bucarest (Rumania), llega a París en 1930, donde conoce a Yves Tanguy, a través de quien descubrió el surrealismo, del que pasó a formar parte a partir de 1934, participando en todas sus actividades. Según Baciú, tal como expresa en la presentación previa a dicha entrevista, “muertos Breton y Benjamin Péret, ningún otro poeta o artista surrealista tiene más autoridad y más razón para hablar sobre el Surrealismo en Latinoamérica que Hérold: en París mantiene desde largos años amistad estrecha con Lam y Matta; en Santiago de Chile había colaborado

en varios números de *Mandrágora*, ilustrando libros de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa y en Buenos Aires las revistas publicadas por Aldo Pellegrini estudian su pintura e incluyen su colaboración”⁶²⁶. Gracias a esta entrevista realizada por Stefan Baciú, tenemos acceso al valioso testimonio de Hérold acerca del especial vínculo entablado entre este y los chilenos. Baciú comienza la entrevista preguntando a Hérold por el inicio de su contacto con el surrealismo de los países latinoamericanos. El pintor rumano señala las publicaciones de *Mandrágora* como el primer nexo de unión:

Creo que fue en la época cuando recibí las publicaciones del grupo chileno, así como de Argentina y de América Central. Después conocí a algunos poetas y ensayistas quienes me visitaron y escribieron sobre mí. De Chile debo mencionar a Jorge Cáceres, cuyo nombre supongo que habrá de aparecer varias veces en esta conversación, así como Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa. Algunos de ellos vinieron a París, y aquí vivieron algún tiempo, visitaron mi taller donde platicamos largos ratos y más tarde ilustré varios de sus libros⁶²⁷.

Hérold comenta la actividad surrealista de *Mandrágora* y su relación con ellos, concediéndoles un papel destacado en Latinoamérica:

Los de “*Mandrágora*” desarrollaron su actividad durante la guerra y yo viví aislado en los años de la guerra en Europa, y antes de 1945 no se podía saber lo que acontecía en los Estados Unidos o en Latinoamérica, donde vivían mis amigos que estaban de cierta manera aislados. Tengo en mis colecciones los números de *Mandrágora* así como otras publicaciones chilenas y colaboré en ciertos números, pero no he tenido contacto con ellos, debido a las circunstancias históricas.

Especialmente en Chile la poesía surrealista ha tenido una cierta intensidad que tocaba a toda la América, fuera naturalmente del tiempo cuando André Breton vivía en Nueva York. Creo que en Latinoamérica los surrealistas chilenos han tenido la actividad más evidente y más próxima a nuestros sentimientos, la más próxima a nuestro corazón⁶²⁸.

Jacques Hérold dedica, a continuación, unas interesantes palabras a cada uno de los miembros del grupo *Mandrágora*, con excepción de Teófilo Cid, que reflejan la relación personal que se forjó entre ellos:

Creo que el joven poeta Cáceres, quien se suicidó o murió de una manera violenta, tenía conocimientos lingüísticos y un amor por la poesía surrealista y la poesía en general, es decir aquella poesía que se vincula a la poesía francesa, a la poesía que más nos tocó, la poesía del Siglo XIX: Nerval, Baudelaire, Rimbaud y

⁶²⁶ Stefan Baciú, “Jacques Hérold y el surrealismo latinoamericano”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 68.

⁶²⁷ Jacques Hérold, “Jacques Hérold y el surrealismo latinoamericano”, loc. cit., p. 70.

⁶²⁸ *Ibidem*, pp. 71-72.

Apollinaire. Creo también que Cáceres puede ser uno de los poetas más intensamente ligados al espíritu surrealista. Enrique Gómez-Correa, también tocado por este espíritu, y Braulio Arenas, a quien no conocí personalmente a pesar de haber ilustrado sus libros, son de los más notables. Ilustré a estos poetas como prueba de amistad y como un medio de comunicación⁶²⁹.

En segundo lugar, prestamos atención al texto redactado por Alberto Baeza Flores, poeta chileno que vivió durante algunos años en la República Dominicana, donde colaboró con Eugenio Fernández Granell, Franklin Mieses, Freddy Gatón y Mariano Lebrón en el desarrollo del movimiento y de la revista *La Poesía Sorprendida*, texto que envió posteriormente a Baciu y que consta de dos extensas declaraciones en respuesta a dos preguntas planteadas por Baciu, una sobre las visitas de Breton a la República Dominicana y su contacto con los poetas de *La Poesía Sorprendida* y otra sobre Mandrágora. Nos centramos nosotros aquí en la referente al grupo surrealista chileno.

Baeza Flores habla de la relación establecida con el grupo Mandrágora y destaca el papel fundamental que sus animadores desempeñaron en el continente como entusiastas difusores del surrealismo que contagiaron su espíritu a los jóvenes de países cercanos. En su declaración queda reflejada la relación de Mandrágora con *La Poesía Sorprendida*, la amistad entre él y Cáceres desde que se conocieron personalmente en 1937, cuando eran vecinos del mismo barrio, y que seguirán cultivando posteriormente mediante correspondencia una vez Baeza Flores se marcha de Chile, así como el papel de “embajador” del grupo chileno que ejerció Baeza Flores en Las Antillas y la importancia de su figura como puente fundamental que propició el nexo entre los chilenos y el grupo dominicano y la presencia de Jorge Cáceres en la revista *La Poesía Sorprendida*. Reproducimos íntegramente las palabras que Baeza Flores dedica a Mandrágora, en las que resulta evidente el impacto provocado por la poesía de los mandragóricos en los poetas dominicanos de *La Poesía Sorprendida*:

Cuando publiqué, en Santiago de Chile en 1937, mi primer libro de poesía *Experiencia de Sueño y Destino*, recibí una carta de un lector que me decía que el libro le había interesado y me hablaba de la poesía. Era un estudiante, aún de educación secundaria. Tenía 14 años y decía que vivía en una calle más allá de la mía. Era el poeta adolescente Jorge Cáceres.

Escribía poesía. Sus profesores eran los poetas Jorge Millas y Nicanor Parra. Mi libro de estreno en alguna zona era levemente surrealizante. Solo en una zona, más bien breve o mediana. Hacia el final iba a una poesía que hoy llamaríamos de “compromiso social”. Debo haberle prestado libros y revistas de poesía. De los poetas franceses me interesaban, entonces, especialmente Apollinaire y Reverdy, de los que tenía buenas traducciones. Me interesaban los tonos surrealizantes de García Lorca de *Poeta en Nueva York*, que se conocía

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 72.

por poemas aislados, y lo que Rafael Alberti –un surrealista mucho más alejado aún, pues estaba en medio de una poesía política– había realizado en *Sermones y Moradas* (1929-1930), donde hay huellas de lecturas de los surrealistas. Me interesaba, también, lo que hasta entonces había podido hacer Luis Cernuda en *La realidad y el deseo*. Había seguido a través de una revista que llegó a mis manos, por azar, la separación en 1939 de Louis Aragon que se convertiría en el poeta oficial del Partido Comunista francés. Conservaba algunos pronunciamientos de André Breton, de tipo político estético. Y solo conocía de Breton “Unión Libre” [sic], de 1931. Era, pues, un conocimiento muy precario.

Amigo de Jorge Cáceres era, entonces, un poeta casi de su misma edad: Luis Oyarzún. Yo era amigo de Jorge Millas y Nicanor Parra, que eran profesores en el liceo secundario donde estudiaba Cáceres y donde también estaba Oyarzún. Ellos habían establecido una especie de taller literario y asistí, según recuerdo, a una obra –breve– que me parece que había escrito Jorge Cáceres, cuyo prematuro talento creador, en poesía, era admirable.

Pablo Neruda llegó de España con números de *La Révolution Surréaliste* y los ejemplares fueron a dar a manos de Oyarzún y Cáceres. A Jorge Cáceres impresionó mucho el Surrealismo, que había caído en sus manos por azar, puesto que Neruda estaba por editar *España en el corazón*. Cáceres me llevó sus primeros poemas surrealistas que me impresionaron mucho. Pero estaba la Guerra Civil Española y yo era un poeta comprometido y, por entonces, había adherido a las campañas de la Liga de Defensa de los Derechos del Hombre de Santiago de Chile. Leí mis poemas de adhesión a la lucha del pueblo español, en federaciones sindicales y sindicatos. Jorge Cáceres escribió sus poemas a la lucha del pueblo español –donde resplandecía una poesía que a veces tenía la comunicación de la poesía de Miguel Hernández, pero donde existían claros climas surrealistas.

Las simpatías de Cáceres por el Surrealismo se hicieron cada vez más firmes. Debe haber sido entonces cuando conoció a Braulio Arenas, Teófilo Cid y Gómez Correa. Como vivíamos en el mismo barrio no dejábamos de vernos, a pesar de mis actividades en una poesía de “compromiso social” donde, a mi vez, intentaba introducir experiencias surrealistas.

En 1939 –poco antes de mi viaje a las Antillas– se planteó de manera pública un problema que preocupaba a los poetas y a los jóvenes en pleno Frente Popular chileno: la exploración y la participación en poesía, que se planteaba también como las relaciones de la poesía con el pueblo, como el deber de los creadores frente a la época y, yendo un poco más allá: Poesía y Revolución y Poesía y Marxismo.

Desde el año anterior, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa venían trabajando y dando a conocer una poesía que del lado de la Alianza de Intelectuales de Chile –organismo cultural del Frente Popular– aparecía como una poesía “de huida”, “difícil” y “no participable”. Neruda en su “Nuevo Canto de amor a Stalingrado” hablaría, más tarde, del “viejo joven transitorio / de pluma, como un cisne encuadernado”. En algún otro poema de Neruda hay referencias parecidas, destinadas, precisamente, a los poetas surrealistas y rilkeanos.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el grupo de los poetas surrealistas realizó una pública exposición de su posición estética, que me impresionó profundamente. Junto a ellos estaba el poeta Eduardo Anguita, que habló y fue agredido por Miguel Serrano, que publicaba, entonces, su antología de *El verdadero cuento en Chile* [sic]. Era una antología sobre narrativa, donde se incluía a la vanguardia. Eduardo Anguita no era un poeta surrealista, pero habló para defender una posición independiente. Tenía razón.

La Alianza de Intelectuales de Chile se propuso realizar una pública respuesta desde otras posiciones. Y se acordó –si mi memoria no me es infiel– que hablarían los poetas Nicanor Parra, Oscar Castro, Volodia Teitelboim y yo.

Se esperaba que yo atacara a los poetas surrealistas y a Eduardo Anguita como “escapistas” y, naturalmente, en nombre del marxismo, como se esperaba que también lo harían nuestros demás compañeros.

Pero, después de haberles escuchado en su exposición pública anterior, yo comprendía la parte de razón que existía en la búsqueda de un mundo más amplio para el hombre, en la importancia de la exploración interior y en no poner límites al conocimiento del ser humano. Por otra parte, pensaba, el marxismo no puede ser una herramienta de limitación a la indagación del ser; y me decía, también, que el marxismo no podía ser convertido en un antihumanismo. Escribí mis puntos de vista, para que nada fuera producto de la improvisación. Y en contra de lo que se esperaba que dijera, pero fiel a lo que consideraba un punto honesto y verdadero, realicé, en mi larga intervención –que había escrito–, la defensa del mundo libre del hombre. Y dije que era anti-marxista limitar el mundo del hombre y que si Marx había contribuido, con sus teorías, a explicar al hombre y la sociedad, también habían contribuido, de modo poderoso: Freud y el psicoanálisis, Picasso y André Breton.

Esto precipitó la crisis frente a mis antiguos compañeros y “el caer en desgracia” ante el aparato cultural que ellos defendían. Pero me ganó, como contrapartida, la estimación de los surrealistas y de Eduardo Anguita.

Jorge Cáceres seguía siendo mi amigo, por sobre cualquier contingencia, pero supo valorar, en todo lo que significaba, ese público enfrentamiento con posiciones limitadoras.

Cuando partí hacia el Caribe, llevaba los números de *La Révolution Surréaliste* que habían pertenecido a Neruda, un tiempo, que luego habían ido a manos de Jorge Cáceres y que este, como un símbolo, me obsequió para que los llevara a las Antillas.

Toda la actividad de “Mandrágora”, sus ediciones, sus pronunciamientos, las cartas de Jorge Cáceres, relatándome lo que el grupo surrealista realizaba, me acompañaron en mis años de La Habana –de julio de 1939 a abril de 1943–. Cuando fui a vivir a la capital dominicana, las cartas de Jorge Cáceres continuaron con las noticias de “Mandrágora” y lo que el grupo publicaba. Cuando se fundó “La Poesía Sorprendida”, pedí a Jorge Cáceres que me enviaran poemas originales. Son los que aparecieron en *La Poesía Sorprendida*, más unas traducciones de Cáceres. Y otro envío, importante, se perdió.

También, las cartas de Cáceres, los testimonios del grupo surrealista chileno “Mandrágora” y los números de *Leitmotiv*, fueron quemadas o dispersadas junto a mis papeles y archivos literarios en la capital dominicana. Acaso como una manera de demostrar un repudio a mi posición, dadas las circunstancias difíciles en las que había tenido que abandonar la República Dominicana bajo la “Era” del Generalísimo Trujillo. Algunos de mis compañeros de “La Poesía Sorprendida” padecieron, también, no pocas dificultades.

Este es, pues, mi testimonio en relación a la presencia de los poetas surrealistas de “Mandrágora” en *La Poesía Sorprendida*⁶³⁰.

Sin lugar a dudas, el testimonio que nos ofrece el chileno Alberto Baeza Flores es de enorme interés y relevancia, además de demostrar su gran honradez.

⁶³⁰ Alberto Baeza Flores en Stefan Baciú, “André Breton y La Poesía Sorprendida. Alberto Baeza Flores y el Surrealismo en el Caribe”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 62-66.

Igualmente, Stefan Baciú afirma con rotundidad, en las palabras previas con las que presenta el texto de Alberto Baeza Flores, el “impacto” ejercido por Mandrágora en La República Dominicana, además de señalar la carencia de estudios específicos sobre la influencia de los poetas de Mandrágora en sus compañeros de aventura de los países latinoamericanos:

Queda aclarado, finalmente, el impacto que la poesía de la “Mandrágora” de Santiago de Chile tuvo sobre los poetas dominicanos. En este sentido todavía es necesario estudiar la influencia ejercida por los poetas chilenos (Arenas, Gómez-Correa, Cid y Cáceres) sobre sus compañeros en otros países, puesto que esta influencia, como la sufrida por el impacto de Pablo Rokha, es, según nuestra opinión, tan importante como la de Pablo Neruda, cuya fuerza, a veces, suele exagerarse por investigadores mal intencionados, casi siempre superficiales⁶³¹.

Como hemos podido comprobar, las relaciones de Mandrágora se extienden también por el continente americano. Además del vínculo forjado por los chilenos con La Poesía Sorprendida, mantienen relación con los surrealistas argentinos, especialmente con Pellegrini, así como con el cubano Wifredo Lam, con el peruano Moro, con el colombiano Henao, con el venezolano Juan Sánchez Peláez, etc.

Por último, para cerrar este capítulo dedicado a la relación del grupo Mandrágora con el surrealismo internacional, consideramos de interés señalar como otra evidente prueba de dicho vínculo la colección de obras, tanto poéticas como plásticas, de los miembros del grupo surrealista chileno que poseían algunos de los surrealistas más destacados a nivel mundial y que han sido subastadas, figurando en los pertinentes catálogos preparados con motivo de cada subasta.

Entre las obras plásticas de la colección perteneciente a André Breton formada por numerosos libros, manuscritos, pinturas, esculturas, etc., que fueron subastadas públicamente en abril de 2003 en París, se encontraban varios collages y fotomontajes de Jorge Cáceres y, por lo menos, una pintura de Braulio Arenas, como refleja el catálogo *André Breton. 42, Rue Fontaine*⁶³². Así pues, Breton tenía en su poder el collage *La idea* y el fotomontaje *Plantes* de Cáceres, además de otros seis sin título que en el mencionado catálogo llevan la siguiente numeración: 4195, 4197, 4198, 4199, 4200 y 5127. La pintura de Arenas que obraba en su

⁶³¹ Stefan Baciú, “André Breton y La Poesía Sorprendida. Alberto Baeza Flores y el Surrealismo en el Caribe”, loc. cit., pp. 57-58.

⁶³² *André Breton. 42, Rue Fontaine*, CamelsCohen, París, 2003.

poder y que se subastó en dicha ocasión se titulaba *Las cinco cartas de amor de la monja portuguesa*.

Por otra parte, en el catálogo *Arthur Rimbaud. Les maudits. Les mal et les bien-aimés*, de la subasta que tuvo lugar en el Hôtel Drouot, en París, el 6 de diciembre de 2003, encontramos varias referencias a obras plásticas y a ejemplares de ediciones originales de las obras poéticas de los mandragóricos que fueron propiedad de André Breton, excepto uno que perteneció a Benjamin Péret, casi todos dedicados. Así pues, está presente en dicho catálogo el fotomontaje *À la nymphe Échos*, de Jorge Cáceres, enviado a André Breton junto a la siguiente nota: “À André Breton dans lequel il lui inique qu’il lui envoi un de ces collages et qu’il y a un groupe surréaliste au Chili”⁶³³. Encontramos también un ejemplar, propiedad de André Breton, de la edición original de *El espectro de René Magritte*, al que se adjunta la ya mencionada carta autografiada firmada por Magritte y enviada a Enrique Gómez-Correa el 11 de febrero de 1947, de la que, como ya sabemos, se cita un fragmento en el catálogo. Está también presente un ejemplar de la edición original de *En pleno día*, también de Enrique Gómez-Correa, “portant un envoi autographe signé de Gómez-Correa à André Breton”⁶³⁴. Asimismo, forma parte del catálogo un ejemplar de la edición original de *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío*, de Gómez-Correa, también propiedad de André Breton, en este caso “portant un envoi autographe signé de l’auteur à Elisa et André Breton”⁶³⁵. En este mismo catálogo encontramos también un ejemplar de la edición original de *El pensamiento transmitido*, de Braulio Arenas, en cuyo interior cuenta con un dibujo de Hérold, “portant en envoi autographe signé de Braulio Arenas à André Breton”⁶³⁶. Formó parte, también, de las obras subastadas un ejemplar de la edición original de la única obra teatral escrita por Gómez-Correa, *Mandrágora rey de gitanos*, propiedad de Benjamin Péret, “portant un avoi autographe signé de Enrique Gómez-Correa”⁶³⁷.

En cuanto a la colección de Jacques Hérold formada por cuadros y dibujos surrealistas, cadáveres exquisitos, libros ilustrados, ediciones originales dedicadas, manuscritos autografiados, etc., expuesta públicamente el 12 de noviembre de 1998 en Drouot Richelieu (París), y subastada a la mañana del día siguiente, hemos de señalar que son numerosas las ediciones originales de obras de los chilenos miembros del grupo Mandrágora que formaron parte de esta. De Braulio Arenas, según figura en el catálogo, se encontraba la edición original

⁶³³ *Arthur Rimbaud. Les maudits. Les mal et les bien-aimés*, subasta Hôtel Drouot, 6 de diciembre de 2003, p. 147.

⁶³⁴ *Ibidem*, p. 148.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 149.

de *El pensamiento transmitido* (Gradiva, Santiago de Chile, 1952), con dibujo de Hérold. De Jorge Cáceres estaba presente la edición original de *Pasada libre* (Ediciones Mandrágora, Santiago, 1941) y un ejemplar de la edición original de *Monumento a los pájaros* (Ediciones Surrealistas, Santiago de Chile, 1942) dedicado por el autor a Hérold. De Gómez-Correa se subastaron ediciones originales de tres de sus obras: *En pleno día* (Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1949), *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío* (Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1952), firmada por el autor y dedicada a Vera y Jacques Hérold, y *El espectro de René Magritte* (Ediciones Mandrágora, Santiago, 1948), también firmada por el autor y dedicada a Vera y Jacques Hérold. Formaban también parte de dicha colección de Hérold subastada en noviembre de 1998 el catálogo de la exposición surrealista de objetos, collages y dibujos organizada por Arenas y Cáceres en la Biblioteca Nacional de Chile en 1941 y un ejemplar de cada número de la revista *Leitmotiv*. También integraban esta colección dos obras colectivas en las que hemos de señalar la participación de dos mandragóricos, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa, durante la estancia de cada cual en París. Así pues, un primer resultado de un juego consistente en realizar un dibujo en hojas de papel a parte y de diferentes formatos en el que participa Jorge Cáceres junto a Breton, Tarnaud, Hérold, François de Staël, Carrouges, Paule Thévenin, Ehrmann, Robert Lebel, Dorothea Tanning y Gracq. Y un segundo resultado de un procedimiento lúdico similar en el que participa Gómez-Correa junto a Duprey, Pastoureau, Marcel Jean, Heisler y Tarnaud.

En fin, a pesar de la distancia que separaba el Viejo y el Nuevo Mundo, esta no impidió el contacto directo, la relación epistolar, la circulación de textos de un lado a otro, relación que se vio favorecida luego por la posibilidad de entablar lazos personales con las estancias de Cáceres y Gómez-Correa en París. Los surrealistas chilenos del grupo Mandrágora demostraron a lo largo de su trayectoria su deseo de comunicación y de participación en la red de contactos del surrealismo internacional, trabando relaciones a lo largo y ancho del globo, cuidando esos lazos, compartiendo los resultados de su actividad creadora, tramando colaboraciones, dinamizando el entramado de relaciones, confabulando junto a sus compañeros de aventura.

4. Los mandragóricos y Mandrágora. Testimonios de primera mano sobre la actividad del grupo

Reunimos y comentamos aquí los diversos documentos existentes sobre la actividad desarrollada por el grupo Mandrágora en los que la voz de los propios mandragóricos resuena con entusiasmo y, sobre todo, sin intermediarios. Documentos, sin duda, de un valor incalculable y de un interés especial, por permitirnos acceder a los juicios y opiniones que los propios artífices, protagonistas, sostienen acerca de su actividad surrealista y toda la información de primera mano que ofrecen en relación con esta. Entre estos documentos encontramos tanto textos ensayísticos de los propios mandragóricos al respecto publicados en la prensa o en revistas chilenas como entrevistas.

4.1. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo Mandrágora o sobre la de alguno de sus miembros publicados en Chile en libros, en la prensa o en revistas

4.1.1. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo publicados en revistas chilenas o en libros editados en Chile

Braulio Arenas redactó el texto “La Mandrágora”⁶³⁸ para ser leído como conferencia en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos celebrado en enero de 1958 en la Universidad de Concepción. Este fue, pocos meses después, publicado en la revista *Atenea* n.º 380-381 (abril-septiembre de 1958), editada por dicha universidad. Citamos ya con anterioridad el comienzo del texto, sin duda significativo, puesto que refleja el entusiasmo de Arenas, veinte años después del surgimiento del grupo, al hablar de Mandrágora y rememorar sus tiempos de intensa actividad:

ALUCINANTE DECÍAMOS EN 1938, alucinante repetimos veinte años después, alucinante mandrágora, ven ahora a darnos el resumen de la poesía, tú que en todo momento has estado dispuesta a darnos el resumen de la juventud.

A tus pies arrojamos los trofeos de nuestro viaje: la mercancía de la realidad, los objetos del sueño. Opaca y mísera mercancía, sin más consistencia que la ceniza del cigarro; fulgurantes objetos, cristalizados en el más puro enunciado de la existencia.

¿Y qué podemos decir de nuestro viaje? Interroguemos, interroguémonos⁶³⁹.

⁶³⁸ Texto recogido en *La Mandrágora y otros libros* (prólogo de Jaime Quezada), Pehuén, Santiago de Chile, 1998, pp. 179-185.

⁶³⁹ Braulio Arenas, “La Mandrágora”, loc. cit., p. 179.

Se percibe en las palabras de Arenas la aventura que el viaje propuesto por Mandrágora significaba para sus poetas. Los “trofeos” de su viaje iniciático, es decir, los tesoros que de este traen, pasan por la fusión de la realidad y el sueño, opuestos reconciliados.

A continuación, Arenas menciona una serie de claves fundamentales del cosmos mandragórico, así como del universo surrealista: el sueño, la lucha contra el sistema opresor, la mujer, el amor, el internacionalismo, el fuego, la vida y el placer:

La almohada podrá decir las veces que la franqueamos; el sistema del mundo las veces que lo combatimos. La mujer podrá decir las veces que la amamos, porque en esta ley de la poesía el exceso de amor solo es castigado con algunos besos. Los países podrán decir las veces que borramos sus fronteras; el incendio, las veces que provocamos sus llamas; la encrucijada de la vida, las veces que el placer nos dio su madeja intacta⁶⁴⁰.

Menciona, entonces, dos elementos esenciales que los mandragóricos hacen suyos: “el humor surrealista y la ironía romántica, los que fueron para nosotros pedernales preciosos para frotarlos contra la piel de una realidad depravada”. Arenas afirma que “es con las chispas que arrojaron estos pedernales que hoy vengo a exigir cuenta minuciosa de las tinieblas”.

Arenas exalta la importancia de la libertad como principio esencial de la poesía y de los seres humanos que se levantan contra las “cadenas” que lo subyugan, contra la sociedad opresora, limitadora, contra “el sometimiento cotidiano”:

Nunca como ahora, y desde ángulos tan diversos, el hombre había sentido necesidad tanta de hacer tangible su libertad o, por lo menos, lo que él ha creído que era su libertad.

Y nunca como ahora, por lo menos en lo que va corrido de vida bajo mi camisa, el hombre había esgrimido tan certeras y críticas armas para sostener la justicia de su derecho.

Él ha reclamado una “salida” a toda costa. Su oído avizor le hacía conocer, desde lejos, los diferentes sonos de las cadenas de la esclavitud. Libertador, implacable y orgulloso, nunca como ahora el hombre había dicho no a los parásitos del sometimiento cotidiano. La avidez de la libertad ha llegado a constituir ahora, en el momento mismo que parecen cerrarse más seguramente las cadenas, ha llegado a constituir, digo, el movimiento de valores más estables en la plaza del mercado, en la cual, diariamente, el hombre reclama su transacción más alta⁶⁴¹.

Sin embargo, a continuación Arenas se refiere con tono crítico al uso superfluo y comercial que se ha hecho de la palabra libertad, a su pérdida de sentido, y reivindica el poder subversivo de la poesía. Contrapone la auténtica libertad de la poesía a la libertad exaltada por

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

⁶⁴¹ *Ibidem*, pp. 179-180.

la clase política. Arenas rechaza rotundamente poner la poesía al servicio de la política, en sintonía con la fórmula defendida por Trotsky y Breton en *Por un arte revolucionario independiente*: “toda clase de licencias para el arte”:

Y nunca como ahora se había visto más solícitos sistemas libertarios ir de puerta en puerta ofreciendo sus cajas de cartones atadas con pomposas cintas. Aún más, ha sido necesario como requisito previo, y para la seguridad de la venta, que la palabra libertad estuviera la primera en toda mercancía. Al no verla escrita, el hombre hubiera rechazado cualquier caja de salvación que se le ofreciera. Inútil es señalar que estas cajas nada contenían, todo su poder atractivo estaba en el exterior.

Cajas de cartones como una marca abusiva, siempre es necesario que salga la poesía para que el océano vuelva a restablecer el equilibrio. Idea justiciera, realidad implacable, la poesía abisma con su fuego este mundo de cartón. Es grotesco, pues, hacerla marchar al son de un rataplán político cualquiera, vuestra infame palabra libertad nada tiene que ver con la radiante palabra libertad que la poesía emplea. No solo son irreconciliables, sino que la una, obligatoriamente, debe combatir a la otra. Sin el requisito previo de su crítica al mundo, ninguna poesía que verdaderamente merezca este nombre, puede ser valedera. Y esto no por un carácter opositor basado en la simple oposición, mas por la razón y la raíz de dar la batalla a todos esos fantasmas que han usurpado el nombre de lo real. Lo real es para el mundo presente la moneda legar del error. Y en tal medida, y tanto, que para lo que es real –la poesía– el mundo tiene las reservas mentales más coléricas. Dice por ti, por ti poesía vengadora, que solo eres el manto ficticio de las apariencias, mientras que por la realidad, por esta realidad bruta y miserable, nos asegura que su presencia es la única verdad posible⁶⁴².

Braulio Arenas plasma su anhelo de acabar con las dicotomías cuando afirma que sueña “en los instantes de «fusión» entre la poesía y la realidad (mandrágora alucinante, mientras el reloj toca las doce)”. Precisamente, ese fue el propósito fundamental de *Mandrágora*, según él mismo señala:

(...) nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre lo que nosotros, y no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía⁶⁴³.

Arenas aún en 1958 habla con pasión de la Poesía Negra que proclamó el grupo y ofrece algunas de sus claves:

El “derramamiento” de la una en la otra. Entrar en la una y en la otra al mismo tiempo, como quien entra a dos mansiones superpuestas. Dormir y vivir a un tiempo, amar para amar siempre, estar en la orilla del mar serenamente y estar en el barco en peligro al mismo tiempo. ¡Oh poesía, a ti a la que un día de juventud

⁶⁴² *Ibidem*, p. 180.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 181.

proclamamos negra, negra para oponerla a un mundo negro, negra para que su luz negra iluminara las tinieblas del mundo, oh poesía, solo tú sabes lo que esta mandrágora ha sido, es y será!⁶⁴⁴.

Llamamos la atención respecto al empleo por parte de Arenas de los tiempos verbales de pasado, presente y futuro al aludir a Mandrágora. Recordamos que han pasado ya veinte años desde la fundación del grupo y que ya por estos años Arenas había comenzado a alejarse del surrealismo para transitar otros derroteros poéticos y literarios; sin embargo, aún mantiene una actitud entusiasta y esperanzada respecto a los planteamientos del grupo y a los principios defendidos.

Braulio Arenas recuerda el año 1938, en el que el grupo se dio a conocer públicamente y comenzó su actividad como plataforma cohesionada. Destacamos la concepción de la realidad de Arenas, en la que la superación de las antinomias es esencial para acceder a la verdadera realidad, la realidad total, anhelada por los surrealistas:

Alucinante 1938, yo te veo presente en mi juventud, y en la de todos mis amigos. Todos ellos entrevieron una alta razón de la razón, para exigir con ella cuentos de una realidad amenazante. Ir en rescate de esta realidad (y entiéndase que al decir realidad me refiero a la vida superada ya de todas las antinomias que la cercenan actualmente), ir en rescate de ella fue el propósito inicial de nuestra empresa. Erigir la libertad en sistema fue nuestro pan cotidiano. Nada podíamos hablar a favor de un mundo que solo nos presentaba una faz comprometida, y sin siquiera el menor asomo de liberaciones, nada de una sociedad sobre la cual se iban a estrellar cotidianamente también los deseos humanos. Nada podíamos hablar de ellos, sin emplear las palabras de la poesía para transformarlos⁶⁴⁵.

La libertad no es para los mandragóricos un concepto abstracto, teórico, es una práctica diaria, cotidiana, así como lo era para André Breton y como lo sigue siendo para los que se proclaman surrealistas actualmente.

“Las palabras de la poesía” a las que se refiere Arenas son “amor”, “revolución” y “vida”, las cuales emplearon “para hablar en nombre de la poesía, en un medio que trataba de entorpecer nuestro camino con el dictado del buen sentido, de la farsa perenne, del espejismo utilitario, del apogeo del servilismo político y religioso”⁶⁴⁶. Arenas, como podemos comprobar, alude a los obstáculos y dificultades que se toparon en el camino, al medio hostil en el que se desarrollaron, a los valores que imperaban en el panorama político-literario de entonces.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 181.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pp. 181-182.

Arenas hace balance, veinte años más tarde, de los inicios de la actividad de Mandrágora. Aprovecha para repasar la trayectoria poético-literaria que el grupo siguió en su formación, el “hilo conductor de la poesía”, aquellas lecturas que reivindicaron en numerosas ocasiones como sus referentes, sus maestros:

Hilo conductor de la poesía, en el laberinto de la realidad, de esta realidad, tú has sido nuestro más precioso elemento.

Contigo atravesamos aquel maravilloso siglo XII, lleno de voces de los trovadores que proclamaron el amor como la esencia más alta del conocimiento, voces inspiradas del cantar oscuro y de la gaya ciencia.

Contigo atravesamos los libros de caballerías, verdaderos tratados de ciencia mágica, de filtros para la alquimia del verbo, imaginación humana expandida en flor, llenos todos de los baladros del sabio, y con sus dos tablas redondas, con sus hadas transformadas en mujeres, y con sus mujeres transformadas en hadas, gracias al baño de gracia del graal.

Contigo atravesamos la centelleante decimoséptima centuria inglesa, oh poética Anabella, oh duquesa de Amalfi desgarrada, un siglo que exageró las facetas del diamante solamente para contener más luz, y para iluminar con ellas nuestros sueños.

Contigo atravesamos la región sagrada de nuestro espíritu (sagrada región en todo cuanto estos términos puedan contener de afirmación poética), región de la cual vivimos, y en la cual dejaremos nuestros huesos “polvo serán, más polvo enamorado”, según el decir de Quevedo. Siglo de Oro que viste la gloria de Aldana, de San Juan de la Cruz y de Bocángel, aún hoy vemos a unos poetas menesterosos ir a pedir unos centavos de góngora al siglo de oro.

Contigo atravesamos, y con la despreocupación de quien se sabe dirigido por las manos del hada madrina, los sótanos tenebrosos de los castillos de Ann Radcliffe y Horace Walpole”, sótanos que nos hacían presentir el sol meridiano, el sol permanente de nuestra existencia, pues es una observación bien sabida que en los dominios de la poesía no se pone la luz.

Contigo atravesamos el corazón mental de los románticos alemanes y oímos chisporrotear en la hoguera de la razón los corazones de Novalis, Arnim (de ese Arnim que fue uno de los primeros biógrafos de la mandrágora), los cerebros de Hölderlin y de Hegel.

Contigo atravesamos, y ahora nuestra expedición se interioriza cada vez más, las mansiones de Sade y Mallarmé, las de Rimbaud y Lautréamont, en las cuales hemos recibido la hospitalidad más espléndida.

Contigo atravesamos, y por último, el dominio del fuego del surrealismo, una vez más estrecho las manos amigas de Breton y Péret, las manos de Duchamp y las de Leonora Carrington, hada esta última tan extemporánea, y por extemporánea hada.

Hilo conductor de la poesía, tú nos has traído hasta el corazón mismo del laberinto de la realidad, y lo atravesamos sin perder ni la última de nuestras esperanzas⁶⁴⁷.

El pesimismo de Arenas queda patente en la valoración negativa que lanza a continuación respecto a los sistemas políticos y las propuestas revolucionarias que resultaron

⁶⁴⁷ *Ibidem*, pp. 182-183.

infructuosas o se tornaron, incluso, en opresoras. El psicoanálisis de Freud no escapa a sus críticas:

Existe una convención tácita para atribuir a la realidad los más pérfidos errores. En nuestro tiempo, cuántos sistemas de salvación humana se levantaron para otorgar al hombre una salida. Pensemos por un instante en aquellos sistemas políticos que pretendieron constituirse en la máxima expresión de la libertad humana, un instante de reflexión, y los veremos justificar los peores excesos de la esclavitud del hombre. Pensemos en el psicoanálisis, instrumento de liberación del alma como ninguno, ahora convertido en las manos de los epígonos de Freud en un instrumento de opresión, gracias a la famosa cuestión del “sentido de la culpa”. Pensemos en el existencialismo transformado por el payaso Sartre en una opereta en tres actos. Pensemos ... o más bien dicho, no sigamos pensando en todos los sensacionales sistemas de salvación humana, metidos en espectaculares cajas de cartón, y adornados con pomposas cintas de colores⁶⁴⁸.

Sin embargo, Arenas afirma que “a pesar de tan funestas esencias libertadoras, la libertad humana está en primer plano, ningún pesimismo, ningún sistema fracasado, ningún contubernio engañoso, puede postergar este debate”⁶⁴⁹. Arenas mantiene viva su esperanza en la liberación del ser humano, en la recuperación de la verdadera vida, en la superación de las antinomias, tanto como en los inicios de Mandrágora:

Mi esperanza mayor, hoy como ayer, veinte años después de aquel alucinante 1938, cuando nos planteábamos algunos poetas en el seno de la mandrágora tal problema como la base inicial de cualquiera actividad lírica (y el lirismo es el desarrollo de una protesta, según sabemos), hoy como ayer, mi esperanza mayor es conseguir reavivar el fuego de esta pregunta: ¿El hombre, necesariamente deberá ser la presa constante del hombre, o llegará un día, en que rotas las cadenas de su servidumbre, el hombre podrá alzarse magnífico y libertador, para dar a la vida su más claro enunciado total, superadas ya todas sus antinomias, y no solamente el enunciado parcial de su liberación económica, política o religiosa?

La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será dueño de su destino, de una vez para siempre.

Creo, por lo tanto, que nuestra razón de vivir no está perdida⁶⁵⁰.

Arenas recuerda, entonces, a sus compañeros de aventura, aludiendo a Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas y Fernando Onfray. No menciona, sin embargo, a Teófilo Cid, quien participó en la fundación del grupo:

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, pp. 183-184.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 184. Fragmento citado y comentado en el capítulo dedicado a la evolución del grupo Mandrágora posterior a los años de publicación de su revista homónima.

Vuelvo a pensar en mis amigos de la mandrágora. Vuelvo a recordar a Enrique Gómez, empecinado en la poesía como una estrella empecinada en su luz por mucho que afuera sea noche; vuelvo a pensar en Jorge Cáceres y en sus afirmaciones, “a la llegada de los pájaros ellos son víctimas del sol, ese sol que tú respetas, sol de la costa”; vuelvo a pensar en Fernando Onfray, y en su trillada fábula en pro de la abolición del colmillo. Y en tantos más...⁶⁵¹

Braulio Arenas señala que se comportaban “como salvajes, como poetas, y esto porque teníamos esperanza”. Acto seguido se pregunta cuántos de sus compañeros de aventuras creen aún en Mandrágora:

¿Cuántos de esos amigos de aquella hora, en la hora presente mantienen sus mismas esperanzas. Yo no lo sé, pero me asiste la esperanza de que las mantengan todos⁶⁵².

Pone punto y final a su texto con un llamamiento dirigido a los jóvenes poetas de entonces:

Es así, a veinte años de aquel conmovedor suceso, al cual tal vez los comentaristas de la literatura chilena consideren como el suceso llamado mandrágora, es así como a veinte años, sin que la cicatriz se haya borrado, me vuelvo a los jóvenes poetas que arden por atravesar el puente levadizo y les digo que, sin considerar nuestro ejemplo, sostengan en la palma de la mano esa brasa ardiente el mayor tiempo posible.

Y esto sin que por un momento piensen que la quemadura pueda borrar definitivamente las líneas de su destino⁶⁵³.

Teófilo Cid publica en diciembre de 1960, en el noveno número de la *Revista literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, su texto “Mandrágora en su generación”⁶⁵⁴. Cid comienza remontándose al año 1938, a los inicios de la actividad del grupo:

A mediados del año 1938, cuando Chile entero se preparaba espiritualmente para la adquisición de una nueva instrumentación política, dos o tres poetas soñaban con una publicación destinada a “agrupar a los soñadores de la ciudad”, de acuerdo con el deseo expresado por Mallarmé. La revista que ese mismo año se publicó tenía por nombre *Mandrágora* y este nombre, más tarde, sirvió para designar al grupo de poetas que esas páginas, hoy dispersas por el viento, dio a conocer. Rimbaud había dicho a fines de siglo: “Vendrán otros horribles trabajadores...”. No de otra manera pensábamos nosotros al tomar el bastón de posta, dispuestos a

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² *Ibidem*.

⁶⁵³ *Ibidem*, pp. 184-185.

⁶⁵⁴ El texto es un fragmento de la conferencia que Cid pronunció en julio de 1959 en los salones de IPA, en Valparaíso. Este texto se encuentra recogido en *Teófilo Cid, soy leyenda. Obras completas*, vol. I, pp. 407-412.

seguir una carrera que, al parecer, nacida con la conciencia misma del hombre, no tendrá término sino cuando el hombre desaparezca⁶⁵⁵.

Se detiene Cid a hablar sobre el nombre del grupo, su origen, su significado y la leyenda que ha circulado y circula en torno a la raíz de la mandrágora:

Muchas personas interesadas por el desarrollo poético en nuestro país me han preguntado sobre el origen verdadero del insólito nombre de la revista. Algunos, no exentos de cierta mala intención, lo han atribuido a un exceso de “extranjerización” por parte de sus románticos editores. Creo que ha llegado la hora de aclarar dicho punto y de contar la vera historia, por ingenua que pueda parecerle a muchos.

El nombre Mandrágora nos había perseguido desde las profundidades de la infancia, en forma coincidente, como si se tratara de una especie de misterioso lugar geométrico, destinado a unir nuestros esfuerzos. Tanto Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa como el que escribe estas líneas habíamos sido seducidos por un extraño film rodado en Alemania mucho antes que el demonio del fascismo hiciera presa de esa nación. Aquel film, exhibido en los cinematógrafos de Santiago y de esa provincia, se llamaba *Alraune*, es decir Mandrágora en la lengua de Goethe.

Aquel nombre foráneo tenía además el mérito de revelar en parte nuestro pensamiento central. Nosotros también estábamos dispuestos a emprender una romántica aventura en busca del poder, el poder supremo, el que concede el don de la palabra.

Ahora bien, ¿qué es la mandrágora?

Según la describieron los botánicos antiguos, Dioscórides y Plinio entre ellos, la mandrágora es una planta de la familia de las solanáceas, cuyo tubérculo puede ser de color pardo oscuro o blanco. Según sea su color la raíz adopta la figura de un hombre o de una mujer. La mandrágora negra, que es la femenina, posee de acuerdo con una leyenda milenaria virtudes mágicas extraordinarias.

Algunos autores aseguran que el filtro obtenido de la cocción del tubérculo ciega los ojos de los maridos y convierte a estos en dóciles y mansos. El maestro Machiavello escribió una comedia sobre ese frívolo encantamiento de la mandrágora y Crommenlink más tarde su no menos célebre *Cocu magnifique*.

Pero estas derivaciones un tanto sicalípticas de la mágica raíz no nos interesaron para nada. Fue la lectura del relato escrito por Achim von Arnim, uno de los grandes del romanticismo alemán, lo que nos decidió, por último, a adoptar definitivamente la extraña designación.

Según la leyenda, la mandrágora crece al pie de las horcas y constituye el fruto sombrío de la postrera simiente del condenado, caída al suelo cuando el cuitado se debate en las convulsiones finales de la agonía. Para arrancar la sobrenatural vegetación se requiere la presencia del ánimo y el valor de una virgen, la cual debe en ese instante olvidar todo prejuicio, tanto de pudor como de clase. Para evitar que los lamentos del hombrecito arrancado de la tierra enloquezca privándola de las fuerzas necesarias para recabar la tarea, la joven debe ser ayudada por un perro fiel. El perro con sus fieros colmillos desprende la raíz y cae muerto, recibiendo en su inocencia el implacable castigo de la temeraria osadía.

⁶⁵⁵ Teófilo Cid, “Mandrágora en su generación”, *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, n.º 9, diciembre de 1960, Santiago de Chile, p. 15.

La mandrágora, a seguidas, se pinta con yerbas mágicas y una vez provista de facciones humanas se transforma en fiel dispensadora del amor, del poder y del oro.

Hasta aquí lo que cuenta la leyenda, aprovechada en forma genial por Achim von Arnim durante los años en que su país padecía bajo las pesadas botas de la ocupación napoleónica. Escribía el romántico relato en su finca de Prusia, al parecer ajeno al sufrimiento de su patria alemana y envuelto tan solo en las brumas de sus sueños solitarios. Junto a Teodoro von Könnner, a quien se llegó a llamar el Tirteo germánico, Achim von Arnim parecía desempeñar un papel disidente, al margen de las cálidas luchas del momento⁶⁵⁶.

Es aquí donde Teófilo Cid alude a las acusaciones que recibieron los mandragóricos a propósito de la tarea que se propusieron y de la actividad desarrollada, siendo tachados de “soñadores inútiles”, fragmento ya citado con anterioridad. También es en este texto donde Cid señala sus reservas respecto al término “generación” y se afana en diferenciar a Mandrágora de la “generación del 38” a la que supuestamente pertenecerían sus miembros, fragmento también citado. La diferencia a la que Cid concede mayor importancia tiene que ver con sus incursiones en la política, que aunque “violentísimas en muchas ocasiones, no llegaron a separarnos de esa orientación puramente poética”.

Teófilo Cid introduce referencias al contexto chileno de finales de la década del treinta y a los grandes cambios que acontecían entonces en la capital chilena. Habla del triunfo del Frente Popular. Señala la importancia de la renovación poética impulsada por Mandrágora, que considera la única acorde con las hondas transformaciones políticas que vivía el país:

No obstante, es preciso consignar un hecho que es importante. La renovación intentada por Mandrágora es la única que, en el plano del pensamiento, acompaña a la modificación producida en la atmósfera política del país. El 25 de octubre de ese mismo año, con la llegada del Presidente Aguirre Cerda al poder, la izquierda nacional, unida en un frente único, se hacía cargo del destino del país, ensanchando el campo de acción de la democracia. Una nueva clase adquiría así verdadera conciencia de su fuerza y nuevas ideas se abrían paso hacia la actividad gubernamental. Los poetas que soñábamos en las páginas de *Mandrágora* colaborábamos, aún sin pretenderlo siquiera, en los propósitos de cambio y reestructuración que animaba a toda la nación, desde extremo a extremo⁶⁵⁷.

Teófilo Cid establece una clara identificación entre los principios que guiaron a los mandragóricos y los principios del surrealismo. Se pregunta por las razones que los llevaron a adherirse al movimiento y da las suyas propias. Vincula la actitud de protesta característica del grupo Mandrágora con la “crítica surrealista” que hacen suya:

⁶⁵⁶ *Ibidem*, pp. 15-16. Una parte de este fragmento ha sido citado con anterioridad en el capítulo “El grupo Mandrágora” al hablar del nombre del grupo.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 16.

Los principios que informaban la unidad ideológica del grupo estaban, substancialmente, expuestos en el Primer Manifiesto del Surrealismo [sic], acaso el aporte más considerable que el siglo XX ha dado al desarrollo del pensamiento poético. Una ligera ojeada a las fechas, 1924 y 1938, basta para darnos a conocer lo tardía que fue la resonancia que tuvo el movimiento encabezado por André Breton en nuestro hemisferio. Pero el romanticismo, para atravesar el Atlántico, demoró muchísimo más.

Lo importante será acaso establecer las razones, imponderables muchas de ellas, que pudieran justificar en forma histórica la aparición del surrealismo en Chile, justo cuando el país comenzaba a inquietarse por probar nuevas modalidades en su estructura económica y política. Además de escapar a la intención que ahora me mueve a evocar un pretérito todavía cercano, la índole de esa tesis cabe más en un trabajo sociológico para el que, personalmente, no me siento capacitado.

Pero sí cabe una pregunta: ¿por qué, cada uno de nosotros, adhirió en forma espontánea e individual al surrealismo? Se ha dicho que este movimiento nació en Europa como una reacción ante el fracaso de las doctrinas racionalistas, siguiendo el curso del pensamiento hasta ese momento inverso tan solo en la especulación bergsoniana y en las escuelas filosóficas llamadas antiintelectualistas. A la reacción "Dada", puro grito de protesta negativa, había seguido la reacción surrealista, con su propósito de revelar y desnudar el mecanismo del pensamiento.

Por lo que a mí, individualmente atañe, podría dar respuesta a esa pregunta en la siguiente forma: adherí al surrealismo porque me pareció que los principios divulgados por Breton y los poetas y pintores agrupados en aquel movimiento aunaban principios aparentemente opuestos, la vida real y cotidiana a lo sobrenatural. Sin esto último, la poesía es una mera gimnasia o una abyecta y sumisa actitud.

La generación del 38, casi toda ella revolucionaria en su desolado examen de la realidad política mundial, se enriquecía así con nuestra actitud de protesta, derivada, como ya dejo dicho, de la crítica surrealista⁶⁵⁸.

Lamentablemente, la alusión de Cid al carácter tardío del surrealismo chileno y latinoamericano no hace más que atentar contra la atemporalidad del movimiento y su vitalidad a lo largo del tiempo y contribuir a la confusión y el escaso rigor con la que suele tratarse esta cuestión.

Teófilo Cid subraya el carácter americano y chileno de Mandrágora y lo que ello conllevaba:

Escapa también a mis propósitos el hacer una historia del surrealismo. Mucho se ha escrito al respecto y por exégetas de ponderada preparación, testigos muchos de ellos de los albores mismos del movimiento. Poco podría agregar yo, ahora. Sin embargo, se hace necesario destacar algunos puntos. Mandrágora, bien que surrealista en sus raíces, y quizás más romántica que los propios poetas franceses, tenía ante sí una actividad diferente de la que los mismos principios señalaban en Europa a sus propugnadores. Mandrágora era americana, y chilena más encima. Estampo esta consideración con algo de amargura, ya que el hecho de poseer esa

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 17.

condición impuesta por la geografía nos impone obligaciones mucho más duras que las que debe soportar un escritor o un artista en el viejo continente.

El surrealismo tenía caudales férvidos de razón para erguirse desafiante en contra de los procedimientos racionalistas, fracasados en las trincheras de 1914. Europa es un continente donde todo se haya más o menos calculado y en donde el paisaje mismo se halla regido por la armonía espacial nacida de la cultura. Poseído de un entusiasmo parecido al de los surrealistas europeos yo llegué a declarar en una nota aparecida en la revista *Leitmotiv* que “Mandrágora representaba el salvajismo de cada uno de nosotros”. En cierto modo sí que lo era; ¿pero es prudente proclamar el salvajismo, o sea, el estado de inocencia, en países en donde todavía la presión cultural no existe? Dejemos de lado el concepto de prudencia, tan poco fecundo sin duda, y pensemos en la situación en que nos dejaba la frecuentación apasionada de ciertas ideas. Si éramos auténticos y por lo tanto consecuentes con las ideas del surrealismo nos imponíamos la obligación de cumplir la ingrata labor de destruir gran parte de la colonización practicada por la razón y acaso por la propia religión en el tremendo paisaje americano⁶⁵⁹.

Para Cid, “Mandrágora estuvo, desde sus comienzos, condenada al fracaso”. Y prosigue criticando la no consecución de los logros que el grupo se propuso:

No alcanzó a crear el tipo humano surrealista, en la forma en que Europa, aparte de toda expedición programática, lo consiguió, al dar a luz tipos humanos del fuste de un Jacques Vaché o de un Rigaut, ambos padres vitales del surrealismo de acuerdo con las propias aseveraciones de André Breton. No fue extraño, por ese motivo, que Benjamin Péret en carta escribió a Mandrágora a mediados de 1939 nos reprochara el habernos ceñido más a la letra que al espíritu del surrealismo.

Señalado este fracaso, veamos cuáles fueron los aportes positivos de Mandrágora. Este aspecto se puede individualizar calculando el grado de “concienciación” poética alcanzada después de nuestras indagaciones. No cabe dudar que esa concienciación –perdonadme el feo neologismo de infame carácter dilteyano– es fácil reconocer en gran parte de la producción de los poetas que aparecieron más tarde y visible notoriamente en los que todavía no cumplen los treinta años⁶⁶⁰.

Cid alude a una supuesta carta de Péret escrita en 1939, carta de cuya existencia no tenemos constancia. El propio Arenas en la citada cronología que acompaña su “Letter from Chile” fecha el primer contacto por carta con los surrealistas, en concreto con Péret, en junio de 1942.

Cid habla del “linaje poético” de los mandragóricos:

Al establecer nuestro linaje poético, de la manera en que lo hicieron los surrealistas en la década del veinte, nosotros introdujimos un método, hasta ese momento desdeñado por los poetas que nos precedieron en el uso de la palabra. Seducidos, tal vez más de lo conveniente, por la ampulosidad romántica de los términos,

⁶⁵⁹ *Ibidem*, pp. 17-18.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 18.

comenzamos en el primer número de la revista *Mandrágora* por proclamarnos herederos espirituales de la poesía negra (es una lástima que en español no existan términos diferentes para enmarcar lo que en francés se entiende por *noir* y *nègre*) y de la poesía llamada del terror.

En números ulteriores este pensamiento se aclaró y fue entonces cuando establecimos la línea genealógica de nuestro pensamiento (...) Nuestras indagaciones poéticas, al calor del entusiasmo que nos producía el estudio de los poetas metafísicos ingleses, los románticos alemanes de la primera promoción y los simbolistas franceses nos mantuvieron en apariencia alejados del resto generacional. Esto nos rodeó de una especie de leyenda sacra y a la vez maldita. Ni para qué decirlo que esa leyenda nosotros la cultivábamos con esmero especial, tratando por todos los medios posibles de acrecentarla al máximo. Los mandragóricos, como se llegó a nombrarnos, formábamos un cenáculo indiferente, impermeable a las preocupaciones emotivas del momento. Un poeta argentino, cuyo nombre trato de olvidar, nos acusó de adolescentes enfermos de poesía. Es muy posible que lo fuéramos⁶⁶¹.

Teófilo Cid se refiere a Vicente Huidobro y al fundamental papel que desempeñó en la renovación de la literatura y en la transmisión de las nuevas posibilidades que se abrían en Europa para el arte, y para la poesía en concreto, y del entusiasmo para adentrarse en la experimentación:

Es preciso, además, consignar otro hecho que jamás los de la *Mandrágora* hemos olvidado. Sin la presencia del poeta Vicente Huidobro, en quien señalábamos a un verdadero restaurador de la poesía en Chile, jamás habríamos realizado congrua parte de nuestra actividad. El poeta de *Altazor* representaba para nosotros un cariño similar por la poesía y por sus problemas. Mecido actualmente por el rumor de las olas del dulce balneario, en la colina encantada, su memoria, sin embargo, nos acompaña y constituye, a no dudarlo, el vínculo histórico que todavía nos ata⁶⁶².

Cid concluye su texto centrándose en la figura del más joven de sus compañeros de aventura, Jorge Cáceres. Para él el deceso del delfín de la mandrágora determinó la muerte del grupo:

Antes de terminar esta evocación de un presente inmemorial quiero referirme a Jorge Cáceres, el más joven de todos nosotros y el que tal vez estuvo más cerca, por eso mismo, de las fuentes originales. Muerto cuando aún la paloma de la infancia aleteaba ensangrentada sus dedos, en la extraña primavera de 1949, tan cargada para mí de recuerdos dolorosos, su juventud es un ejemplo para las que ahora se abren paso a través de la atmósfera enrarecida en que respiran los poetas. *Mandrágora* murió con él⁶⁶³.

⁶⁶¹ *Ibidem*, pp. 18-19.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 19.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 20.

Braulio Arenas escribe un texto titulado “Trayectoria de una poesía” especialmente destinado a formar parte de la antología que Alfonso Calderón edita en 1970, la *Antología de la poesía chilena contemporánea*⁶⁶⁴. En este texto en el que Arenas hace un repaso de su trayectoria poética encontramos interesantes afirmaciones sobre la actividad desplegada por Mandrágora, el contexto en el que se desarrolla, etc. Ya desde el principio Arenas señala la irregularidad de su trayectoria, de treinta y siete años de duración. Arenas comienza retro trayéndose al año 1929, cuando “el panorama lírico que me ofrecía el mundo se abría en vastas sollicitaciones”. Arenas menciona tres aspectos claves del contexto en el que el grupo se desenvuelve. Por una parte, la importancia del surrealismo; por otra, el descubrimiento que supuso el psicoanálisis; y, por último, las transformaciones sociales que tenían lugar entonces:

Los surrealistas ejercían una dictadura espiritual a toda prueba, y sus libros y revistas eran fácilmente adquiridos en las librerías de Santiago, haciendo de ellos con Rosamel del Valle una espléndida cosecha. Por otra parte, el psicoanálisis derramaba un tesoro de increíbles vetas, todas aptas para dosificar la esencia de la vida, transfiriéndolas a los sueños y delirios. Y como si esto fuera poco, las transformaciones sociales golpeaban la estructura del mundo obligando a tener el espíritu siempre alerta.

Esto en cuanto a la realidad de ese momento⁶⁶⁵.

A continuación, alude a aquellos referentes poéticos y literarios que el grupo exaltó y reivindicó en numerosas ocasiones como sus maestros:

Por otro lado, desde el pasado, las bibliotecas centelleaban con los dramaturgos ingleses contemporáneos de Shakespeare (Ford, Webster, Tourneur), con los poetas de nuestros siglos de oro (Góngora, San Juan, Aldana), mientras la misma Inglaterra nos ofrecía sus novelistas góticos (Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin), la Alemania nos entregaba sus románticos (Novalis, Hölderlin, Arnim), y la Francia nos servía sus generosos vinos de la pasada centuria (Baudelaire, Jarry, Nerval, Rimbaud, Saint Pol Roux, Lautréamont). Todo este mundo tenía rápidamente que ser absorbido, más con el entusiasmo que con la reflexión. Y de ahí entonces que mi “curva estilística” tuviera bruscos sobresaltos, desde los sonetos hasta los textos de automatismo sin control. Y de ahí también, confesándolo agustinianamente, una inadaptabilidad frente a la vida corriente y un completo fracaso frente a la práctica del deber y el haber de los libros de contabilidad⁶⁶⁶.

Arenas fecha de 1929 a 1937 lo que él denomina “este primer estado de mi espíritu”, definiéndose a sí mismo como “un buscador de líneas divergentes más que convergentes”, lo cual prueba, según él, su incursión en el drama y la novela. Destacamos que Arenas

⁶⁶⁴ Alfonso Calderón (ed.), *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970, pp. 287-290.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

aprovecha para dejar constancia de su preferencia, en lo que a su obra narrativa respecta, por *El castillo de Perth*.

Se refiere, entonces, a su adhesión al surrealismo, al grupo Mandrágora, a sus compañeros, a las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, a la actividad en general del grupo, etc.:

Por aquella edad ya había tomado una posición bien definida en torno a mis preferencias por el surrealismo, y el encuentro con Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa en 1932, más la presencia de Gonzalo Rojas y de Jorge Cáceres andando el tiempo, hizo posible que fructificara la creación de un movimiento al que, románticamente alemanes, dimos el nombre de Mandrágora.

La actividad surrealista en Chile se vio reflejada en las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, sin descontar las exposiciones (especialmente la exposición surrealista en la Biblioteca Nacional, 1941), las hojas volantes y hasta las peleas callejeras. Si se quisiera tener una visión del aspecto que ofrecíamos los mandrágoras por las calles de Santiago, nada mejor que este apunte del novelista Guillermo Atías (“A la sombra de los días”, Zig-Zag, 1965): “A la salida se encontró con miembros del grupo Mandrágora, poetas surrealistas que llegaban al Iris, hecho sin mucha justificación, pues se sabía que despreciaban al mundillo literario y socializante que concurría al Café. Entraron como los gangsters de moda, husmeando la atmósfera, sin mirar a un determinado sitio, tal si llegaran a aburrirse de antemano. Mauricio (el personaje) les dejó la pasada, con una ligera venia. A su modo hacía el juego a los infatuados jóvenes, que ni siquiera lo advirtieron”⁶⁶⁷.

Arenas señala la intensidad con la que vivieron dicho período, “acaso un poco alejados de nuestro medio, pero atentos a la formulación de un lirismo de nueva factura”⁶⁶⁸. Fecha la actividad mandragórica entre 1937 y 1943 y se refiere, entonces, a los contactos del grupo con el surrealismo internacional y al apoyo que recibieron de Breton, Péret y otros surrealistas:

Toda esta empresa espiritual ocuparía, en su recuento de años, aproximadamente desde 1937 a 1943. Nuestro movimiento tuvo un apoyo que nunca me cansaré de agradecer por parte de los fundadores del surrealismo, André Breton y Benjamin Péret, entre otros, quienes nos alentaron con sus cartas y nos abrieron las puertas de sus revistas (*VVV* y *Néon*), como asimismo nos franquearon los muros de sus salas de exposiciones (Exposición Internacional del Surrealismo, París, 1947)⁶⁶⁹.

A partir de 1943 y 1944 Arenas cambia de rumbo literario, alejándose del surrealismo, del automatismo y la asociación libre:

Entre 1943 y 1944 residí en Buenos Aires y en esa ciudad me di a la lectura de un curioso texto chileno, “Las doce palabras redobladas”, que figura en la obra de Ramón A. Laval: *El folklore de Carahué*. Este texto me permitió escribir mi *Discurso del gran poder*, el que sería publicado en 1952.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, pp. 288-289.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 289.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

Dicho poema se diferencia radicalmente de mis textos anteriores, pues se aparta de la asociación libre y del automatismo preconizado por el surrealismo, para incorporarse de lleno a aquellos textos establecidos de acuerdo a una estructura metódica. No sé realmente el alcance de dicho texto, o su importancia, aunque para mí –es decir para mi estilo– es de singular interés.

La poesía de Braulio Arenas a partir de entonces responde a lo que él denomina “un principio más arquitectónico”, aunque su distanciamiento del surrealismo no es total, reconociendo sus recaídas. Menciona, entonces, una serie de obras y textos surrealistas que considera fundamentales, afirmando su incapacidad de mantenerse al margen de su encanto:

Desde 1944 hasta 1958, fueron otras mis preocupaciones, entendiéndolo por esto que he mantenido un principio más arquitectónico para mis poemas, aunque recayendo –y esta es la palabra– en el móvil surrealista. En efecto, el encanto que fluye de gran cantidad de textos escritos bajo su luz (pienso en *Nadja* de André Breton, *Le paysan de Paris* de Louis Aragon, *Locus Solus* de Raymond Roussel, *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico, o en los poemas de Robert Desnos, Paul Éluard, Hans Arp, cuando no en los relatos de Gisèle Prassinos o de Jean Ferry), es de tan imperativo dominio que cuesta trabajo sustraerse a su vaivén. Asimismo, la presencia de Leonora Carrington, a quien conocí en México en 1955, bastaría ella sola, ella, su luz, su poesía, su pintura y su hechicería, para trastocar nuestros más encomiables propósitos de disciplina y buen sentido⁶⁷⁰.

Es aquí donde Arenas destaca el vínculo entablado con Leonora Carrington en 1955, durante una estancia en México, palabras tuyas que ya citamos con anterioridad, cuando vimos las relaciones del grupo chileno con el surrealismo internacional. Recordamos aquí la presencia de varios textos de Leonora Carrington en las *Actas surrealistas* de Arenas, además de un hermoso texto del propio Braulio sobre ella, sus textos y su pintura.

A partir de 1958, Arenas toma contacto con el paisaje chileno, presente en sus poemas:

En 1958 fui invitado por Gonzalo Rojas para asistir en Concepción al encuentro de escritores nacionales auspiciado por dicha Universidad. La llamada de Gonzalo me despertó literalmente de mi sueño, pues hasta entonces, y desde que me conozco, había permanecido durmiendo todos los años de mi vida, con breves excepciones para comer, escribir o hacer el amor. Ahí, en esa adorada ciudad penquista, tuve ocasiones de alternar con mis colegas, poetas, novelistas, dramaturgos y ensayistas, y entre todos llegamos a la conclusión de que era necesario no sustraerse a los problemas de la vida toda, y de que era nuestro deber y responsabilidad incorporar nuestro pensamiento al de todo un pueblo que confiaba en nosotros. Ahí también se abrió para mí la espléndida ventana al paisaje chileno, al que siempre había prestado una mirada distraída, y esta visión fue acentuada dicho año por mi contacto con la gente de la provincia de Aisén, durante una Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, a la que asistí como profesor gracias a una generosa iniciativa de Luis Oyarzún, su director.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, pp. 289-290.

Desde entonces hasta ahora he tenido la oportunidad de conocer gran parte del territorio nacional y esta perspectiva del paisaje y del alma nuestra se ha volcado en cantidad de poemas⁶⁷¹.

Finaliza su texto Arenas declarando que “la luz de la poesía ha sido para mí un permanente oxígeno y una segura guía en todos los vericuetos de la realidad”⁶⁷².

Braulio Arenas publica en 1982 su libro *Escritos y escritores chilenos*, en el que, como ya sabemos, recoge diversos artículos suyos en torno a la literatura chilena publicados en periódicos y revistas chilenas y algunos prefacios por él redactados sobre escritores y obras. Tres de los textos presentes giran en torno a sus compañeros de Mandrágora.

El primero de los textos, dedicado al más joven de los mandragóricos, se titula “Jorge Cáceres: el prisma ardiente”. Braulio Arenas comienza su texto rememorando el año 1938, cuando junto con Cáceres ideaban lo que parece ser una escena de una representación de ballet. Destacamos la alusión a “los famosos atributos de Maldoror: la mesa de operaciones, el paraguas y la máquina de coser” que se encuentra en el tercer párrafo del texto. Ya desde el comienzo del texto encontramos una serie de motivos claves, recurrentes, en el cosmos mandragórico como la fusión de la realidad y el sueño, el amor, la locura, la noche, la poesía, etc. Arenas recuerda los intensos momentos de actividad creadora que compartió con Cáceres:

Teníamos que poner palabras a la imaginación –como si se tratara de poner murallas–, teníamos que leer *Las ruinas de Palmira*, teníamos que solicitar una tregua al misterio (tregua que aprovechábamos para llevar una olla gigantesca al patio, y la colocábamos en una gran fogata: cuando el agua hervía, nosotros echábamos en el líquido una apreciable cantidad de discos de gramófono, los discos se convertían en una masa gelatinosa que nos servía para retorcer nuestras esculturas, más geniales que las de Miguel Ángel, salvo error u omisión; algunas de estas estatuas, condimentadas con pan francés, “brotaban”, y a otras había que regarlas día por medio).

Otras veces aprovechábamos esa tregua del misterio para beber un vaso de agua mineral, pero si toda cosa tiene su “faz nocturna” (aun una modesta botella de Panimávida, como se lo imaginaría Raymond Roussel), las burbujas que ascendían del fondo del vaso a la superficie iban a coagularse en pájaros de especies desconocidas.

Jorge exclamaba:

*A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol,
ese sol que tú respetas, sol de la costa...*

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 290.

⁶⁷² *Ibidem*.

Durante algunos años (pues de Jorge Cáceres ya se puede hablar de algunos años), consiguió encontrar un prisma en el Mercado Pensa, y a través del cristal su mirada iba a posarse en los objetos terrestres (...) Él estuvo a punto de perder la vista con el prisma, es decir, estuvo en un tris de perder la realidad.

Aunque, bien miradas las cosas, Cáceres volvía a la realidad siempre, aunque en forma irregular. Más bien dicho, hacía “apariciones”.

Nos describía, en los breves instantes en que estuvimos juntos, su experiencia maravillosa.

Después, se aprestaba a partir de nuevo.

Cuando llegaba a nuestra casa, no era para decirnos: “¡Cómo están ustedes!”, sino para despedirse, para decirnos: “¡Adiós! ¡Debo decirles adiós!”.

Así sucedía todo el tiempo, tanto en Santiago como en París (donde hizo una breve aparición): “¿Cómo es posible que Cáceres haya venido solamente para decirnos adiós?”, nos escribía André Breton al saber la muerte de este compañero, en 1949⁶⁷³.

Destacamos la visión que Arenas da de Cáceres, instalado más allá de la realidad, siempre presto a “partir” a la gran aventura, a adentrarse en el viaje iniciático hacia lo desconocido. Prosigue Arenas refiriéndose a su más joven compañero, el delfín de la Mandrágora, con palabras de gran belleza:

Como en una espiral, el yo de Cáceres solo era visible en la medida de la realidad de la poesía.

Esta espiral interior no se cerraba angustiosamente sobre su fin (como la espiral kantiana), sino que iba dándonos de él su imagen liberada ya de la utilería monótona del mundo.

Pues –mientras sus pasos por la tierra estaban contados– Jorge volvía a nosotros su rostro sereno, escuchaba el rumor del mar, aspiraba la brisa solar, balanceaba en sus manos un racimo de uvas.

Tal vez un día, acaso, sus ojos pudieron llenarse de lágrimas, yo no lo sé.

¿Cómo voy a saberlo si nos sonreía, si nos aseguraba que todo marchaba perfectamente, si nos exponía con palabras carentes de emoción las incidencias de su viaje y si siempre le pareció de mal tono sufrir a la vista del público?

Y esa experiencia de su expedición (su vocabulario poético al que, entre otras imágenes, los pájaros, los castillos, las nubes prestaban ciertas señales de referencia), ese resumen de su circuito lo depositó en la Mandrágora desde el primer instante⁶⁷⁴.

Arenas se remonta al año 1938, a los inicios del grupo, y comenta la participación e implicación de Cáceres en Mandrágora:

⁶⁷³ Braulio Arenas, “Jorge Cáceres: el prisma ardiente”, *Escritos y escritores chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1982, pp. 228-229.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 230.

Cuando en 1938 nos propusimos sistematizar, en un grupo, todo lo que se podría considerar como nuestro “destino poético”, Cáceres –en esa escuela de iniciación del surrealismo– llevó el compás de su corazón purísimo⁶⁷⁵.

Arenas se refiere a su vínculo con el surrealismo, a su plena adhesión al movimiento:

Pero habría que agregar, de una vez por todas, cómo llevábamos el surrealismo en el corazón: y corazón es una manera de decir⁶⁷⁶.

Es en este texto donde Arenas, al recordar los tiempos de gestación del grupo Mandrágora, define su proyecto grupal como “organización terrorista”, palabras ya citadas en la introducción. Significativo es, sin duda, que Arenas escoja el adjetivo “terrorista” para calificar al grupo que comenzaba a fraguarse en Talca años antes de su presentación pública en la Universidad de Chile. Terrorista no solo por su interés y defensa del terror, también por su reivindicación de todo acto al margen de la ley, por el carácter provocador de su acción y de su poesía.

Braulio Arenas se refiere al fallecimiento de Jorge Cáceres y a su funeral:

Mas de pronto, Jorge, frente a la noche, al espejo, al prisma, frente al mar, en su lecho dormido de un sueño eterno, de pronto su imagen no correspondía al espejo, todo era cambiante, su bienvenida equivalía a su adiós.

Un leve esfuerzo físico le bastó para tomar la sábana en sus manos –la sábana sobre la cual yacía– y aunque después ninguna apariencia de desorden indicara el cambio (tal como sucede al tirar el mantel con todas nuestras fuerzas y con toda la rapidez posible, de tal modo que el paraguas, la máquina de coser, la mesa de operaciones, el reloj despertador, el paquete de galletas, las botellas, los platos de comida y los floreros y saleros permanecen inmóviles sobre la mesa sin desplazarse un milímetro y “como si nada hubiera pasado”), algo nos estaba indicando a nosotros, sus amigos, que tanta elegancia, que tanta tranquilidad, que tanto silencio no estaba en el programa.

Cuando ese día yo contemplaba su rostro en el ataúd, bien sabía yo que Cáceres no participaba directamente en esa fúnebre ceremonia, sino como de lejos, como al soslayo, al estilo de un espectador de refinada cortesía.

Tanto para él como para nosotros, su muerte sería una experiencia, una poética experiencia que le acontecía a uno de sus tantos yo exteriores.

Repito: no digo que Jorge no haya asistido al funeral, no haya mirado las cruces, las coronas, las lámparas, los negros cortinajes, los destellos de las fotografías, los periódicos trayendo la noticia.

⁶⁷⁵ *Ibidem.*

⁶⁷⁶ *Ibidem.*

No digo que no se haya apiadado por él mismo, junto con esa teoría de bailarinas y bailarines que discurrían por la habitación en sombras, no dijo que los Vestris, en pleno, no hayan asistido al funeral, con el “Diou” de la danza a la cabeza.

Todo esto, por un momento: la verdadera vida está en otra parte.

Un mediodía permanente se abre para él: un océano se abre, se abre una puerta, y él está traspasado por la luz, fundido en ella, nadando en las aguas profundas, desnudo ya, viviendo en su casa verdadera⁶⁷⁷.

Este ensayo sobre Cáceres había sido publicado por partes previamente por Braulio Arenas en la revista *Plan* editada en Santiago de Chile. La primera parte (o primera entrega) vio la luz en noviembre de 1972 en el n.º 85 de la revista mencionada. La segunda, en la primera quincena de diciembre, en el n.º 86, y la tercera, en la segunda quincena del mismo mes, en el número 87.

En su texto “Teófilo Cid en su propio estoicismo” Arenas de nuevo rememora los tiempos de estudiantes de liceo en Talca, donde conoció a Teófilo Cid y a Enrique Gómez-Correa:

Conocí a Teófilo Cid en los patios del Liceo de Talca, en compañía de Enrique Gómez-Correa.

Era el año 1932, y el zodíaco de la Mandrágora prometía a nuestra juventud todo un perenne cielo de poesía.

Se puede asegurar que fue entonces cuando tuvo nacimiento el propósito de establecer un nuevo coeficiente para el lirismo de la lengua española (¡para todo el lirismo!), y pronto el número mágico de Jorge Cáceres agregaría sus resplandores a esta suma compacta⁶⁷⁸.

Sin embargo, cierto pesimismo y derrotismo se aprecia en el discurso de Arenas al hacer balance de la actividad desarrollada por Mandrágora. Menciona el fallecimiento de Cáceres y el reciente fallecimiento de Cid:

Mas, el augural horóscopo no mantendría su promesa por largo tiempo, pues la entrevista ideal solo se realizaría en contadas sesiones.

¡Y hasta las mismas actas de la Mandrágora (si es que se redactaron) han desaparecido, como hojas de un calendario devorado por el tiempo!

En seguida, Jorge Cáceres nos dijo adiós para ir a sumergirse en el país del nunca jamás.

Y ahora, Teófilo Cid ha decidido dejarnos más solos.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 231

⁶⁷⁸ Braulio Arenas, “Teófilo Cid en su propio estoicismo”, *Escritos y escritores chilenos*, p. 232.

Arenas comenta la “vocación para la muerte” de Cid y lo identifica, en este sentido, con los poetas Jacques Vaché y Jacques Rigaut:

Sin embargo, bien pensadas las cosas, ¿Esta muerte de Teófilo es todo lo reciente que aseguran los periódicos?

¿O es que no cumplía en su existencia un lento aprendizaje mortal, más perfecto cada día?

Porque –a no dudarlo–, existe una vocación para la muerte, una vocación de la que extraños poetas tienen el conocimiento. Esta muerte no la llevan ellos consigo: por el contrario, la buscan en el exterior, en la noche, en la intemperie. La reducen a un axioma de la vida misma, y son poseídos por el encanto del misterio más que por la amargura desprendida, como moraleja, de la mortal lección.

Peligrosamente inestables en la vida, estos poetas han apostado su existencia en contra de un adversario tenebroso, y han perdido el sol antes de amanecer.

Todo lo han perdido, a todo han renunciado.

Ningún disfrute de la realidad, ningún manjar deleitoso, ninguna bebida refrescante puede bastarles.

Sabiéndose perdidos para la vida, mantienen frente a ella un orgulloso gesto de desafío.

Pienso, al escribir esto, en un Jacques Vaché, del que solamente un puñado de cartas se conservan y que logró, no obstante, impregnar al surrealismo de una honda definición, merced al establecimiento de una inesperada crisis de conciencia, en la cual todos los valores se ponían, exigentemente, en revisión.

Pienso en un Jacques Rigaut, balanceándose, hasta la náusea, sobre una inquietante pirámide de sillas (desde 1920 hasta 1929), con el revólver cargado siempre rascándole la sien, mientras se sonreía un tanto nerviosamente.

Pienso, más cercano a nosotros, en un Teófilo Cid, displicente y discutiendo, estoico y pendenciero, colérico y elegante, humilde y magistral.

Desde ese lejanísimo año 1932, es decir, durante toda una vida, si contamos este año de su muerte, él caminó con mesurados pasos para cumplir el circuito fatal de su existencia.

Muchos honores mundanales le salieron al camino, muchas tentaciones de glorias literarias le acecharon, muchas ofrendas de riqueza se le ofrendaron, pero él prestó oídos sordos a estas quimeras de la realidad.

Su destino era otro: pues lo curioso del caso es que mientras se cavilaba a su lado, asegurándose los unos a los otros que Teófilo era un sin destino, no era menos que el destino entero el que le saturaba.

Un destino que él manejaba a manos llenas, tenso el arco, pronta la flecha y seguro el blanco, como en la morosa teoría del arquero explicada por la doctrina zen.

Era otro su destino.

Era el destino signado desde la cuna por la poesía, un destino que no es nada placentero según aseguran los que lo soportan, y a este destino se consagraba con la tranquilidad estatuaria de un viejo personaje griego.

Él no se había buscado ese destino, era el destino quien lo había buscado a él, era el destino quien le había trazado las rayas de la mano, esa M mortífera entre otras, era el destino el que le dictaba su línea de conducta, su moral línea de conducta⁶⁷⁹.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, pp. 232-233.

Teófilo Cid renunció al éxito profesional y a la vida acomodada. Optó por entregarse a la poesía por entero. Arenas habla de la trascendencia de la poesía para su persona, para su espíritu, para quien por encima de todo fue un poeta:

Poeta, él amo la poesía más allá de las palabras, la amó en la muerte, en la libertad, en la intemperie, en el amor, en una joven llamada noche como la noche.

A la poesía la hizo espíritu suyo, raíz, entraña y experiencia vital, la hizo su amante y bebió con ella el turbio vino de los bares crapulosos.

Es muy posible, también, que sus sueños alcanzaran más consistencia que la propia vida en la mínima, desconcertante y atribulada razón de ser de este poeta: sus sueños, los sueños que él mascullaba en sus noche de insomnio, cuando deambulaba por las calles santiaguinas hasta avanzadas horas de la madrugada.

Teófilo, como un fantasma de sí mismo, se veía morir⁶⁸⁰.

Braulio Arenas de nuevo alude, con palabras de honda belleza, al fallecimiento de Cid, a su entrega a la muerte, a su propia conciencia acerca de la proximidad de esta:

Preocupado por su experiencia, por comprobar el progreso de la muerte, se examinaba exclamando:

*Ajado por la sombra,
en las aguas del espejo nada mi semblante.*

Y lleno de espanto existencial, se preguntaba:

¿Qué he hecho? ¿Dónde estuve?

Para considerar después que ese mismo rostro, ajado por el cáncer, fue el que una sombra amada cercó entre sus dedos en la remota juventud, fue el mismo rostro que

mi madre lamió como una herida.

Este rostro está sumergido en aguas tenebrosas (para decirlo con las palabras del poeta), está extraviado de sí mismo, y Teófilo, por el desdoblamiento del espejo, le ve bajar los párpados, hender las cicatrices de su pesadumbre, mirarse interiormente, hasta la muerte.

Ahora ya nada queda de ese juvenil rostro, terso y luminoso, que de tan expresiva manera hablara, cantara, jurara y riera en aquel patio de liceo, en 1932: rostro diurno y poético, con toda la claridad del mundo reflejada en él.

Nada queda, tampoco, de ese rostro vencido, poético y nocturno, reclinado en una almohada de un lecho de hospital, y al que yo contemplara –si es que las lágrimas no tendieran su velo de pasado– aquella tarde del mes de junio de 1964.

Toda una vida rota para siempre, irreparablemente perdida, atrocemente tronchada.

Mas, aparte de nuestra amistad, que yo no tendría el talento de explicar, ¿qué quedará de ti, mi pobre amigo?

¿Qué documento exhibiremos al mundo si alguien quiere saber después que por aquí pasaste?

¿Qué prueba testimonial de tu destino?

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 234.

¿Bastarán algunos poemas tuyos tal vez, poemas deshechos, escritos en tus ratos de ocio, precisamente cuando la poesía calmaba su torrente, poemas que para nosotros tienen, sin embargo, la vigencia, el poder y el encanto de un telegrama que nos transmite la noticia precisa, el secreto desvelado, el detalle que faltaba para entender esta cosa, esta vida tuya, esta vida de nosotros, esta vida de la Mandrágora?⁶⁸¹

En un intento de datar este artículo, tan solo podemos resaltar que es posterior a junio de 1964, en tanto que Cid ya ha fallecido. En un primer momento, las palabras empleadas por su autor casi al comienzo nos inducen a pensar que este texto fue escrito al poco de su muerte, cuando emplea el adverbio temporal “ahora” al aludir a su fallecimiento (“Y ahora, Teófilo Cid ha decidido dejarnos más solos”) y cuando se pregunta si su muerte “es todo lo reciente que aseguran los periódicos”. Sin embargo, el uso, hacia el final del ensayo, de la expresión “aquella tarde del mes de junio de 1964” refleja cierta distancia en el tiempo.

El tercero de sus textos, titulado “Enrique Gómez-Correa en los tiempos de la Mandrágora”, comienza describiendo a su amigo y compañero de aventuras. Arenas ofrece un retrato de su persona y de su obra, del que destacamos la alusión a su fidelidad a la poesía y a su propio método:

Nunca he conocido a un hombre más prodigiosamente igual a sí mismo. Y no son pocos los años que soy amigo de Enrique Gómez Correa: diría yo que son como cincuenta si no se equivoca la suma con los dedos.

Flemático, no solicitando de la vida sino aquello que él ganará con su propio esfuerzo, no suministrando de sí más que la información estrictamente necesaria, ha vivido este poeta una de las más singulares experiencias: la de la fidelidad a la poesía, y, más que eso, la fidelidad a su personal método: una extraña alianza de la palabra puesta al servicio del pensamiento y de este al servicio de la palabra poética⁶⁸².

Arenas se refiere a su obra *La idea de dios y las vocales*, en la que el talquino “desmenuza la esencia de las palabras, buscando la aclaración del concepto mágico que las vocales tienen para los pueblos orientales (los cuales las dejan solo latentes en la palabra), y enlazando sabiamente este concepto al célebre soneto de Rimbaud”⁶⁸³.

Arenas rememora los tiempos de Mandrágora y su relación con la palabra poética:

En los tiempos de la Mandrágora nosotros nos alucinábamos fácilmente con la palabra desvinculada del contexto, y encontrábamos numerosísimos ejemplos para apoyar nuestro entusiasmo, entre los cuales el célebre

⁶⁸¹ *Ibidem*, pp. 234-235.

⁶⁸² Braulio Arenas, “Enrique Gómez Correa en los tiempos de la Mandrágora”, loc. cit., p. 236.

⁶⁸³ *Ibidem*.

aforismo de Fabre d'Olivet (uno de los iluminados contemporáneos de la revolución francesa) ejercía su máxima enseñanza: “Las consonantes son el cuerpo y las vocales el alma de las palabras”.

Recuerdo, asimismo, un curioso poema de Goethe donde se ven las vocales, vestidas de escarlata, profiriendo grandes gritos y sentándose en medio de una asamblea.

Para abundar en citas, en la revista *Mandrágora* (en su primer número), yo intercalé una *Loa* de Calderón de la Barca, altamente reveladora según mi criterio, la cual, a semejanza del soneto de las vocales de Jean-Arthur Rimbaud, iluminaba las letras con una sabia paleta anticipadora:

*morado que dice amor,
y es el color de la m.*

Tampoco podíamos dejar atrás a Francisco Cascales (*Cartas filológicas*, 1634): “¡Oh letras! ¡Oh inferno! ¡Oh carnicería! ¡Oh muerte de los sentidos humanos! ¡O sois rojas, o sois negras; que de esta manera sois todas! Por lo rojo, sois sangrientas, sois homicidas”...

Pronto descubriríamos el importante libro de Stéphane Mallarmé: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, y encontraríamos en él el sabio empleo que hace este maestro, padre de todos nosotros, de las palabras destacándose en el espacio blanco de la página⁶⁸⁴.

Braulio Arenas habla así acerca de la obra de Gómez-Correa, de sus muchos libros ilustrados por importantes figuras del surrealismo internacional y de la recepción favorable que esta tuvo en Europa frente al silencio al que fue sometida en su propio país:

Gómez Correa ha escrito numerosos libros de poesía, de personalísimo acento, de muy difícil acceso temático (si es que la poesía lo puede tener) y hermosamente ilustrados por René Magritte, Jacques Hérold, Enrico Donati y Jorge Cáceres. Estos libros, casi nunca expedidos en las librerías chilenas, circulan, sin embargo, en los medios europeos más exigentes⁶⁸⁵.

Se remonta al año 1938 y destaca el papel fundamental desempeñado por Gómez-Correa como uno de los “más activos promotores” del grupo *Mandrágora*. Arenas resalta, especialmente, el agudo espíritu crítico del talquino y la violencia como rasgo definitorio de su discurso:

En 1938, el año de la fundación de la *Mandrágora* (si este término: “fundación”, no fuera tan peyorativo, y solo alcanzara a transmitir la emoción que despierta en nosotros tal fundamento), él, Enrique, fue uno de sus más activos promotores, dejando constancia en las páginas de la revista –como después en *Leitmotiv*– de un agudo e implacable sentido crítico, expresado generalmente con gran violencia, pues si reservado es el autor para suministrar informaciones particulares –el Aramis del grupo lo llamó Winett de Rokha–, no lo es para manifestar la cólera y la originalidad de su espíritu poético⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, pp. 236-237.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 237.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

Centrándose nuevamente en la obra de Gómez-Correa, dedica especial atención a la que fue su única incursión en el género teatral, *Mandrágora, rey de gitanos*:

No tengo a la mano todos los libros de Gómez-Correa, por el momento, pero creo no equivocarme si digo que alcanzan a quince los títulos, entre los cuales una adaptación teatral de la novela del gran Achim von Arnim, la mágica centella del romanticismo alemán: *Isabel de Egipto*, de tan poderosa influencia en el que fue nuestro grupo. Por descontado que en la obra de Arnim se desliza la presencia inquietante de la Mandrágora, así como en el poema de Alfred Jarry, traducido por Teófilo Cid para el primer número de nuestra revista, y como se desliza en el film que nos extasiaba: *Alraune*, con la aparición maravillosa y endemoniada de Brigitte Helm.

Este drama de Gómez Correa fue representado en Caracas, y hasta parece ser que lo acompañó el mayor éxito, cosa que no deja de sorprender dada la complejidad del argumento y la escasa o nula experiencia teatral de Enrique. Anotemos también que otro integrante de la Mandrágora cultivó el teatro. Teófilo Cid, en colaboración con Armando Menedín, produjo una pieza: *Alicia ya no sueña*, inspirada en la novela del inmortal Lewis Carroll⁶⁸⁷.

Braulio Arenas se refiere, a continuación, al silencio editorial de Gómez-Correa durante los años en los que él escribe este ensayo en torno a la figura y obra del talquino. De nuevo hace hincapié en señalar a Enrique Gómez-Correa como “uno de los principales animadores del grupo”:

Hace años, sin embargo, que Enrique no publica sus interesantes libros, absorbido, al parecer, por las tareas rutinarias de la vida corriente. ¿O habría que culpar a la dispersión del grupo Mandrágora este desinterés suyo por las ediciones de sus libros? Pues, dichas las cosas claramente, él fue uno de los principales animadores del grupo, acaso más que Jorge Cáceres y Teófilo Cid, no obstante el carácter mandragórico de la producción de estos últimos⁶⁸⁸.

Es también en este texto donde Arenas habla de la dispersión del grupo y señala, como vimos con anterioridad, el período comprendido entre 1937 y 1943 como el de mayor cohesión. Braulio Arenas prosigue su texto incidiendo en la nula actividad editora, en el desinterés de Gómez-Correa por publicar durante una larga etapa que se prolongó durante dieciséis años (desde 1957 a 1973):

Pero, volviendo al desinterés de Gómez por publicar (ahora último ha vuelto a la escena con un par de libros), acaso necesitaba del grupo de la Mandrágora, más que ninguno de nosotros, para ejecutar ese famoso salto hacia lo desconocido que siempre se andaba proponiendo.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, pp. 237-238.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 238.

Acaso necesitaba, también, de esa comunicación de pensamiento, de esa transmisión de ideas, de esos vasos comunicantes de la poesía que, por ratos, obteníamos los integrantes del grupo: esto dicho a pesar de que sus ideas siempre se han manejado por sí solas.

Pero, con todo, siempre asociaré a Enrique con las páginas de nuestra revista, a las que llevó el ánimo encendido de su juventud, y casi me atrevería a asegurar que, a la par que poeta, Gómez Correa no dejó de ser un personaje poético (como ese misterioso Juan Rodríguez de la Cámara, calificado así por Menéndez Pelayo)⁶⁸⁹.

Arenas recuerda que a veces escribieron simultáneamente poemas “guiados por el mismo «acontecimiento exterior»”. Rememora, concretamente, la visita al manicomio cuando el talquino aún cursaba los estudios universitarios de Derecho, que inspiró el poema “Las perezosas” de Gómez-Correa y el poema “A las bellas alucinadas” de Arenas. Braulio Arenas da su versión de los hechos, que confirma la que el talquino expusiera en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”. Señala la indignación de Gómez-Correa por la actitud de Vicente Huidobro y de Teófilo Cid en dicha visita:

Un recuerdo más: a veces escribíamos al mismo tiempo nuestros poemas, guiados por el mismo “acontecimiento exterior”. Sirva de ejemplo esa visita al Manicomio –él seguía el curso de medicina legal–, visita que le inspirara sus perezosas y a mí, al unísono, mis alucinadas.

Esto ocurría en noviembre de 1939, y recuerdo la santa indignación de Enrique frente a la insensibilidad de Vicente Huidobro y de Teófilo Cid (compañeros nuestros en la visita), a quienes el poeta mandragórico les reprochaba que no se sintieran conmovidos por esas estrepitosas mujeres, todas provenientes del mismo árbol genealógico de la endemoniada de Santiago, las que pululaban por un irreal, por un poético (para nosotros) patio de manicomio.

El primero de los nombrados, Vicente, prefería separarse de esta visión delirante para concurrir a una exhibición de caballos de carrera “pur sang”.

En cuanto a Cid, en esa misma ocasión, nos reclamaba dar término pronto a nuestra visita para ir a escanciar algunos jarros de cerveza (cosa que hicimos, por lo demás)⁶⁹⁰.

André Breton ya en 1924 en el *Manifiesto del surrealismo* defiende que “las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable”⁶⁹¹ y afirma que “no será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación”⁶⁹². En *Nadja*, de 1928, Breton señala que “la reconocida ausencia de frontera entre la *no-locura* y la locura no me permite atribuir un valor diferente a las percepciones y a las ideas que son el

⁶⁸⁹ *Ibidem*, pp. 238-239.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 239.

⁶⁹¹ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 17.

⁶⁹² *Ibidem*.

fruto de la una o de la otra”⁶⁹³. Es en 1930 cuando André Breton y Paul Éluard publican *La immaculada concepción*; obra colectiva en la que reproducen “les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques”, compuesta por cinco ensayos de simulación de los principales delirios catalogados (manía aguda, parálisis general, demencia precoz, etcétera). En este mismo sentido, recordamos la publicación en 1942 por parte de uno de nuestros chilenos, Enrique Gómez-Correa, de su tesis de licenciatura en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile titulada *Sociología de la locura*.

A pesar de la gran afluencia de visitantes con que contó la exposición organizada por el grupo en 1941 en la capital chilena o la rapidez con la que se agotaban los ejemplares de sus revistas, Arenas resalta el escaso interés y, sobre todo, la escasa comprensión que la actividad de Mandrágora, su Poesía Negra, su aventura surrealista suscitó en Chile por aquellos años:

Después pasó el tiempo. Pasó la Mandrágora. Pasó la juventud.

Muy pocos, en Santiago, vieron pasar estos acontecimientos, aunque, en 1941, con motivo de una “exposición surrealista” que inauguré con Jorge Cáceres, fueron miles y miles las personas que acudieron al sitio de la reunión: la Biblioteca Nacional. Su director, Gabriel Amunátegui, nos concedió la sala con una comprensión que hasta ahora le agradecemos, y digo esto porque la situación de un movimiento tan inusitado como el surrealismo estaba lejos, en Chile, de tener el menor carácter oficial.

Mas, a pesar de esto: a pesar de esta concurrencia numerosa a la exposición, a pesar de que los libros nuestros se dispersaban velozmente, y a pesar de que los números de *Mandrágora* y de *Leitmotiv* se han agotado hasta el punto de no tener yo un ejemplar para consulta (o para recuerdo), creo que muy pocos vieron “pasar”, en nuestro país, esta mortal y vital experiencia surrealista⁶⁹⁴.

Arenas señala el carácter secreto, subterráneo, marginal, al que está destinado toda poesía nueva, también la Poesía Negra:

No obstante, no parece ser otro el destino de toda poesía nueva. Se sumerge esta como en un río subterráneo, pero de pronto emerge y se hace fecundo el campo⁶⁹⁵.

Comenta de pasada la publicación reciente de algunos libros de Gómez-Correa tras sus años de inactividad editorial. Se deduce, pues, que este texto debe haber sido escrito en 1973,

⁶⁹³ André Breton, *Nadja*, Madrid, 2000, p. 224.

⁶⁹⁴ Braulio Arenas, “Enrique Gómez Correa en los tiempos de la Mandrágora”, loc. cit., pp. 239-240. La primera parte de esta cita fue ya reproducida con anterioridad cuando hablamos de las exposiciones organizadas por el grupo surrealista chileno. La repetimos aquí porque permite contextualizar la segunda parte de la cita y captar mejor su sentido.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 240.

año en que Gómez-Correa resucita las Ediciones Mandrágora publicando tres importantes títulos de su trayectoria poética, *El calor animal*, *Madre tiniebla* y *Zonas eróticas*, además de *Poesía explosiva* (selección antológica prologada por Stefan Baciu), editada por Ediciones “Aire Libre”. Arenas hace referencia, además, a los viajes de Gómez-Correa por el mundo durante ese período en que deja a un lado los quehaceres editoriales:

Ahora mismo, después de cantidad de años de “desaparición”, Gómez Correa vuelve con nuevos manuscritos, y tal vez, en poesía, vuelve más joven que nunca.

Ha viajado durante este tiempo, ¡y vaya si ha viajado!

Justamente, hablando de viajes, *Las ruinas de Palmira*, después de ser lectura, se han convertido en realidad para sus ojos.

No soy ni un crítico ni un investigador (ni menos un ensayista o un historiador de la literatura) como para juzgar si hay traspaso de su lirismo anterior al de la hora presente, aunque, si tuviese que emitir una opinión, diría que considero su poesía actual más bien como una variante de la primera, como apuntaría un ajedrecista.

Una variante emprendida por este jugador, siempre sumergido en su idea, en su palabra, en su obra alquímica, en su pasión, en su vida⁶⁹⁶.

Braulio Arenas publicó en *El Mercurio* el 2 de mayo de 1965 un artículo titulado “Los compañeros de la Mandrágora” cuyo contenido es un compendio del de dos de estos tres textos, el que gira en torno a Gómez-Correa y el que lo hace en torno a Cid, recogidos posteriormente, en 1982, en *Escritos y escritores chilenos*. Las coincidencias son evidentes, el contenido de sus párrafos es prácticamente idéntico, con escasos añadidos y algunas ausencias, de ahí que no merezca ser comentado. Este artículo de Arenas aparece precedido de una nota donde se comenta la preparación por parte de este de un libro que se titularía de igual manera y del que este texto formaría parte. Este libro, sin embargo, no llegó a ser publicado.

La fecha de publicación del artículo aparecido en *El Mercurio* nos lleva a pensar que, efectivamente, el ensayo comentado que gira en torno a Cid pudo ver la luz el mismo año 1965. En cuanto al que se centra en la figura y obra de Gómez-Correa, este debió aparecer originalmente, pues, años antes de 1973, pero tras dicha fecha fue revisado y actualizado. Y es que en “Los compañeros de la Mandrágora” Arenas menciona ya su silencio editorial desde hace ya años, pero, por supuesto, no encontramos referencia alguna a su recuperación de la actividad editorial a partir de 1973, como es lógico.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 240.

Enrique Gómez-Correa escribe un breve texto titulado “Palabras a Teófilo Cid” con motivo del fallecimiento de este, texto que fue leído en su entierro en el Cementerio General de Santiago de Chile el 17 de junio de 1964 y que algo más de veinte años después incluye en su libro *Frágil memoria* (1986)⁶⁹⁷. Comienza Gómez-Correa refiriéndose a los propósitos u objetivos que les movían cuando se unieron y dieron vida al grupo Mandrágora, propósitos que entroncan claramente con lo proclamado por André Breton:

Junto con Braulio Arenas me uní a Teófilo Cid para crear en vida el mito de la Mandrágora; nos unimos para cambiar la vida, para hacerla resplandeciente, para transformar ese territorio desolado en un mundo alucinante donde ya no se sabría más de frontera entre sueño y vigilia, entre vida y muerte. Te pregunto, Teófilo, por tu isla. Un día partiríamos a esa isla a fundar la ciudad de la Mandrágora, con sus muros en alto, con su plaza de la locura, un poco más allá de la calle de los alquimistas y del cruce de la razón y la sinrazón: he aquí entonces que tú me exigías *todo el poder para la Mandrágora*.

Gómez-Correa dedica hermosas palabras a su compañero, destacando su total entrega al amor y a la poesía, para acabar entregándose a la muerte:

Le dije “en el amor como en poesía hay que estar dispuesto a renunciar a todo” y él hizo del amor y la poesía una misma cosa. Vivió con furia renunciando a todo y cuando una cruel realidad se le precipitaba a la garganta, sus dientes rechinaban.

Entre él y la tempestad había una seductora afinidad electiva. El aluvión lo incrustó en la estirpe de las mejores cabezas del romanticismo alemán. Obsesionado por la poesía se negó a hacer concesiones a la vida. Las corrientes de aire, el viento de sus palabras iluminaron la miseria, el hambre y el hielo y como un dandy él se sentaba con elegancia a comer a la mesa de los pobres.

Teófilo, todo está por escribirse. ¿Quién lo hará? –Jorge Cáceres, el delfín de la Mandrágora, no alcanzó a hacerlo; Carlos de Rokha, se hundió con sus secretos; y tú, renunciaste a hacerlo. Pero la Mandrágora existe – ¿escuchas?, yo te lo digo– y su leyenda correrá de boca en boca, porque tú dijiste hace veinticinco años:

“Nada es osadía en este mundo de los muertos

Los ojos se vuelven adelante

Las bocas se inclinan hacia atrás

Queda un aire de marina entre los párpados”

Teófilo Cid, queriendo transformar el mundo, has cambiado la vida por la muerte. Teófilo Cid, *master* de la noche.

⁶⁹⁷ Este texto se encuentra también reproducido en la revista *Derrame*, n.º 2, Santiago de Chile, enero-marzo de 1999, p. 9.

4.1.2. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre la actividad del grupo publicados en la prensa chilena

Nos detenemos, en primer lugar, en el ya mencionado artículo “La queja de la Mandrágora” de Teófilo Cid, publicado en *La Nación* el 23 de octubre de 1949, que resulta de gran interés no solo por su condición de testimonio directo sobre la actividad del grupo, sino también por el año de publicación, que coincide con el fallecimiento de Jorge Cáceres, enterrado justo un mes antes, y con la fecha establecida por la crítica en más de una ocasión para ubicar el fin de la actividad grupal de los surrealistas chilenos.

Cid comenta el papel que Mandrágora desempeñó para la juventud santiaguina y para los propios mandragóricos, considerando su adscripción al surrealismo como un “programa de existencia”:

El Grupo Mandrágora en 1938 pretendió captar la chispa, provocando un incendio que por desgracia alcanzó límites precarios. Se erigió como una muestra del deseo de universalidad que late en toda alma joven, en el imperativo de trascendencia que todo individuo a los veinte años vive y que lo dispone, señor, a despreciar los intereses sórdidos en que el hombre, en general, se encuentra inmerso. Para eso se valía de la enseñanza impartida por las viejas experiencias poéticas europeas y suscribía, por entero, el diseño emocional e intelectual del pensamiento surrealista. Los miembros del grupo conocen muy bien el alcance moral que en sus vidas tuvo este programa de existencia. La poesía había que vivirla en la calle, en los brazos del amor, en la subversión constante, en la crítica social. Ellos saben cómo aquello los llevó a divorciarse de las preocupaciones fútilmente ambientales de los escritores americanos. Pesimistas, los poetas de Mandrágora partían hacia un viaje sin retorno, entre Scila y Caribdis, por los mares angustiosos de la imaginación torturada. ¿Qué tiene, pues, de extraño su soledad?

La soledad en la noche romántica da sólido hervor de comunidad a la aurora surrealista⁶⁹⁸.

Se dirige, entonces, a Jorge Cáceres, recientemente fallecido, y añade apasionados y esclarecedores comentarios sobre lo que supuso su llegada al grupo y sobre su creación poética. En sus palabras queda reflejado el sentimiento de unidad que caracterizó a Mandrágora:

Yo recuerdo esos días solitarios, días sin tregua, sin colaboración, sin dinero y sin ensueño, días crudos que, sin embargo, Jorge Cáceres, sirvieron para darte a conocer la rebanada más fresca de la poesía, cuando aún eras un niño extraño, prodigiosamente solo en la promiscuidad de un internado. Ahora recuerdo bien cómo tu presencia derramó una saludable infusión de encantamiento en nuestro espeso mundo negro. Yo sé lo que

⁶⁹⁸ Señalamos la imposibilidad de indicar las páginas en las que figuran los fragmentos de artículos periodísticos citados, dado que casi en la totalidad de los casos no se cuenta con dicha información al manejar fotocopias incompletas que se encuentran en los fondos bibliográficos de la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile.

representabas en esa curiosa sociedad que formábamos con Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, entrañables en la amistad y en el combate. Y al hablar de ti, de tu separación física de nosotros, te veo siempre al lado nuestro. Porque significabas el desinterés de la juventud, el juego eterno y fértil de los contrastes en flor.

No puedo olvidar cómo le conocí. Era un niño de quince años, extraviado en la salva pedagógica de un Liceo, junto a esas divertidas fieras que se llaman profesores. Allí, él alimentaba el fuego tribal que con función totémica nos ha unido a siempre a Sade, Lautréamont y Rimbaud. Allí me leyó esos versos, que siempre me han conmovido, porque acaso fueron los primeros de su producción adolescente que me dio a conocer:

“Ellas son víctimas del sol.

Ese sol que tú respetas, sol de la costa”

Y allí, finalmente, nos concedió su confianza máxima al suscribir los principios enunciados en Mandrágora, principios que por razones obvias su mente en ciernes no podía aún entender en toda su intensidad desoladora. Sin embargo, ese autómatas que él liberó a los quince años ha sido su verdadera, su transparente personalidad. Ese autómatas ha sido su fiel representante en la vida y a él debe las más supremas delicias y recónditas torturas. ¿Dónde está, pues, la vida real del hombre?

Los versos que Cid cita pertenecen al poema “Collage”, el primero que dio a conocer a sus compañeros de Mandrágora y que apareció publicado en el número inaugural de la revista homónima. Cid prosigue exaltando a Jorge Cáceres, señalando la honda significación de su aporte a Mandrágora y al surrealismo chileno:

Jorge Cáceres, ocultando esa verdad invisible, constituyó en Mandrágora primero y más tarde en el naciente grupo surrealista, el fulgor incandescente de la tabla rasa aristotélica, desnuda de toda sombra, donde se proyecta virgen la experiencia original. Su espontánea adhesión a los postulados del pensamiento surrealista es suficiente prueba de que la juventud está siempre dispuesta a volcarse en lo nuevo, porque lo nuevo es siempre, también, aquello que está más cerca de la llama antigua del espíritu.

Yo sé que estos días inolvidables para mí (...) me han de dar algún día no lejano una solitaria cosecha de lágrimas. La idea del amor, inseparable de la idea de poesía, constantemente zahiriendo mi pensamiento, se ha de concretar entonces en actos de fruición colérica, en ensayos de subversión unánime. Por ahora bajo la docencia mágica de tu recuerdo, querido amigo, preparo un porvenir incierto. El paso de tu vida ha sido una estela. Que su surco amengüe el rigor de las olas, para que los jóvenes que el incierto porvenir dispone sepan de antemano un luminoso itinerario.

Jorge Cáceres, querido amigo, la Mandrágora ha vertido sus últimas lágrimas por ti.

Teófilo Cid publica otro texto ensayístico de interés, titulado “La lucha de las generaciones”, del que desconocemos tanto la fuente como la fecha de publicación, en el que introduce ciertos comentarios sobre la actividad del grupo. Efectivamente, no tenemos constancia de la fuente de publicación, pero conociendo la labor desarrollada por Cid como

cronista entre 1946 y 1958 en los diarios *La Hora* y *La Nación* y en función de las características formales y tipográficas, podríamos afirmar que la fuente parece ser el diario *La Nación*. En cuanto a la fecha de publicación, podemos señalar que de un comentario realizado por Cid hacia el final del ensayo se deduce que cuando escribió el texto debía rondar los cuarenta años. Por lo tanto, podríamos aventurarnos a situar la publicación de este texto alrededor de 1954.

Encontramos en este ensayo de Cid varias alusiones a Mandrágora, a su espíritu de juventud, en contraste con su escéptica visión veinte años más tarde:

Al comenzar la lucha literaria, pongo por caso, cada generación se siente obligada a cambiar el mundo. Una insuflación de frescura espiritual les anima el corazón a cada uno de sus miembros y levanta en ellos grandes olas de esperanza (...) No han transcurrido muchos años, hasta el momento, de la aparición de la revista Mandrágora, órgano de poesía en que puse todo el acento lírico de mis veinte años. Estos últimos días del año, días que invitan al recuerdo y al balance mental, único balance que mis medradas fuerzas me permiten, he tenido en mis manos un número de esa revista.

¡Cuántas ilusiones desaparecidas! ¡Cuánto esfuerzo disgregado y cuánta energía polinizada al desgaire! Cuando recuerdo esos hechos, hechos que tienen para mí una especie de perfume particular, no puedo vencer el deseo diabólico de recuperar la época perdida, como el héroe de Alain Fournier. Pero ¿cómo? La vida nos ha ido enseñando diversos manejos, diversas tácticas ajenas, otras maneras de disociar la vida y de integrarla; la vida nos ha ido desfigurando el rostro, en tal forma que es difícil ya reconocerse frente al espejo que nos levanta la mano fatídica de los veinte años. Somos viejos fantasmas de lo que pudimos ser.

Ante nosotros están los fantasmas. Estos jóvenes de veinte años, jóvenes que a Baudelaire mismo exasperaban, hablan un lenguaje distinto al que hablábamos nosotros a esa edad. Es la lucha de las generaciones.

Nacidos nosotros en el albor del comunismo y desarrollados bajo el influyente proceso del fascismo, éramos jóvenes dispuestos a vender caras nuestras vidas. Nos creíamos pertenecientes a una época en que el derrumbe general serviría de tumba al mundo clásico y tradicional. Hasta el idioma nos parecía fastidiosa traba; habríamos querido escribir por medio de exaltados ayes o de transfigurados bufidos de odio o regocijo.

¿Le pasa otro tanto a la generación de los jóvenes que este año cumplieron veinte años? ¿Piensan que el mundo va a disolverse al mero contacto de sus ideas flamígeras? Todos, en cierto modo, nos sentimos desempeñando el papel del ángel policial, cuando tenemos veinte años. Expulsamos a nuestros padres del paraíso que no supieron aprovechar, por ignorancia, malicia o desvarío.

En el caso literario, esta contaminación se ejerce sobre los escritores que nos precedieron inmediatamente en el tiempo. Contra ellos se azuza la irrespetuosa jauría de los veinte años. Ellos no supieron ver el mundo; ellos no lo supieron denominar, ni cantar. ¿Qué hicieron estos desgraciados escritores de la generación anterior? ¿Qué hicieron, señor, nuestros padres?

Ese es el clamor que nos desataba la lengua en imprecaciones, en Mandrágora (...) El muchacho de veinte ha muerto en mi escéptico corazón de cuarenta.

Hemos de prestar atención a otro artículo fundamental de Teófilo Cid sobre su compañero de aventura Jorge Cáceres, titulado “Imagen del poeta Jorge Cáceres”, del que desconocemos tanto la fuente como la fecha de publicación, aunque de su lectura se deduce que debe haber sido redactado también en 1954, cinco años después de la muerte del más joven de los mandragóricos. Cid dedica unas apasionadas e interesantes palabras en recuerdo de su amigo:

Al llegar la primavera de 1949, precisamente el 21 de septiembre, moría en esta capital mi amigo el poeta Jorge Cáceres, ejemplo de artista múltiple y precoz. En sus veintiséis años de vida había cultivado la música, la poesía, la danza y la pintura. Protegido indudablemente por una celeste luz, su destino irradió resplandeciente claridad y descolló en meridianos sueños de juventud. Nada hay tan hermoso como una juventud cautivada por el entusiasmo.

(...)

El arte, traspasando su naturaleza, había encendido dentro de su espíritu una llama de azul y demarcado resplandor. La primavera, al recoger su vida en ciernes, no hizo sino apoderarse de algo que ya era suyo desde el principio. Cáceres, poeta en flor, era un producto primaveral y en primavera, por lo tanto debía pagar su tributo a la noche insondable.

En este artículo, Cid se refiere a Mandrágora en términos de “arriesgada peripecia poética” y confiere a Cáceres un papel relevante en el desarrollo de la poesía en Chile a partir de su descubrimiento del surrealismo y de su alejamiento de la poesía tradicional que cultivó en sus inicios como poeta:

Estaba aún en ese plantel cuando el llamado de la poesía logró cautivar su corazón, enderezando su destino hacia la arriesgada peripecia poética que en un tiempo significó Mandrágora. Antes de eso, a los quince años, había publicado en revistas extranjeras y nacionales poemas de corte clásico, que, sin duda alguna, reflejan el apasionado estado de su alma adolescente, pero que carecen del valor que consiguió más tarde, cuando logró liberar su pensamiento de la forzada prosodia tradicional. Entonces, como colaborador de la fenecida revista *Mandrágora* y de otras publicaciones de vanguardia, Jorge Cáceres conquistó determinante preponderancia en el desarrollo de la poesía en nuestro país.

Cid resalta, además, su carácter precoz, alude a él como un “artista plural y heterogéneo” y comenta su actividad en el terreno de la danza. Menciona la colaboración de Cáceres “como poeta y pintor en las manifestaciones del grupo surrealista” en París y destaca la vitalidad de su recuerdo cinco años después de su muerte:

Han transcurrido cinco años desde el luctuoso acontecimiento; pero el tiempo nada ha podido. Su recuerdo está presente aún en los hermosos “collages” que su genio pictórico inventó, y en la insurgencia de sus dulces metáforas.

Concluye su texto Teófilo Cid refiriéndose al entusiasmo de la juventud que siempre fue un valor esencial por ellos reivindicado y exaltado como propio del espíritu juvenil al que convocaban a través de las páginas de sus revistas:

El más hermoso entusiasmo, el de la juventud, nos dominaba. Recordar ciertas cosas, amigos míos, es para llorar.

4.2. Textos ensayísticos de los mandragóricos sobre Mandrágora o alguno de sus miembros publicados como prólogos de libros

En primer lugar, nos detenemos en el prólogo que Braulio Arenas redacta para sus *Actas surrealistas*, que publica en 1974. Comienza el texto aludiendo al rechazo que el surrealismo siempre profesó hacia los reconocimientos, hacia la fama, hacia todo aquello que tuviera que ver con el culto a la personalidad del artista. De ahí que se mantuviesen al margen de premios, de museos, que proclamaran la autoría colectiva de muchas obras escritas a varias manos, así como de los cadáveres exquisitos, que se posicionasen en contra de la Academia:

Muy poco amigo de los aniversarios, el surrealismo deberá, en la hora presente, resignarse a presenciar el cincuentenario suyo⁶⁹⁹.

Arenas se remonta al año 1924, cuando se publicó el primer manifiesto de André Breton. Se detiene a ofrecer una serie de pinceladas fundamentales sobre el contexto de aquellos años veinte, la efervescencia cultural que marcó un momento histórico de profundas transformaciones sociales, la apertura de nuevos caminos para el pensamiento y para el arte, etc.:

Fue precisamente en 1924 cuando los tórculos de las ediciones KRA lanzaron en París, a los cuatro vientos, el Primer Manifiesto del Surrealismo, firmado por André Breton, afirmado por los poetas y pintores del grupo, y confirmado más tarde planetariamente.

Era la época de los manifiestos y de los ismos, desde el futurismo italiano (Marinetti) hasta el creacionismo chileno (Huidobro), pasando por el dadaísmo (Tristán Tzara). Era también una época de nuevo

⁶⁹⁹ Braulio Arenas, prólogo a *Actas surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1974, p. 5.

siglo, pues el diecinueve quedaba atrás entonces, solo entonces, después del armisticio de la primera guerra (la última verdadera guerra, como dirían nostálgicamente algunos), y recién se empezaba a hablar de los hombres que darían la textura y la contextura del veinte: entre ellos, Einstein y Plank con sus revolucionarias teorías en el campo científico, Chaplin con su expresivo lenguaje de cine mudo, Schoenberg y Stravinski con una nueva relación musical, Freud con un sonar de llaves que abrían los más secretos compartimentos del alma.

Era el nuevo siglo que comenzaba, con los aeroplanos de Lindbergh en el océano, con Josephine Baker moviendo su cinturón de plátanos, con Jack Dempsey en el cuadrilátero. Era el siglo veinte con las encíclicas, con el marxismo y con Mussolini.

Había muerto ya Apollinaire, justamente el hombre que había presentido y cantado el esplendor de este nuevo siglo, pero la línea de los grandes poetas franceses, aquella de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé, no quedaba rota, pues se veía a París convertida en sede de dos importantes congresos, cuyos componentes llegaban de todas partes del mundo; el de los dadaístas y el de los surrealistas⁷⁰⁰.

Arenas se refiere al dadaísmo, habla de sus sesiones y del significado de su propuesta:

Ya el enunciado de tales congresos implicaba una distintísima relación para la poesía tradicional, pues esta se confinaba en el propio lenguaje nacional, y ahora tenía que abrirse a la mentalidad de otras lenguas. Asimismo, tales congresos eran únicamente una manera de decir, pues sus reuniones, públicas o privadas, se convocaban en el momento más inesperado y también con los más insólitos propósitos.

Por ejemplo, algunas sesiones de los dadaístas consistían en simples paseos por París, como buscando en la encantadora ciudad (encantadora en el sentido de mágica y hechicera) aquellos lugares acaso menos aptos para la poesía: terrenos baldíos, plazoletas a la salida del metro, pasajes sórdidos de una calle a otra, como si los componentes de la banda quisieran encontrar en ellos el lugar metafísico, el punto de relación ideal entre el alma humana y la vía pública.

Otras veces estas sesiones eran más tempestuosas, y desde el proscenio de un teatro los dadaístas, en vez de poemas, leían sesudos editoriales de un periódico, todo esto en medio de la gritería de los componentes del recital y, por supuesto, en medio de la gritería del público.

Se trataba de una ruptura violenta con la tradición, con los usos y costumbres de la literatura, con un mundo que se aferraba a sus últimos centavos de la razón, de la lógica y el sentido común, anunciándose por boca de estos profetas de nuevo cuño la demolición del pasado y de una realidad contingente.

Los graznidos de mal agüero de los dadaístas anunciaban, entre carcajadas apocalípticas y suicidios que pasaban por accidentes, el advenimiento de un amenazante mundo moderno, la llegada del siglo veinte, en fin⁷⁰¹.

Arenas presta atención al término “moderno”, comentando su omnipresencia, su uso frecuente como etiqueta que todo lo explicaba y justificaba:

Precisamente ese término: “moderno”, se convertía en el pan cotidiano, en la explicación de todo. Era moderno el traje corto de las mujeres, la melena a lo garzón, los cigarrillos turcos, las boquillas de treinta

⁷⁰⁰ *Ibidem*, pp. 5-6.

⁷⁰¹ *Ibidem*, pp. 6-7.

centímetros, la práctica de los deportes, las quirománticas, el cemento, el salto alto, los empresarios, los ejecutivos, la teoría de la relatividad, los *cow-boys*, los rascacielos, el psicoanálisis, la montaña mágica, las reinas norteamericanas de las salchichas, los príncipes arruinados, los grandes ventanales a lo Mondrian, los fetiches africanos, los rayos X, el ballet ruso, los *gangsters* de Chicago, los automóviles de carrera, los trust, los divorcios, el urbanismo de Le Corbusier, el charleston, el tiempo perdido de Proust, el gramófono, la radio, Rodolfo Valentino, el teléfono, el tango, el *Ulises* de Joyce, las actrices de cine, las quiebras de los banqueros.

Todo era moderno, es decir, de todo se echaba mano para olvidar, o para pretender olvidar la pesadilla de la guerra recién pasada, todo era moderno, como una droga, para afrontar ese nuevo siglo que se venía encima, y al cual ya se presentía con sus espectros amenazantes: con el hambre, con la contaminación atmosférica, con la explosión demográfica, con la bomba atómica, con el genocidio, con el etc., etc.⁷⁰².

Braulio Arenas resalta el “acto de protesta” protagonizado por los dadaístas, su espíritu destructivo, su rechazo de todo arte, y se recuerda a sí mismo visitando una retrospectiva realizada en París en 1966 sobre el movimiento:

Pero en 1924 el dadaísmo había dicho su palabra, o más bien había formulado su acto de protesta frente a las nuevas solicitaciones de este complejo mundo. No fue capaz, pensamos, de enjuiciar el mundo del espíritu sino destruyéndolo, o pretendiendo destruirlo.

Si fue así, de él no nos restaría sino su conmovedora desesperación, no nos quedaría sino su grito confundido con el grito de una humanidad siempre doliente.

Hace ya algunos años en París, durante unos días de lluvia de 1966, fieles mantenedores de dicho territorio trataron de rememorar las dadaístas andanzas, colgando en una sala de exposiciones los atributos permanentes de su breve, ¿y por qué no decirlo?, de su trágica existencia.

Mudo paseante por ese espectáculo retrospectivo, el autor de estas líneas no dejaba de considerar, con un conmovido corazón, el tránsito de esta imperiosa juventud, con sus espectáculos, sus alaridos, sus bofetadas y sus blasfemias. Al contemplar estos recuerdos, estos testimonios, el autor no dejaba de evocar para sus adentros la irrupción trastocante de los valores que tuvo la audacia de realizar el dadaísmo, así como su desprecio por toda la jerarquía artística, por todo arte en suma o por toda suma de arte⁷⁰³.

Arenas se centra, entonces, en el surrealismo, en su nacimiento, en su relación con el dadaísmo y en su línea genealógica:

Pero un nuevo movimiento surgía, precisamente allí mismo donde “esos horribles trabajadores”, se habían desplomado. Nacía el surrealismo, relampagueante como la imaginación, alucinante como la vida, y nacía con la creencia de que la poesía debía conducir al hombre a alguna parte.

Se han buscado progenitores, y casi por unanimidad se le ha extendido a los dadaístas la responsabilidad de tan extraño hijo. Si tal cosa admitimos, aunque para nosotros la línea genealógica del surrealismo, si bien toca

⁷⁰² *Ibidem*, p. 7.

⁷⁰³ *Ibidem*, pp. 7-8.

la puerta de Dadá, llega hasta los más extremos límites de los libros de caballerías o de las “fatrasies” del siglo XIII, echemos a la suerte corrida por este padre tan díscolo, tan bullicioso, tan amigo de subirse a las azoteas, tan partidario de desnudarse en las conferencias (como en el hecho lo hizo Arthur Cravan, en Nueva York), tan renegador él mismo de su estirpe literaria, tan descortés para pintarle bigotes a la Gioconda, tan partidario de los chistes malos como para llegar a amarrar un mono vivo y ofrecerlo a guisa de escultura, y recordemos que la vida de este padre presunto fue breve como la del escándalo mismo: alzó la copa y se bebió la juventud de un solo trago, desapareciendo en seguida consumido por su propio vértigo.

Mas, el surrealismo –recurriendo por encima de todo a la imaginación y jurándose decir toda la imaginación y nada más que la imaginación– deberán entroncarse a aquellos momentos más felices de la poesía, sea esta en cualquier forma que se haya establecido. De ahí que lo veamos en los libros de caballerías, compartiendo el amor loco de un Amadís por una Oriana, examinando la garganta de la princesa tan blanca que cuando ella bebía vino tinto se le veía el líquido escurrirse por su garganta, asistiendo al espectáculo del hada que petrificaba en el tiempo a los caballeros andantes y acaso escribiendo: “y a la mañana siguiente, cuando el caballero fue levantado, estándose lavando las manos, vino a él una doncella y díjole: “Caballero, dadme un don”. Y el caballero le dijo: “Demandad lo que vos queréis”. Y la doncella le dijo: “Dadme vuestra espada”, y el caballero se la dio y la doncella tomó la espada y cortó la cabeza al caballero”.

No es extraño, tampoco, que el surrealismo se haya escurrido, del mismo modo, en aquellos insondables castillos, desde el castillo interior de Santa Teresa hasta el castillo exterior de Kafka, pasando por el castillo mitad piedra y mitad hombre descrito por Horace Walpole.

No es raro, igualmente, que haya convivido con la poesía de Bocángel o Góngora, con el caballero invisible y el monstruo satírico de los españoles, con los héroes y heroínas de los dramas sangrientos de aquellos contemporáneos de Shakespeare, con los novelistas góticos ingleses, con los románticos alemanes, Novalis y Arnim a la cabeza.

Si así se pudiera admitir esta línea genealógica de la imaginación, entonces podríamos asegurar que el surrealismo ha estado en todo momento mostrándonos el poder de su irradiación, el perenne manantial de su pensamiento⁷⁰⁴.

Braulio Arenas destaca la enorme importancia que tiene la imaginación para los surrealistas, citando al respecto a Louis Aragon. Constata, además, el carácter internacional del movimiento surrealista y se detiene a hablar de la fusión de contrarios como “la materia prima del surrealismo”:

Imaginación: tal fue la palabra que se cristalizó, o más bien, que se personificó en el surrealismo, tal fue la palabra que, examinada en su superficie y en su profundidad, torna evidente la comprensión de un movimiento cuyo cincuentenario, dicen, se celebra por estos días.

Pero, recordemos: “la imaginación no es don sino objeto de conquista”, y esto para señalárselo a una cantidad de saqueadores en la hora presente, saqueadores que fingen ignorar que *el surrealismo es un sustantivo y no es un adjetivo*. La imaginación no es don, es decir, no está al alcance de quien pretenda apropiarse de ella,

⁷⁰⁴ *Ibidem*, pp. 8-9.

como si se tratara de una herencia yacente, sino que es objeto de conquista, es decir, tesoro alcanzado por aquellos que, ayer como hoy, han seguido *un camino sin parapetos*.

La imaginación es la que ilumina la eterna y siempre recomenzada búsqueda humana, la que interviene en el destino, en el amor, en el sueño, en la realidad, en la aventura y en la esperanza del hombre, la que deambula por las calles, la que se inclina sobre el hombro del sabio, la que acompaña al poeta para dictarle la imagen precisa.

“A ustedes yo les he dado todo –la hace declarar Louis Aragon–, el color azul del cielo, las pirámides, los automóviles. ¿Cómo pueden desesperar de mi linterna mágica? Les reservo una infinidad de sorpresas inauditas. Del poder del espíritu (ya se lo dije en 1819 a los estudiantes de Alemania) todo se puede esperar. Veán cómo con puras creaciones quiméricas se han convertido ya en amos de ustedes mismos: he inventado la memoria, la escritura, el cálculo infinitesimal. Hay todavía descubrimientos de primera magnitud que ni siquiera se sospechan, y que harán al hombre diferente de su imagen, así como la palabra, con su gran embriaguez, lo ha hecho diferente de las criaturas que lo rodean”.

Digamos, es esta imaginación creadora la que constituye tanto la definición misma del movimiento surrealista como la que establece el vínculo de este movimiento con aquellas expresiones latentes y manifiestas en el pasado, para amalgamarse, todas ellas, en un resumen único y posible: el hombre real y el hombre poético conjugados al mismo tiempo, sin separaciones el uno y el otro, sin parcelaciones, sin cortapisas ni vallas.

A tal búsqueda de *fusión* de las entidades humanas se orientó la preocupación primera y principalísima del surrealismo: “Todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de percibirse contradictoriamente. Esto asegurado, serían en vano que se buscara a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”, ha subrayado André Breton, con una lúcida evidencia.

Singular tarea ejercitada por un grupo de seres (los que se reclutaban en Europa, Japón, México, Chile, Madagascar, las Antillas, Estados Unidos, etc), seres que, abandonando halagos y amenazas de la vida, se incrustaron en la realidad para descubrir su secreto sentido. Singular tarea emprendida de espaldas a tareas aparentemente más urgentes, diríamos, a tareas utilitarias y de sentido común.

Para ellos *la búsqueda* de tal punto (en el que el sueño y la vigilia cesan de percibirse contradictoriamente) equivalía a su *hallazgo*, pues, para su entender, tanto valor alcanzaba el testimonio de la persecución como la fugacidad del encuentro.

Pensemos, sin embargo: ¿tal punto existe? Y si existiera, ¿no sería él más fugaz que el espectro de la antimateria captado en un laboratorio?

Pero, sea lo que fuere, tal búsqueda, tal apetencia, tal esperanza de *fusión* del ser humano, se insertan como la materia prima del surrealismo, como su ambicioso proyecto de vida, de realidad, de poesía⁷⁰⁵.

Acaba aquí la primera parte de las dos en las que Arenas divide el prólogo, aunque sin epígrafes específicos, pero con una sutil separación indicada por tres asteriscos. Debajo prosigue el chileno su texto manifestando que fue gracias al empeño de algunos de sus amigos que se decidió a sacar los diversos documentos, textos originales, cartas, traducciones

⁷⁰⁵ *Ibidem*, pp. 10-11.

surrealistas que en su día guardó en un cajón (el “cajón de la juventud”) y que, según afirma, habrían de ser utilizados por el grupo para ser incluidos en alguna de sus publicaciones:

Ahora –al cumplirse este medio siglo de la publicación del primer manifiesto surrealista–, algunos amigos han creído que es de toda oportunidad insistir bondadosamente para que yo vuelva a abrir aquel cajón de la juventud.

Adentro había tirado con cierto apresuramiento y en forma apasionada y poética, por decirlo así, cantidad de testimonios y documentos, de cartas y recortes, de originales y traducciones surrealistas, los cuales debería ser aprovechados o no para aquellas publicaciones que, una vez proyectadas, no pudieron mantenerse o que, editadas, no duraron sino “el espacio de un entusiasmo”.

Parece ser que todo hombre arrastra consigo, durante su vida, ese famoso cajón de la juventud, sin saber nunca, ni en su más recóndito propósito, qué oscura necesidad le obliga a llevarlo a cuestras (como la no menos famosa roca de Sísifo), un cajón en el que se van acumulando todos aquellos objetos y papeles que constituyeron un día su virtual *tesoro* y que, en razón del lento o rápido transcurrir de la existencia, van perdiendo su carácter inmediato que se les confirió en el pasado, y se van desvinculando de su significado preciso para alcanzar, lejos y fuera de los humanos intereses, su propio valor, digamos, su valor en sí, y para constituir, a la larga, tan solo el sedimento de una experiencia.

También para mí el tiempo ha pasado, también para mí se va la vida a prisa, como sueño (según el conmovedor decir de Jorge Manrique) y, por tanto, no es sin un calofrío y sin dejar de reírme “un tanto nerviosamente” que me decido, en 1974, a abrir este inapelable cajón de la juventud.

Ahora, también para mí, tal tesoro se me muestra en su forma más desinteresada y gratuita, tal vez en su más absoluto alcance, tal vez en su resplandor más pleno, todo lo cual no dejaría de constituir, por lo menos en lo que a mí concierne, algo así como la definición personal del surrealismo⁷⁰⁶.

Continúa Arenas señalando las emociones y recuerdos que suscita en él el contenido de dicho cajón de su juventud:

Es de este modo, pues, que al extraer de su interior estos papeles, no dejan de agolparse nuevamente, y con insistencia, las imágenes de aquel ayer –por siempre cercano y por siempre distante–, no dejan de prenderse a la memoria las visiones de ese mundo maravilloso, tan semejante al mundo de la infancia, para aseverarme que tal mundo y que tal ayer se encuentra, a cada hora del día y de la noche, al alcance de la mano.

Ahora bien, si tal posibilidad existe, ¿se puede hablar del surrealismo como de un acontecimiento cuya influencia solo habría que registrar en las hojas desteñidas de un calendario envejecido, en las espaldas de un hombre cargado de años y de quinquenios?

O por el contrario, ¿no está todo él, con una mágica prontitud, dispuesto en todo instante a comenzar su acción y su dicción, por muy poco que tengamos la voluntad de llevar estos papeles al aire libre?⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 13.

Arenas se pregunta si la muerte de Breton, en 1966, determinaría el fin del movimiento surrealista:

Y ahora cabría una pregunta de resumen: ¿la muerte de Breton, que tan dolorosamente nos sacudió en el momento más inesperado de nuestra existencia, marcará el término del surrealismo?

Es muy posible que así sea, y de hecho “oficialmente” lo ha sido. Pero este fin está restringido solamente a una etapa de la imaginación, a una secuencia suya. Siempre estará el hombre disponiendo de ella a manos llenas, por muy poco que él vaya, con intrepidez y con abandono de todo utilitarismo, a su encuentro. Siempre estará ella con su presencia latente y manifiesta, soltando el hilo conductor de la aventura humana. Cualquier movimiento que de ella se reclame podrá desaparecer en el maremágnum de la realidad, pero solo para dar paso a otro movimiento emancipador del alma humana, del hombre todo, de la poesía entera⁷⁰⁸.

Arenas se interroga sobre qué es lo que permanece, lo que queda de los surrealistas y de sus obras, mencionando y destacando una serie de autores y de obras fundamentales que, sin duda, reflejan los contactos de Mandrágora con el surrealismo internacional y el hondo conocimiento que en concreto Braulio Arenas tuvo del movimiento. Entre los nombres mencionados encontramos, también, a los surrealistas latinoamericanos Moro, Pellegrini y Césaire, además de otras figuras claves no estrictamente surrealistas pero sí vinculados al surrealismo puntualmente como Westphalen y Paz. También Mandrágora está presente:

¿Qué es lo que permanece de tan mágica luz, de la fascinación de Breton, de los axiomas amorosos de Éluard, de la estrepitosa cólera de Péret, de los sueños de Desnos, de los delirios secos de Aragon, de la mañana blanca de Hans Arp, de las visiones de Max Ernst, de las mujeres desolladas vivas de Hérold, de los fantasmas de Brauner, del universo alucinante de Magritte?

¿Qué del ajedrez de Duchamp, de la lucidez de Artaud, de la risa nerviosa de Rigaut, del hombre aproximativo de Tzara, del portazo de Vaché, de la trigonometría de Chirico, del caballo en forma de futura cedilla de Raymond Roussel?

¿Qué del tigre mundano de Ferry, de los conejos blancos de Leonora Carrington, de los apotegmas de Malcom de Chazal, qué del retrato de Watson Taylor? ¿Qué de la amena familia de Gisèle Prassinos? ¿Qué de la Antonieta la parricida de Hugnet? ¿Qué del avestruz de Prévert?

¿Qué del perro andaluz de Buñuel y Dalí?

¿No atraviesan aún la noche con su fosforescencia y con su vértigo?

¿Y más cerca de nosotros, no volveremos a encantarnos con tanto texto maravilloso de Moro, de Octavio Paz, de Pellegrini, de Aimé Césaire, de Westphalen?

¿Y todavía más cerca, no tendremos un conmovido recuerdo para aquellos que constituyeron el grupo de la mandrágora?

⁷⁰⁸ *Ibidem.*

Sí, me decía, todos ellos están mágicamente presentes, sin que la muerte, la vida o el tiempo hayan conseguido poner su pátina en tanta poesía⁷⁰⁹.

De nuevo Arenas alude al “cajón de la juventud” que abrió para sacar los textos que conforman “el tesoro viviente de [su] triste vida” y publicarlos tal cual salieron, sin organización ni ordenación de ningún tipo. Da a luz, así, a la que él denomina “una antología de lágrimas y amores, una antología de calofríos”:

He vuelto a abrir otra vez este conmovedor cajón de la juventud, que ya creía cerrado en forma definitiva, he vuelto a sacar estos papeles surrealistas que constituyeron el tesoro viviente de mi triste vida, estas actas que dan el testimonio de sus sesiones permanentes.

Y tal cual salieron del cajón los entrego a la imprenta, sin intentar sistematizarlos, sin ponerlos en fila india, sino que, por el contrario, los disperso así, libremente, para que tengan la tumultuosa influencia de una cascada, el hacinamiento de un milagro.

–Será –me agregaba–, será mi propia antología, la antología de mi juventud, de mi propio pasado.

Estas actas no alcanzan, en virtud del propósito mío, el valor de un ejemplo, no se inscriben en una escuela, no transmiten una enseñanza.

Son una proposición, un resumen, pero, a su vez, son un grito, un desafío, *una poesía hecha por todos*.

Pero, si de antologías se trata, tendré que convenir, tal como es mi placer y mi voluntad, que es esta, al mismo tiempo, una antología de lágrimas y amores, una antología de calofríos⁷¹⁰.

En segundo lugar, nos detenemos en el prólogo que Enrique Gómez-Correa redacta en mayo de 1978 para la edición llevada a cabo en 1979 por Ludwig Zeller de los *Textos inéditos* de Jorge Cáceres (Oasis Publications). Este texto fue posteriormente incluido por su autor en su libro *Frágil memoria* (1986). Gómez-Correa comienza recordando los versos iniciales de poema que Cáceres mostró, a modo de carta de presentación, tras el primer acto oficial del grupo Mandrágora, deseoso de sumarse a ellos:

A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol comenzaba a decir Jorge Cáceres hacia 1938 y era su carta de presentación para incorporarse al Grupo de la Mandrágora, luego que, poco antes –apenas de catorce años– había asistido a la lectura de poemas y declaraciones que hicieramos en la sala auditorio de la Casa Central de la Universidad de Chile, Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, esta especie de acto y de acta de nacimiento de lo que iba a ser el movimiento surrealista de Chile⁷¹¹.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁷¹⁰ *Ibidem*, pp. 14-15. Los dos primeros párrafos de esta cita han sido ya reproducidos con anterioridad.

⁷¹¹ Enrique Gómez-Correa, prólogo a *Textos inéditos*, Oasis Publications, Toronto, 1979, p. 13.

Es en este texto donde Gómez-Correa se refiere a lo que significó el descubrimiento de Mandrágora y de su Poesía Negra para el joven Cáceres tras su asistencia a la lectura de poemas inaugural, donde destaca su “intuición” y su “instinto poético” y lo adscribe a la “tradición hermética de la poesía como poeta maldito”, palabras que ya citamos con anterioridad, en el capítulo dedicado al grupo Mandrágora.

Gómez-Correa resalta la fidelidad de Cáceres al surrealismo y a Mandrágora:

Real fue su paso por este mundo extraño donde los objetos tocados por él se transformaban mágicamente en objetos poéticos destinados a crear las condiciones para *cambiar la vida*. En esta actitud Mandrágora lo recibió con los brazos abiertos y él fue fiel a sus postulados hasta su muerte⁷¹².

Es entonces cuando el talquino menciona la muerte de Cáceres, que él presintió estando en París. Sus palabras al respecto fueron ya citadas previamente, al hablar de las reacciones que suscita el fallecimiento del más joven de los mandragóricos, en el capítulo dedicado a la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional.

En este prólogo encontramos el uso de la expresión “el delfín de la Mandrágora” para referirse a su compañero y amigo. Enrique Gómez-Correa resalta su coherencia como surrealista a tiempo completo, resalta su trascendencia para la poesía chilena y denuncia el silencio que desde su muerte ha pesado sobre su obra:

Surrealista desde la salida y hasta la puesta del sol, surrealista en el corazón de la noche, Jorge Cáceres marca un hito en la poesía de Chile por más que el silencio haya cubierto su obra por caso treinta años a partir del día de su muerte. Sin embargo, el silencio no será capaz de demolerla, porque existe y vive conservando su perenne juventud, el mágico encanto de una playa iluminada por bellas bañistas que, a la vez, son bailarinas y por la luz de extraños objetos que él supo darles vida con la elegancia que fue tan suya⁷¹³.

El que fue el último superviviente de Mandrágora destaca la relevancia del grupo, poniendo el acento en su poder transformador del individuo y del mundo que lo rodea:

El fenómeno Mandrágora creo yo, y lo repito una vez más, ha sido una de las explosiones poéticas más grandes que se han producido en el idioma castellano, pues ella –la Mandrágora– llevaba implícito todo un programa de transformaciones no solo del ser en cuanto a tal, sino de todo el mundo circundante, la transfiguración total de la realidad con todas las derivaciones que van de la angustia y la desesperación

⁷¹² *Ibidem*, p. 14.

⁷¹³ *Ibidem*, pp. 14-15.

individuales a las de violencia y del terror físico y cósmico, la descripción y la admiración o la negación de ese mundo con cuatro décadas de anticipación⁷¹⁴.

El entusiasmo de Gómez-Correa al hablar de Mandrágora a finales de los años setenta es palpable y significativo. No encontramos en sus palabras ningún asomo de pesimismo o de visión negativa y crítica, cosa que sí vislumbrábamos en algunas de las declaraciones de Cid o Arenas.

Gómez-Correa establece solamente una diferenciación entre la actividad desarrollada por Jorge Cáceres y la del resto de componentes de Mandrágora. Mientras que Arenas, Cid y Gómez-Correa se volcaron, también, en la acción política, rechazando de forma explícita los regímenes autoritarios que en esos tiempos se extendían por Europa, tanto de derecha como de izquierda, Jorge Cáceres, compartiendo dicho posicionamiento, prefirió no participar de esta faceta del grupo:

Jorge Cáceres al instante comprendió ese programa que fluía y bullía como agua termal. Solo nuestra acción política en el plano de una abierta oposición al fascismo, al estalinismo y al franquismo imperantes en la época, aunque estaba por cierto de acuerdo con esta posición, esta actividad fue desplazada por él hacia la danza donde llegó a ser primer bailarín de los Ballets Modernos de Joos. El dios joven prefería morir embriagado en la danza que sucumbir asfixiado en una trinchera política. Muchas veces le escuché decir con humor que uno de los grandes descubrimientos que había hecho el hombre era comprender que podía caminar en la punta de los pies⁷¹⁵.

Una vez más, queda claramente reflejado el posicionamiento político del grupo, a pesar de que una parte de la crítica se empeña en negarlo, atribuyendo a los mandragóricos cierto deseo de evasión, de alejamiento de la realidad del momento. Cosa bien diferente es que para ellos fuera igual de fundamental mantenerse al margen del circo político y de las rencillas que se respiraban en el ambiente político-cultural del Santiago de Chile de aquellos entonces.

Gómez-Correa señala la falta de estudios existentes sobre la actividad de Mandrágora y refleja la coherencia con el principio de autoocultamiento proclamado por Breton y el rechazo de reconocimientos por parte del grupo:

No ha habido todavía alguien que estudie a fondo esa actividad febril que desplegó la Mandrágora y la profundidad de su pensamiento y de su acción. Mejor. Por algo elegimos, ya desde sus inicios, la tradición oral a

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

la tradición escrita. El secreto debía transmitirse susurrando de oído en oído. Y por cierto en ningún momento fuimos o llegamos a convertirnos en *boom* o *empresa literaria*. A fin de cuentas, solo ha quedado la estela de nuestros pasos y ella, posiblemente, servirá a esos “horribles trabajadores” de Rimbaud que, bien seguro, comenzarán por los horizontes donde nos hemos desplomado...⁷¹⁶

Gómez-Correa continúa refiriéndose a Mandrágora con apasionamiento, destacando la gran relevancia de su labor liberadora, su adhesión a los principios fundamentales del surrealismo, “poesía, amor y libertad sobre todas las cosas”, su espíritu libre y consecuente en un medio hostil:

Lo que sea, Mandrágora ha sido uno de los más profundos y silenciosos movimientos liberadores del pensamiento y de la conducta humana dentro de la lengua castellana. Poesía, amor y libertad sobre todas las cosas. En su trayectoria no hay cabida para cálculos mezquinos; se ha necesitado una generosidad a prueba de toda clase de cataclismos para sobrevivir en un mundo cada vez más hostil y con una atmósfera escasamente respirable. Ha sido necesario superar tanta miseria y sobre todo oponerse a tanta opresión y a tanta estupidez⁷¹⁷.

Enrique Gómez-Correa analiza así el momento presente en el que redacta su texto, a finales de los años 70, cuatro décadas después del surgimiento del grupo:

Ahora todos los cuerpos tienden a volverse opacos, terriblemente opacos a causa del hielo que cubre a los pocos cuerpos luminosos que restan en esta catástrofe general donde ya nadie –o muy pocos– tienen el coraje de pronunciar la palabra *libertad*.

Han corrido cuatro décadas desde aquella memorable lectura de poemas y declaraciones de la Mandrágora y esta misma Mandrágora ha logrado mantener su brillo, su extraordinaria lucidez y su real fosforescencia. Jorge Cáceres es una de sus estrellas. Su poesía brilla como nunca en el firmamento mandragórico⁷¹⁸.

Finaliza su interesante prólogo Gómez-Correa expresando su alegría por la edición llevada a cabo por Ludwig Zeller, “un amigo de la Mandrágora”:

Es por eso que hoy debemos alegrarnos de que un amigo de la Mandrágora –el poeta y artista Ludwig Zeller– lejos de Chile y a casi treinta años de su muerte, rompa este silencio para emprender la publicación de la obra de nuestro gran Jorge Cáceres; así, así, como él mismo dijo, “franqueando las puertas, en el fondo de nuestros lechos para leer en moldes de fósforo:

SUEÑOS PERDIDOS

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

y otros textos oníricos que nos interesaron más”⁷¹⁹

4.3. Entrevistas realizadas a los mandragóricos⁷²⁰

4.3.1. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa

Stefan Baciú realizó dos fundamentales entrevistas a dos de los miembros fundadores del grupo Mandrágora, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, que integró en su libro *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, publicado en 1979, y a las que ya hemos hecho referencia. En cuanto a la primera de ellas, a Enrique Gómez-Correa, aparecida bajo el título “Todo el poder a la Mandrágora”, está precedida de una breve introducción redactada por Baciú en la que se refiere a Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa como “los principales animadores e integrantes del grupo surrealista chileno Mandrágora”⁷²¹. Y sobre ellos agrega:

Arenas, en Santiago, sigue, ciertas veces por otros caminos, el mismo ideal; Cáceres, fiel a Mandrágora se trasladó para otro planeta y Gómez-Correa, en una errante vida de diplomático, es, indudablemente, no solo uno de los más importantes poetas de Chile, sino también lo que puede llamarse un “surrealista de tiempo entero”⁷²².

Para Baciú, Gómez-Correa es “una de las principales voces de una otra América: la América mandragórica”⁷²³. Comienza su entrevista preguntando a Gómez-Correa por los inicios del grupo, por su fundación. La respuesta del talquino, en la que concedía un importante papel al azar, fue ya citada por nosotros con anterioridad, por lo que optamos por no repetirla. Simplemente, a modo de recordatorio, diremos que Gómez-Correa habla de Talca, de su encuentro en el liceo, del aporte que cada uno de sus miembros fundadores

⁷¹⁹ *Ibidem*.

⁷²⁰ Comentamos y reproducimos aquí las entrevistas realizadas a los miembros del grupo Mandrágora publicadas en diversas fuentes (libros, prensa o revistas), dejando fuera aquellos artículos publicados en la prensa chilena en los que se combina el ensayo con la reproducción de ciertas declaraciones o respuestas de los mandragóricos. Dichos artículos-entrevistas se encuentran comentados en el capítulo “Recepción crítica”. En cuanto a las entrevistas propiamente dichas aquí comentadas, en general se ha optado por reproducir exclusivamente las respuestas de los mandragóricos y no las preguntas de quienes los entrevistan (cuyo contenido se comenta de manera discursiva), a excepción de aquellos casos en los que el enunciado de la pregunta resulta significativo por su manera de formularla. En esos casos se ha optado por reproducir las preguntas en cursiva y las respuestas en letra redonda. Estas entrevistas se encuentran reproducidas íntegramente y sin comentarios en el apéndice documental.

⁷²¹ Stefan Baciú, “Todo el poder a la Mandrágora”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 23.

⁷²² *Ibidem*.

⁷²³ *Ibidem*.

realizó, de su posterior traslado a la capital, del primer acto público que organizan y de la aparición del primer número de la revista *Mandrágora*.

Baciu pregunta a Gómez-Correa por la fidelidad de los miembros del grupo:

Desde luego, yo me he mantenido fiel a los principios que inspiraron a Mandrágora. Jorge Cáceres murió fiel a la Mandrágora. Y Arenas y Cid, no obstante algunas incursiones hacia otros campos, también mantuvieron su fidelidad. Arenas, con quien he mantenido una amistad inalterable, terminará por reintegrarse plenamente en el mundo maravilloso propiciado por Mandrágora. Carlos de Rokha, extraordinario poeta, hijo del poeta Pablo de Rokha, vivió y murió deslumbrado por el fuego de la Mandrágora. En una ocasión él se lanzó de un segundo piso en actitud poética. Sus padres declararon que “era la primera víctima de la Mandrágora”⁷²⁴.

A continuación, Baciu inquiere a Gómez-Correa sobre las “deserciones, traiciones y claudicaciones” en el seno del grupo. Llama la atención, especialmente, el incidente que menciona Gómez-Correa relativo a la expulsión temporal de Teófilo Cid, quien fue prontamente readmitido:

Indudablemente. Fernando Onfray buscó otros campos. Gonzalo Rojas hizo otro tanto, como también Teófilo Cid. Pero en el fondo, bien en el fondo, jamás abandonaron a Mandrágora, de cuya seducción jamás lograrán separarse. Recuerdo que Teófilo Cid, por no haber concurrido a un contra homenaje a Neruda, fue expulsado del grupo. Escribimos artículos repudiando su actitud. Yo llevaba el material para entregarlo a una imprenta de Talca. Fui alcanzado en el pueblo de Buin, a unos 45 kilómetros al sur de Santiago, en donde, después de muchas discusiones, terminamos por firmar un acuerdo reconciliatorio, que, bizarramente, llamamos “la Paz de Buin”⁷²⁵.

La exigencia de coherencia a los miembros de Mandrágora es clara. Ante cualquier asomo de debilidad o de traición a sus principios no dudan en arremeter contra su protagonista, aunque en este caso finalmente la reconciliación llegó antes de que viesan la luz los artículos recriminatorios.

Baciu pregunta al talquino por la actividad del grupo durante los años más fértiles. Gómez-Correa, empleando la expresión “años «públicos»”, expresión que emplea también en una entrevista que le realiza Enrique Lafourcade, y que veremos detalladamente en el apartado destinado al análisis de la crítica literaria sobre Mandrágora y sus miembros recogida en la prensa chilena, se refiriere al período comprendido entre 1938 y 1952. Su respuesta, que ya citamos con anterioridad y que no repetiremos, coincide, aunque no en su totalidad, con una de sus respuestas a la mencionada entrevista realizada por Lafourcade y publicada, junto a

⁷²⁴ *Ibidem*, pp. 25-26.

⁷²⁵ *Ibidem*, p. 26.

otra realizada a Braulio Arenas, el 1 de agosto de 1976 en el suplemento de *El Mercurio* bajo el título “Confesiones de la Mandrágora”. Gómez-Correa destaca la importancia que tuvo para ellos la imaginación y hace un breve repaso por la trayectoria del grupo y sus actividades.

Baciu interroga al talquino por la reacción de “los «grandes» de la literatura chilena: la Mistral, Huidobro, Neruda y De Rokha”. Sus palabras respecto a la relación de Mandrágora con Gabriela Mistral, Huidobro y De Rokha ya han sido citadas anteriormente aunque de manera separada; no lo han sido, sin embargo, las que dedica a la relación con Neruda:

He dejado para el final el “caso Neruda”. Él y su “coro de aduladores” fueron nuestros mayores adversarios. Le atacamos duramente a lo largo de todos los números de la revista *Mandrágora*, en folletos y manifestaciones públicas. Ahí están los documentos. Para nosotros, y concretamente, para mí, su poesía era fácil, comercial, oportunista, superficial, interesada, incondicional hasta el servilismo (no por sus ideas políticas sino por su incondicionalidad calculadora), carente de toda videncia y él, personalmente, un “jettatore”. Sus amigos íntimos podrían escribir un muy brillante estudio sobre este último punto. Asfixiado por su vanidad, sufría el día que no recibía un homenaje público o leía un comentario adulándole. Hizo un empleo abusivo de la sentencia de Lautréamont: “el plagio es necesario”. Poeta famoso, el más famoso que haya producido Chile, pero desgraciadamente sin vigencia poética. ¡Raspad la superficie a sus homenajes y encontraréis la verdadera intención!⁷²⁶

Stefan Baciu inquiere a Enrique Gómez-Correa sobre sus “mejores «aliados»” y sus “más encarnizados adversarios”:

Nuestros mejores “aliados” han sido especialmente los grupos surrealistas francés y belga, a los que mucho debemos. Tuvimos buenas relaciones con los poetas chilenos Rosamel del Valle, a quien frecuté hasta antes de su muerte, y Díaz-Casanueva, aunque con este último hayamos tenido algunas diferencias. Pero en realidad nuestros mejores aliados han sido los jóvenes que “ocultamente” conocen nuestros textos. Los adversarios han sido muchos, casi todos arrastrados por la pasión política⁷²⁷.

A continuación, Baciu pregunta por “la participación y posición del «Mouvement Surréaliste», de André Breton y de sus compañeros”. Gómez-Correa responde destacando, en primer lugar, el papel de Roger Caillois como nexo, como el que ejerció de puente y les puso en contacto directo con André Breton y los surrealistas. Su respuesta, ya citada con anterioridad, se centra también en destacar los lazos de amistad entablados por el grupo tras

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 28. También en este caso la respuesta de Gómez-Correa es casi idéntica a su respuesta a una pregunta similar en la entrevista ya mencionada que le realizó Enrique Lafourcade.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 28.

las estancias de Cáceres y Gómez-Correa en París, y en su caso concreto, especialmente con Hérold y Magritte.

Baciu le pregunta, entonces, por los contactos de Mandrágora con movimientos y poetas de Latinoamérica:

Con respecto a los contactos de Mandrágora con movimientos y poetas latinoamericanos puedo señalarle los mantenidos con el poeta surrealista peruano César Moro y con el argentino Aldo Pellegrini, desgraciadamente ambos ya fallecidos. Arenas tomó contacto personal en Buenos Aires con Pellegrini y Enrique Molina y su grupo. También creo que lo hizo en México con Octavio Paz. En Caracas un grupo representó en el Teatro Municipal mi obra teatral *Mandrágora, rey de gitanos*⁷²⁸.

Baciu pide a Gómez-Correa que haga su balance de Mandrágora casi cuatro décadas después de su fundación:

Quedan todos los números de *Mandrágora* con sus artículos teóricos; queda la pasión de Mandrágora en pro de un mundo esplendente, contrario a todo lo que sea opaco; queda su lucidez; quedan los muchos libros de Arenas, de Cáceres (de quien todavía no se hace una edición con sus valiosos textos); quedan los textos míos. Quedan pintores y collages. Pero, por sobre todo, queda el “Libro Secreto” que transmitiré, más bien a través de la tradición oral, la gran historia o la alucinante leyenda de la Mandrágora. Ud., Stefan Baciu, gran conocedor de la poesía, estará en mejores condiciones de hacer este balance⁷²⁹.

Finaliza Baciu su entrevista preguntando al entrevistado por “las zonas de la poesía y de las artes chilenas y latinoamericanas” en las que “se siente hoy el impacto de Mandrágora”:

La influencia de Mandrágora, como ya he dicho, es “secreta”, sus adeptos mantienen el secreto⁷³⁰.

En segundo lugar, señalamos la existencia de otra entrevista de gran interés realizada a Enrique Gómez-Correa, de autoría desconocida, aparecida en la prensa chilena y recogida en la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile, en la que no figura ni la fuente ni la fecha de publicación, pero parece tardía, de los años 80. En primer lugar, encontramos una interesante declaración de Gómez-Correa sobre el vínculo del grupo Mandrágora con Pablo de Rokha:

⁷²⁸ *Ibidem*.

⁷²⁹ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁷³⁰ *Ibidem*, p. 31.

No fue el odio a Neruda el que nos hizo acercarnos a Pablo de Rokha, sino su poesía en “estado de barbarie”. Por lo demás, él fue extremadamente gentil con nosotros, pues nos abrió de par en par las páginas de su revista *Multitud*. Otro tanto había hecho Huidobro con su revista *Total*.

El entrevistador pregunta a Gómez-Correa por los poetas que formaban la lista de espera de Mandrágora:

No había lista de espera: se pertenecía, sí o no. La nómina de los mandragóricos se encuentra en *El AGC de la Mandrágora*. Señalo los nombres de Jorge Cáceres, a quien llamé el delfín de la Mandrágora, a Fernando Onfray, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurrázaga, Renato Jara, Rubén Jofré, etc... Y más tarde, ¿cómo ignorar la colaboración de Ludwig Zeller?

La siguiente pregunta trata de indagar en el porqué de la ausencia de mujeres en Mandrágora, a lo que este contesta:

Estuvieron Karla, Mireya, Chamaca. Más tarde, Wally, mi esposa.

Lo cierto es que ninguna de ellas ha sido mencionada hasta ahora cuando los mandragóricos han hecho referencia a los miembros del grupo. Desconocemos totalmente quiénes son estas mujeres a las que menciona Gómez-Correa, a excepción de Wally Bravo, esposa del entrevistado.

A continuación, el entrevistador de identidad desconocida pregunta por las relaciones de Mandrágora con los comunistas. Gómez-Correa se afana por señalar su antiestalinismo y contrastar la actitud del grupo con la de Neruda:

Protestamos por los crímenes de Stalin, mientras Neruda le cantaba la palinodia en su oda “Stalin, capitán”.

En esta entrevista encontramos otra interesante declaración del talquino respecto a la figura de Roger Callois, su papel como nexo de unión con los surrealistas residentes en París y los posteriores viajes de Cáceres y Gómez-Correa a París como la posibilidad de establecer contacto directo con estos:

Roger Callois vino a dar conferencias a la Universidad de Chile. Lo invitamos a comer a un restaurante de la calle Mac-Iver, con Teófilo y Braulio. Nos puso en contacto con el grupo surrealista de París y nos dio direcciones de los principales poetas de ese grupo, a los que enviamos nuestros libros. Después, Péret, Breton, Hérold, Magritte, etc., tomaron la iniciativa de escribirnos y, a la vez, de enviarnos sus publicaciones. En 1948,

Jorge Cáceres viajó a París y al año siguiente lo hice yo, permaneciendo en Europa hasta fines de 1951. Hicimos contacto con los surrealistas de Bélgica (Nougé, Marcel Mariën, Gilbert Senecaut y René Magritte, con quien mantuve una amistad inalterable hasta su muerte).

El entrevistador pregunta, entonces, por el vínculo de Mandrágora con los surrealistas latinoamericanos, y Gómez-Correa responde:

El poeta chileno Alberto Baeza Flores la dio a conocer en Centroamérica. Últimamente, en Canadá, Ludwig Zeller. Hace tiempo se la viene estudiando en diversas universidades extranjeras y son numerosas las tesis doctorales, los seminarios y trabajos que se han hechos en torno a la actividad y obras de “La Mandrágora” y sus autores.

A continuación, el autor de la entrevista pregunta a Gómez-Correa: “¿Es lo mismo ser «mandragórico» que ser «surrealista»?”, a lo que el talquino contesta:

Es más amplio y englobaba al surrealismo, tanto que hicimos nuestras sus conquistas. “La Mandrágora” ha buscado un equilibrio entre el instinto y la razón.

A la pregunta “¿sigue respirando «La Mandrágora»?”, su último superviviente responde: “¡Por supuesto! Pero su influencia es secreta”. Una vez más Gómez-Correa insiste en el carácter secreto, oculto, de la influencia que Mandrágora ejerció y ejerce en los jóvenes poetas chilenos.

La entrevista finaliza preguntando a Gómez-Correa si no se siente solo siendo el único superviviente de Mandrágora, el único que se mantiene fiel a sus principios y sus búsquedas:

Creo que no está mal que se sobreviva. “Mandrágora” es uno, pero su secreto es múltiple.

Debajo de la entrevista encontramos un breve texto de género ensayístico, presentado bajo el epígrafe “Mandrágora revisited”, que se centra en la recepción que el grupo suscitó y suscita entonces y señala el aumento progresivo del interés mostrado por la crítica internacional. Suponemos que la entrevista y este breve texto se deban al mismo autor de identidad desconocida. Consideramos posible que hayan sido publicados alrededor de los años 80, dado que en este último se alude, por un lado, a los estudios publicados por Baciú en torno a los mandragóricos, en 1974 y 1979, y, por otro, se hace referencia a un seminario llevado a cabo en 1975 en la Universidad de Pensilvania (Filadelfia) al que asistió como invitado Enrique Gómez-Correa.

Al comienzo se afirma la relevancia del surrealismo chileno respecto al surrealismo latinoamericano:

El interés por el grupo “Mandrágora” de Chile va en aumento en el mundo. De las varias células surrealistas latinoamericanas (mexicana, peruana, argentina), la chilena es la menos estudiada y la más fecunda y rica en resultados, como lo reconoció el propio André Breton.

A continuación, se pretende reflejar la mayor atención puesta por la crítica universitaria y los investigadores en Mandrágora y en la obra de sus integrantes, mencionando una serie de investigaciones sobre estos que se llevan a cabo o han sido realizadas en las universidades extranjeras. Se menciona a una serie de estudiosos que han manifestado su interés y su reconocimiento de la aportación de Mandrágora al surrealismo como Stefan Baciú, Maurice Nadeau, Anna Balakian, etc.

Concluye el artículo señalando el redescubrimiento que la obra de Enrique Gómez-Correa comenzaba a experimentar, sus traducciones a lenguas extranjeras y su circulación fuera de tierras latinoamericanas:

La obra poética de Enrique Gómez-Correa empieza a circular en traducciones al inglés, francés, rumano, alemán y árabe. Es el comienzo del descubrimiento de una poesía que, hasta hoy, estaba guardada solo para los iniciados.

Enrique Lafourcade realiza en 1981 una entrevista al talquino que publica bajo el título “Enrique Gómez-Correa: el último mandragórico” en *El Mercurio* el 25 de octubre de dicho año. La entrevista aparece introducida por un texto del entrevistador acerca del poeta en el que se refiere a Gómez-Correa como “fundador del grupo surrealista más importante de Latinoamérica, según André Breton. Autor de 17 libros. Poeta casi desconocido en Chile y ampliamente divulgado y estudiado en los Estados Unidos, Canadá y Europa”. Respecto a Mandrágora afirma que “aterrorizó la vida intelectual de Chile hacia 1940. Atacaron a Neruda y a otros dioses oficiales. Hoy «opera con la virtud de un exorcismo», en el decir de Braulio Arenas, ex mandragórico”.

Lafourcade sitúa el nacimiento de Mandrágora en “un patio del Liceo de Talca, Alameda con 5 Oriente, en 1932”. Menciona, entonces, a los tres miembros fundadores y señala sus orígenes. Comete el error de referirse a Teófilo Cid como oriundo de Concepción, cuando realmente nació en Temuco.

Lafourcade afirma que “a Enrique Gómez-Correa apenas si se le conoce”. Agrega que “su nombre circula como velada referencia a ciertos «poetas de la noche y la furia»”.

De las respuestas del entrevistado, especialmente interesante resulta la alusión que hace a su intento frustrado de sacar una revista, anterior a *Mandrágora*, que se titularía *Aire Libre* y que no llegó a ver la luz, según explica, por negarse a censurar a un poeta, Eduardo Molina, que había escrito un poema que fue rechazado por los impresores por atacar a la policía. Gómez-Correa menciona los nombres de quienes iban a publicar en esta:

¿Hubo otras revistas antes?

Antes de *Mandrágora* yo saqué *Aire Libre*, publicación que no alcanzó a aparecer a causa de un poema de Eduardo Molina, en el cual las embestía, más furioso que Aragon en *Front Rouge*, contra la policía. Mientras se imprimía, en Talca, fue sorprendido por el padre del dueño de la imprenta –un sargento del Ejército en retiro–, quien puso el grito en el cielo. Se suprimía o se cortaba el poema, ya impreso, o *Aire Libre* no veía el idem. Yo me negué a censurar a Molina.

¿Quiénes más iban a publicar en Aire Libre?

Vicente Huidobro, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Gustavo Ossorio, Rosamel del Valle, Jaime Rayo, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, yo mismo.

Lafourcade pregunta a Gómez-Correa quién fue el primero en dejar Talca y marcharse a Santiago:

Arenas. A fines de 1933. Ingresó a la Escuela de Derecho y allí estuvo hasta que el profesor de Economía Política, Enrique Marshall, le preguntó por los fisiócratas. Braulio se espantó y no regresó nunca más.

Teófilo estaba en Concepción con intenciones de estudiar Derecho y Pedagogía. Yo, en 1935, ingresé a la Escuela de Derecho. Nos encontramos todos allí y empezamos a frecuentar a Vicente Huidobro, a quien veíamos casi a diario y por muchos años.

A continuación, Enrique Lafourcade pregunta a Gómez-Correa quién de los tres mandragóricos fundadores del grupo fue el más austero y quién el más bohemio:

¿El más austero? Braulio Arenas; el más bohemio, sin duda, Teófilo, a quien yo llamé *Master de la Noche*.

Acto seguido le pregunta quién de ellos era el más rabioso:

El más rabioso era Braulio, como yo el más apasionado y entusiasta; pero el “más simpático” fue Teófilo. Agrego: Jorge Cáceres fue un surrealista “de tiempo completo”, como diría Baciú.

La entrevista concluye preguntando a Gómez-Correa por el ataque a Neruda protagonizado por Mandrágora. En su respuesta queda reflejada la disposición y firme voluntad de todo el grupo, a excepción del ausente Teófilo, a actuar igual que lo hizo Arenas, portavoz de todos ellos elegido por sorteo. El talquino señala haber recibido la mayor paliza de su vida:

En síntesis: se había anunciado que la juventud de Chile le rendiría un homenaje en el Salón de Honor de la Universidad, con ocasión de haber sido nombrado Cónsul General en México. Quisimos protestar. Neruda se encontraba moralmente descalificado mientras no rindiera cuenta de los fondos recolectados en ayuda de los niños españoles. Arenas avanzó hacia donde estaba Neruda y manifestó dicha protesta públicamente y acto seguido le rompió el discurso que debía leer. Si no lo hubiera logrado Arenas, lo habría intentado yo, y así sucesivamente otros miembros del grupo. Así se proyectó y el orden fue establecido por sorteo en la fuente de soda "Iris". Arenas consiguió el objetivo.

¿Y qué paso?

Mientras yo trataba de facilitar la huida de Arenas, en el hall de la Casa Central de la Universidad recibí la paliza más grande de mi vida.

Florianio Martins realiza una muy interesante entrevista a Gómez-Correa que publica bajo el título "La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa" en la revista *Prisma*, n.º 41, editada en Bogotá en el año 1992. Comienza Florianio Martins su entrevista citando a René Daumal y preguntando a Gómez-Correa el significado que para él tiene el acto de creación:

Como acostumbra a decir René Daumal, aquel que escribe en total libertad crea un mundo. ¿Qué significa para usted un acto de creación, esa ambición diabólica de encarnar el absoluto?

La aspiración de Daumal es idealmente exacta. Pero en la práctica las dificultades surgen al querer determinar el momento en que el escritor o el poeta ha logrado la *total libertad*, sea en el interior de su espíritu o fuera de él. *A contrario sensu*, se pensaría que, cuando no existe esa libertad, nunca podría crearse un mundo, lo cual desmiente la historia de la literatura y de la poesía. Bajo tiranías (¡y vaya que lo sé!) se pueden crear obras, textos, mundos nuevos, claro está que ocultamente y, en general, impublicables, incommunicables, los cuales, sin embargo, a la larga salen a la luz y si se trata de una verdadera creación, esta sobrevive a la sombra, sobrevive a los estragos de la opresión y de la muerte. En último término, para mí, creación es un acto en que la diversidad cultural se solidifica⁷³¹.

Prosigue Martins su entrevista preguntando a Gómez-Correa por la presencia del esoterismo y del hinduismo en su poesía:

⁷³¹ Florianio Martins, "La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa" (entrevista), *Prisma* n.º 41, Bogotá, 1992, p. 44.

Algunos críticos hacen referencias sobre esoterismo y la filosofía hindú como sendos puntos esenciales de su poesía. Existe un verso suyo que alude al poeta como “hombre que pisa sobre la escritura de su muerte”. ¿Diría que en esto a lo que René Char se refiere como “un entendimiento de lo inesperado”, se halla la raíz de toda su poesía?

Durante años, a través de diferentes lugares que he visitado en mis viajes por el mundo, ha sido preocupación fundamental para mí conocer cómo afrontaban los distintos pueblos el problema de la muerte. Lo experimentado, por ejemplo, en las selvas ecuatorianas y colombianas; en India y en China; en los países europeos y americanos; en pueblos civilizados y pueblos primitivos, bárbaros, más propiamente autóctonos en general. He conocido sus ritos. Yo mismo he estado varias veces al borde de la muerte. He escrito poemas agonizando. Mi poema “El peso de los años” (inédito) es una relación de mi lucha contra el cáncer (desahuciado, en los primeros días de marzo de 1985, por junta de médicos) y he logrado sobreponerme. Por algo en 1937, en un texto de escritura automática (“La violencia”) me había formulado la terrible interrogante: ¿De qué sirve la cuarta dimensión del ojo sin el cigarro de la muerte? Aquí lo inesperado fue la vida, el renacer, el revivir, todo, todo un acto poético. Hoy –ante el derrumbe de las gastadas ideologías y de las viejas utopías– es tarea primordial para el poeta (con una poderosa voluntad e imaginación) crear nuevas utopías (tal vez nuevos mitos) para abordar el Tercer Milenio, que nos aguarda con sus vacíos, ilusiones, esperanzas y zozobras⁷³².

Martins cita, entonces, a Jorge Luis Borges y, partiendo de sus palabras, interroga al chileno por la importancia de la metáfora en la poesía. La respuesta dada por el talquino refleja, de forma significativa, su concepción de la poesía, los elementos que estima esenciales en la creación poética:

Según Borges “la poesía no empieza con la metáfora y hasta sospecho que entre la gente primitiva no se ve la diferencia entre el sentido recto y el sentido figurado”. ¿Considera la metáfora como elemento esencial de la poesía?

La metáfora y la comparación se construyen con el puente que implica el *como* tal cual la imagen con el otro puente que es el *de*. Metáfora, comparación e imagen son los puntales de la poesía. Agréguele a estos: conocimiento, razón, locura, emoción, sentimiento, sorpresa, silencios, consciente, inconsciente, azar, imaginación, humor y entusiasmo, éxtasis y después póngalo todo al fuego, lento o acelerado según te lo indique el árbol del cerebro, el de tu corazón y, así mismo, el ritmo de tu sangre. Dejarás tu sangre en la escritura del poema sobre la hoja en blanco⁷³³.

Floriano Martins, partiendo de una cita de Nicolás Espiro, pregunta a Gómez-Correa por la comunicación del artista con el mundo:

De acuerdo con Nicolás Espiro, “el arte nace con una stirpe de supra-personalidad para que la vida cotidiana pueda nutrirse de ella y alcanzar, a su tiempo, por su intermedio, esa conciencia más alta, esa región

⁷³² *Ibidem*, pp. 44-45.

⁷³³ *Ibidem*, p. 45.

donde se anulan opuestos e incompatibles, donde todo existe en comprensión y armonía”. ¿Está de acuerdo? En este sentido, ¿podríamos afirmar que ello configura un obstáculo de la comunicación del artista con el mundo?

Por cierto. Se marcha siguiendo las huellas de Heráclito, de Hegel, la dialéctica endemoniada que lleva a los absolutos, al punto supremo, al punto sublime, donde las antinomias se resuelven. Es el retorno al Uno⁷³⁴.

El poeta y ensayista brasileño cita, entonces, unas palabras del surrealista argentino Aldo Pellegrini sobre la omnipotencia de la poesía, enlazándolas con otras de Artaud e interrogando, a continuación, al chileno por el significado que tiene en su vida el surrealismo:

De acuerdo con las palabras de Aldo Pellegrini, “todo lo que el Surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella da su verdadero sentido”. Ya Artaud se refería al Surrealismo como “una nova especie de magia”. ¿Qué significado tiene en su vida el Surrealismo?

Yo he nacido en una tierra surrealista y, por eso, lo fui antes de conocer la letra, la doctrina, los textos que forman el mundo surrealista. Nací en una tierra en donde son frecuentes los temblores, los terremotos (he escapado a sus graves consecuencias a tres grandes), las erupciones volcánicas, las nevazones en pleno desierto cálido, las petrificaciones de reptiles, de aves, de animales. Recuerdo que en mi infancia me maravillaba poniendo zapatos, frutas, objetos en aguas calcáreas de un estero, para verlos cómo se petrificaban, se metamorfoseaban, cómo mi ciudad natal (Talca) era cubierta por las cenizas de un volcán cordillerano. ¡Sí, acá, en Chile, hemos tenido hasta un Ubu Roi!⁷³⁵.

Esta idea expuesta por Gómez-Correa respecto al carácter surrealista de Talca, su tierra natal, en la que son frecuentes los temblores, los terremotos, las erupciones volcánicas, los geysers, las aguas calcáreas... y demás fenómenos asociados al fuego y a la violencia de la naturaleza, entronca con lo expresado por Breton durante su estancia en México cuando en una entrevista que le realizó Rafael Heliodoro Valle⁷³⁶ afirma el carácter surrealista de dicho país:

(...) México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas⁷³⁷.

⁷³⁴ *Ibidem*, pp. 45-46.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁷³⁶ Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con André Breton”, periódico *Universidad*, tomo V, n.º 29, México, junio de 1938. Publicado posteriormente en la revista *México en el Arte*, n.º 14, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, otoño de 1986, pp. 119-122.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 121.

Igualmente, la consideración que de sí mismo ofrece el talquino como surrealista antes de conocer el surrealismo, sus principios y sus obras, se relaciona con lo dicho por Breton en esa misma entrevista que le realizó en México Heliodoro Valle cuando afirma que “en lo esencial, el surrealismo no data de ayer, quiero decir del día en que yo lo he sistematizado (...) El «automatismo psíquico puro» (excluyendo el control de la razón) que preside al surrealismo, es tan viejo como el mundo (...)”⁷³⁸.

Por otra parte, llamamos la atención sobre el uso que el propio Gómez-Correa hace del término “doctrina” para referirse a los principios del surrealismo, favoreciendo las malintencionadas e insidiosas argumentaciones de una parte de la crítica literaria que asocia el surrealismo a cierto carácter dogmático.

Floriano Martins interroga a Gómez-Correa por las circunstancias en las que surge el grupo Mandrágora. Dado que, en este caso, la pregunta carece de citas y no resulta significativa en cuanto a su formulación, pasamos directamente a reproducir la respuesta dada por el chileno, quien no solo menciona el primer acto oficial, sino que se refiere, también, a su encuentro previo en Talca, a las incorporaciones posteriores, a su relación con Roberto Matta, al compromiso del grupo respecto a las circunstancias políticas y sociales, y a los diversos escenarios que abarcó la acción contestataria del grupo:

El grupo Mandrágora y la revista del mismo nombre nacieron oficialmente el 12 de julio de 1938, con una lectura de poemas y declaraciones en el Auditorium de la Universidad de Chile, hechas por Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, no obstante que ya, en 1932, el azar nos había reunido en el Liceo de Hombres de Talca. Luego se incorporaron al grupo Jorge Cáceres, Juan Sánchez Peláez, Fernando Onfray, Eugenio Vidaurrázaga y otros. El gran pintor Roberto Matta había partido a Francia, pero él conoció nuestros textos y, según me informaron, manifestó su aprecio. Eran los tiempos de la Guerra de España, de los Frentes Populares (triunfantes en Francia, España y Chile) y de la Segunda Guerra Mundial. Nos opusimos al capitalismo, al fascismo, al nazismo, al franquismo y al estalinismo (Octavio Paz lo ha destacado en un artículo suyo). Fuimos, además, fervientes partidarios de la ruptura de relaciones diplomáticas con los gobiernos de los países que formaban el Eje. Sostuvimos nuestros puntos de vista en diarios, revistas, conferencias, foros y aún a bofetadas. ¡Tiempos heroicos de la Mandrágora!⁷³⁹.

De las palabras del último superviviente del grupo Mandrágora destacamos su mención del venezolano Juan Sánchez Peláez y de los chilenos Fernando Onfray y Eugenio Vidaurrázaga, junto a Jorge Cáceres, quienes colaboraron en su publicación colectiva *Mandrágora*. Sin embargo, recordamos que el nivel de participación y de implicación en las

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 120.

⁷³⁹ *Ibidem*.

actividades del grupo de Cáceres no es equiparable al de otros como Onfray, Vidaurrázaga, Renato Jara, Gonzalo Rojas, Mario Urzúa, Gustavo Ossorio, Armando Gaete o Mariano Medina, nombres que encontramos en algunos números de esta revista, pero no en las restantes actividades ni publicaciones colectivas llevadas a cabo por el grupo surrealista chileno.

Por otra parte, llamamos la atención sobre la alusión que hace Gómez-Correa al pintor chileno Roberto Matta. A pesar de la distancia, Gómez-Correa afirma que el pintor chileno conoció sus textos y los valoró positivamente.

Y, por último, resulta esclarecedora la referencia que el talquino hace del compromiso político del grupo respecto a su realidad histórica, su oposición a los regímenes dictatoriales que se extendían por Europa, tanto de derecha como de izquierda. De la respuesta de Gómez-Correa se desprende la conexión que los chilenos mantuvieron siempre con la realidad exterior, con los acontecimientos y cambios políticos que se vivían por entonces, defendiendo sus puntos de vista en todos los ámbitos, tanto en sus publicaciones colectivas como *Mandrágora* y *Leitmotiv* como en sus actos públicos, llegando, en ocasiones, a las manos, como en el ya referido incidente anti-nerudiano. El espíritu combativo del grupo chileno, su actitud reivindicativa, su carácter subversivo, polémico y provocador queda, una vez más, de manifiesto.

A continuación, Floriano Martins pregunta por la importancia de la poesía de Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva para la “generación de Mandrágora”, haciendo un uso poco acertado, y que podría generar confusión, del término “generación”. De la respuesta del talquino, citada con anterioridad, destacamos el reconocimiento que Enrique Gómez-Correa hace de la labor desarrollada por los poetas mencionados, y por Vicente Huidobro, artífices, todos ellos, de la renovación poética, de la apertura de nuevas vías en la literatura chilena y latinoamericana. Sin embargo, no desaprovecha la ocasión para aclarar, con rotundidad, la independencia, autonomía y personalidad propia del grupo Mandrágora y las grandes diferencias que entre unos y otros había. Gómez-Correa no pierde, tampoco, la oportunidad de manifestar, una vez más, el rechazo que el grupo Mandrágora sintió hacia Pablo Neruda y su enfrentamiento constante con quien fuera su enemigo o rival por excelencia.

Es también en esta entrevista donde Martins pregunta a Gómez-Correa por las relaciones de Mandrágora con los demás focos del surrealismo en América Latina. Como ya vimos, el talquino no se limita a comentar aquí las relaciones del grupo chileno con los surrealistas latinoamericanos, sino que señala los principales vínculos entablados por ellos

con los surrealistas a nivel internacional, ofreciendo, así, una visión panorámica del entramado de relaciones que mantuvieron y reflejando su admirable internacionalismo.

Martins alude, a continuación, a Gonzalo Rojas y una grave acusación por él proferida acerca de los mandragóricos y su supuesta entrega a “la publicidad y a un triunfalismo vulgar”, reflejando, así, la polémica desatada entre Rojas y el grupo Mandrágora que ya hemos comentado con anterioridad:

Hay una grave acusación de Gonzalo Rojas de que los componentes de Mandrágora, contrariando los postulados poéticos que dieron origen al grupo, se entregaron a la publicidad y a un triunfalismo vulgar. ¿Qué piensa al respecto?

En su tiempo me informaron de esa gratuita e injusta crítica. Braulio Arenas y Stefan Baciu, quienes habían sido aludidos, contestaron en términos muy enérgicos. A mí me ofrecieron espacios en diarios y revistas para que contestase. Y no obstante que jamás había rehuido la polémica, esta vez me negué a hacerlo y preferí mantenerme impasible. Meses después el autor de las referidas críticas me escribió una carta personal señalando su error y dándome excusas por su desaguisado o traspies, con términos elogiosos para mi persona y mi obra. Después de esto di por cerrado el episodio y me parece irrelevante seguir insistiendo en él⁷⁴⁰.

La carta a la que Gómez-Correa se refiere probablemente sea la que el grupo Derrame reproduce en su revista homónima y que ya comentamos al tratar la traición de Rojas, fechada en febrero de 1988. El talquino da por zanjada la cuestión; sin embargo, por parte de Rojas la polémica no cesó, como ya comprobamos.

Martins se refiere, entonces, al ensayo “Testimonios de un poeta negro” que ocupa, íntegramente, el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*, escrito exclusivamente por Gómez-Correa. Pregunta al talquino si la denominación de “poeta negro” presenta relación con *Le Grand Jeu*. En la respuesta de Enrique Gómez-Correa queda reflejada su admiración por *Le Grand Jeu* y sus integrantes, especialmente por René Daumal, pero también queda establecida una clara diferenciación entre la poesía negra proclamada por Mandrágora y la poesía negra de la que hablan los poetas de *Le Grand Jeu*, al mismo tiempo que identifica lo negro reivindicado por los chilenos con el concepto de lo negro manejado por Rimbaud y por Lautréamont, como vimos ya con anterioridad.

Martins pregunta a Gómez-Correa cuáles son las razones que le llevan a publicar la revista. En principio, parece que se refiriera al séptimo número de *Mandrágora* que este sacó en solitario y sobre el que versa la pregunta anterior, pero la respuesta del talquino que se ofrece a continuación nos sorprende y desorienta al referirse a un supuesto octavo número del

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

que no se ha encontrado más referencia. Además, Gómez-Correa se refiere a sus viajes por Oriente Medio y África, y al contacto personal que establece con Georges Henein en Egipto:

Mi prolongada residencia en Europa y al tratar de publicar el número 8 de la revista *Mandrágora* en París contar solo con las colaboraciones de surrealistas europeos y, entre los chilenos, únicamente con la de Jorge Cáceres, lo que me hacía aparecer en una orfandad en lo que respecta a mis connacionales. Ello me determinó viajar a países del Medio Oriente y de África, principalmente a Egipto en donde tomé contacto personal con el poeta surrealista Georges Henein y con los de su grupo “La parte del desierto”⁷⁴¹.

Gran desconcierto nos provoca encontrar esta referencia a un supuesto octavo número de la revista *Mandrágora* que, según parece, Enrique Gómez-Correa se planteó publicar en París, durante su “prolongada residencia en Europa”. Gómez-Correa viajó mucho y en varias ocasiones residió en Europa. En este caso, se está refiriendo a su primer viaje a París en 1949, donde permaneció hasta 1951. Aún Jorge Cáceres no ha fallecido, dada la alusión a su colaboración, por lo que debe tratarse de una fecha anterior a septiembre de 1949. La referencia a su estancia en el continente europeo nos hace pensar en que se trata, realmente, de un octavo número que no llegó a ver la luz. Quedaría, por tanto, descartado que el talquino esté hablando del séptimo número publicado exclusivamente por él en octubre de 1943 y que el número 8 responda a un fallo de edición o a una referencia errónea. En ese caso, salta a la vista cierta incoherencia entre la pregunta formulada por Floriano Martins y la respuesta dada por el entrevistado.

Por otra parte, en cuanto a la alusión que Gómez-Correa hace del egipcio Georges Henein, hemos de aclarar que el nombre original de la revista que publica, fundada junto con el pintor Ramses Younane, de la que aparecen dos números, es *La part du sable*. La traducción correcta del nombre bajo el que se agrupan estos surrealistas egipcios sería, pues, La parte de la arena.

Por último, Floriano Martins concluye su entrevista solicitando a Enrique Gómez-Correa un balance sobre los frutos que le ha deparado la poesía. Su respuesta resulta muy elocuente:

En un posible balance de su producción poética, a lo largo de más de cincuenta años de intensa actividad, y contando con algunos títulos inéditos, sería posible aclarar ¿qué le ha traído la poesía, cuáles son los frutos sagrados de este diálogo incesante con ella?

A estas alturas, después de haber vivido tan intensamente y tan intensamente también haberme defendido de la muerte, de haber escrito bastante –si se une lo publicado con lo inédito– puedo decir que la

⁷⁴¹ *Ibidem*.

poesía en mí lo ha invadido todo, todo lo ha iluminado, aún las cosas triviales, los lugares comunes, los hechos de la vida cotidiana, las ciudades, las calles, las casas, las plazas, la cordillera, el mar, los cielos claros o tormentosos, el día, la noche, el sueño. Hace ya tiempo que la Mandrágora está en la calle, los jóvenes la escuchan, la leen, la estudian en las universidades por más que yo me empeñe en mantenerla secreta. Tanto es así que un restaurante en el barrio oriente de esta capital –Santiago de Chile– lleva el nombre La Mandrágora. Los turistas que van a la cordillera a esquiar en la nieve lo leen y lo repiten: “¡La Mandrágora!”. ¡Pobre Maldoror!⁷⁴².

Marcelo Novoa publica en *El Mercurio* (Santiago de Chile) el 13 de agosto de 1995 una entrevista a Gómez-Correa, fallecido el 27 de julio de ese mismo año, realizada un mes antes de su muerte⁷⁴³. Presenta a Enrique Gómez-Correa como “poeta surrealista, fue uno de los fundadores del grupo literario la «Mandrágora» y vivió tres años en París, donde tuvo como amigos a André Breton y René Magritte”.

Marcelo Novoa pregunta al último superviviente de Mandrágora cómo se conocieron los tres responsables de la fundación del grupo de surrealistas chilenos, a lo que este responde:

Braulio llegó con su hermano desde La Serena; a Teófilo lo expulsaron por mala conducta de Concepción. Hicimos muchas cosas, una adaptación moderna de *Romeo y Julieta*, traducimos poemas de Goethe y Hölderlin. Empezamos a producir una irradiación muy grande en el Liceo. Teófilo era un orador encendido y llegó pidiendo que lincháramos al rector, claro que después se retractó...

Gómez-Correa recuerda que eran buenos lectores:

Teófilo era un gran lector de literatura española, mientras que Braulio y yo leíamos mucha literatura de los románticos ingleses y alemanes, después los franceses y así sin parar. En Santiago nos permitieron bajar a la sección prohibida de la Biblioteca Nacional, al “infierno”, allí nos pasamos tardes enteras leyendo de todo...

Y recuerda, también, el impacto que produjeron en Talca por ir a contracorriente:

Imagínese que Talca era una ciudad feudal. Cualquiera que fuese distinto se lo señalaba con el dedo. Nosotros hicimos época, sacudimos Talca.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ La fotocopia de esta entrevista realizada por Marcelo Novoa, titulada “El último surrealista”, que se encuentra en la sección de “Referencias críticas” de la Biblioteca Nacional de Chile está incompleta. En la parte inferior de la segunda página con la que contamos se señala que el artículo continúa en la página 8, página de la que no disponemos.

Novoa le pregunta, entonces, por el primer encuentro entre los “futuros mandragóricos”:

Teófilo y Braulio iban un curso antes, en quinto de Humanidades. Yo sacaba una revista que era muy característica. Para poder colaborar en ella tenían que demostrar que habían leído a Nietzsche y a Schopenhauer... Ellos sacaron otra, tirada más hacia la *Revista de Occidente*. Ahí comenzamos a ser amigos, realizamos un sinnúmero de actividades. Nos tocó el centenario de Goethe, traducimos textos, los declamábamos. Cuando terminamos las humanidades en Talca, viajamos a Santiago. Arenas siguió Leyes, Teófilo se fue al Pedagógico y después me vine yo. ¿Sabe usted cuánto duró Braulio en la Universidad? ¡Una hora! Porque le pidieron en la clase de economía que hablara de los fisiócratas. Braulio tomó su sombrero y no volvió nunca más.

Novoa inquiere a Gómez-Correa por el nombre del grupo:

Ah, gran discusión sobre el nombre. Descubrí en un libro de románticos alemanes a la mandrágora. También aparece en *Romeo y Julieta*. Julieta va a tomar el narcótico entre las tumbas y dice: “¡...si yo me muero y encuentro a todos mis antepasados y escucho los terribles aullidos de la mandrágora!...”. Después la encontré en *La Biblia*...

Es precisamente en esta entrevista donde el talquino habla de la “reunión alquímica” que tiene lugar en Talca entre los posteriormente fundadores del grupo, como vimos con anterioridad.

Marcelo Novoa pregunta por “sus disputas con Neruda” y si “hicieron alguna vez las paces”:

Nunca. Nosotros nunca quisimos acercarnos, mandó muchos emisarios.

Gómez-Correa explica las principales diferencias que existían entre Neruda y Mandrágora:

Mire, en primer lugar, su calidad de plagiarlo. Desde chico fue bueno para copiar (...), a Tagore lo copiaba a rajatabla, en Rangún traduce a Blake y saca versos para *Residencia en la Tierra*, lee *Piedra y cielo*, del poeta argentino Ramponi y sale con *Alturas de Machu-Picchu*. ¡Buenazo para el plagio! Lautréamont dice que el plagio es necesario, pero no hay que abusar... (se ríe largamente, celebrando su ocurrencia).

A esto Gómez-Correa agrega su ya citado comentario respecto a sus “concesiones al Partido Comunista”. Novoa le pregunta por las relaciones del surrealismo con el comunismo:

Hay una parte marxista del movimiento y algunos quedaron, como Aragon o Soupault, para siempre dentro. Magritte, que era del movimiento surrealista belga y comunista de toda la vida, nunca transó su pintura con los dictámenes de la pintura socialista, esa del puño levantado. Aquí en Chile, Arenas partió siendo marxista-leninista-stalinista ¡todo junto! (risas) y después terminó escribiendo para los militares... Recuerdo que después de un primero de mayo, Huidobro se hizo coronar en su casa. Esto coincidía con que Santos Chocano se había hecho coronar por el Presidente peruano en un acto carnavalesco.

Nos consta que la entrevista continúa, pues advertimos el comienzo de una nueva pregunta en torno a su relación con Huidobro, pero el recorte del artículo archivado en la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile se interrumpe aquí.

Hernán Ortega Parada publica en 1999 un libro de indudable interés titulado *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, el cual comentaremos con mayor detenimiento en el capítulo dedicado a la recepción crítica. Ortega Parada entrevista al talquino y es a partir de sus respuestas a cierto cuestionario que construye el primer capítulo de este libro, “El escritor ante sí mismo”. Pero también incluye, en el capítulo “Complementos necesarios”, una especialmente interesante entrevista realizada en 1985, durante su ingreso en la Clínica Boston, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente y en la que vamos a centrar nuestra atención. En ella encontramos declaraciones de gran interés sobre la actividad del grupo, la evolución posterior de sus miembros, etc. No comentamos la entrevista en su totalidad, sino que prestamos atención a aquellas preguntas y respuestas que aporten reflexiones o análisis de interés sobre el desarrollo del surrealismo en Chile protagonizado por los mandragóricos⁷⁴⁴.

Así pues, Hernán Ortega pregunta a Gómez-Correa si se puede considerar que Mandrágora fracasó en sus aspiraciones de transformación del mundo, y este expone su honesta y modesta opinión al respecto:

¿No cree que el grupo, literariamente, fue devorado por la mandrágora? Pienso en que la cantidad de actos públicos que realizaron, de los buenos y de los malos, se debían a una mística y también al deseo concreto de transformar el mundo y, aparentemente, no ocurrió nada importante, a lo menos en Chile, y la poesía se acaudaló con Neruda y después con Parra. Todos desertaron y quedó el supremo sacerdote solo, intercambiando visiones con otros hermanos del mundo. ¿No es este un fracaso? ¿No es una autofagia mandragórica?

⁷⁴⁴ Dicha entrevista se encuentra reproducida íntegramente en el apéndice documental.

No soy el más indicado para calificar si fue este un fracaso o tal vez una salida honesta, honorable. Pero se hizo lo que tenía que hacerse: se hicieron las manifestaciones en la medida en que nosotros, a nuestros esfuerzos, nos correspondía. Sacamos las publicaciones, digamos en la medida que nuestro modestos medios económicos y financieros lo permitían. No tuvimos un mecenas, no tuvimos un conde, una persona, como en Europa, que a los surrealistas les sirvió de mecenas para las ediciones. Nosotros, acá en Chile, a pesar de que había una clase alta, una clase adinerada, esta clase adinerada no tenía ninguna preocupación artística, no tenía esa fuerza de construcción creadora aunque sea de atrás –como existe en Europa–. Nos faltó –le repito– en la medida en que nosotros pudimos, creamos y sacamos todos los textos que constituyen la avanzada de la Mandrágora. Ahora, en el camino fueron quedando personas que por alguna u otra razón fueron desertores que renegaron o buscaron, sencillamente, otros caminos; partiendo para otros lados, y yo he permanecido fiel a lo que he creído que era lo medular de mi vida entera⁷⁴⁵.

Gómez-Correa alude a la existencia de un mecenas en Europa que costó las ediciones de los surrealistas agrupados en torno a Breton en París, lo cual es absolutamente falso, como queda reflejado en el libro de Georges Sebbag *Les Éditions Surréalistes*. Gómez-Correa se refiere, es evidente, al caso concreto de los Noailles y el film *La edad de oro*. Bien diferente es, por el contrario, afirmar que en París se dieron unas condiciones más favorables en tanto que existía un público receptor, cosa que en Chile no se dio de la misma manera.

Hernán Ortega le pregunta por la deserción de Braulio Arenas y sobre la supuesta falta de compromiso y el alejamiento de la realidad del surrealismo en Chile:

Se dice que Braulio Arenas desertó seducido por su visión antigua y clásica del idioma y del arte literario; por lo tanto, seducido por el tallado estético del pensamiento. ¿No cree usted que el surrealismo chileno también se mantuvo alejado de la realidad, de lo que se llama “compromiso vital” para quedar mandragóricamente inserto entre dos niveles inefables?

Yo aquí le voy a repetir lo que alguna vez dije delante de Braulio Arenas, en un lugar público. Yo creo que él –en cuanto a esta relegación de que se habla– o no ha sido nunca surrealista y lo fue por reflejo, o, sencillamente, lo continúa siendo y no ha renegado⁷⁴⁶.

Como podemos comprobar, el talquino no entra en la supuesta falta de “compromiso vital” que les atribuye en cierta manera el entrevistador, y buena parte de la crítica chilena, y prefiere centrarse en lo que respecta a Braulio Arenas y su deserción. Su respuesta es significativa en tanto que no tiene cabida para él en sus esquemas que Arenas, siendo realmente surrealista, hubiera renegado, y señala otra posible interpretación: que jamás lo hubiera sido realmente.

⁷⁴⁵ Entrevista a Gómez-Correa en la Clínica Boston (1985), *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, loc. cit., pp. 191-192.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 192.

Hernán Ortega pregunta a Gómez-Correa por su posicionamiento ideológico, y este, en respuesta, se define como “anarquista” e incide en su defensa de la “libertad plena” y en su carácter apartidista:

En el fondo yo soy un anarquista. Un anarquista muy libre, que no anda poniendo bombas pero que quiere a lo más –digamos– que el pensamiento no tenga ninguna clase de amarras; incluso en la vida misma. Yo creo en una plena libertad. Ahora, las ciertas tendencias políticas, el hecho de comprometerse en un determinado partido político en cierto modo a usted lo limitan en sus pensamientos y en su actuar, en su independencia aunque sea espiritualmente⁷⁴⁷.

Gómez-Correa rechaza el desarrollo armamentístico de los países y condena el imperialismo:

Esto ya lo considero la locura más extravagante. No la locura, esa locura fluyente, fantástica, sino de la bestialidad. Yo repudio toda esta carrera armamentística, esta furia y esta preocupación de hegemonía de los países. Yo la condeno categóricamente⁷⁴⁸.

Es en esta misma entrevista en la que, como adelantamos, Hernán Ortega sugiere un cambio radical en la última etapa de la trayectoria creativa de Gómez-Correa, imponiéndose “el espíritu racionalista” propio de un hombre dedicado a ejercer la abogacía. Pero el último mandragórico rechaza claramente este juicio y afirma el carácter automático de la creación poética, como un abrupto chorro que surge del interior del poeta y escapa a su control.

Hernán Ortega pregunta a Gómez-Correa por la vigencia del surrealismo, si sigue desarrollándose a lo largo y ancho del orbe o si, por el contrario, queda ya relegado a museos y bibliotecas. En la respuesta del talquino podemos observar la diferenciación que establece entre un surrealismo auténtico y otro “retórico”, imitativo, además de su afirmación de la existencia en plena década del ochenta de grupos, poetas y artistas plásticos surrealistas, destacando especialmente la actividad existente en Francia, Inglaterra, USA y Canadá:

Como la producción es tan grande, se han producido tantas obras, tanta literatura, teatro, pintura, escultura –de las artes en general, en materia de surrealismo– que, evidentemente, han nacido los estudiosos de esto, los críticos, los profesores, las cátedras. Entonces, de eso, al lado, de todas maneras, siguen apareciendo creadores. Por supuesto que la novedad que puede producirles y ya conocidos los principios, en general se hace cada vez más escasa porque se tiende a una cosa: lo retórico. Esto tira como una especie de cortina. Entonces, hay un surrealismo retórico que no es el verdadero surrealismo. Pero esto no quita que haya en Francia, en

⁷⁴⁷ *Ibidem*, pp. 192-193.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 193.

Inglaterra, en USA especialmente, en Canadá. Hay movimientos surrealistas que siguen creando y haciendo obras bastante válidas y que se sostienen en cualquier parte y frente a cualquier tendencia, sea poética, literaria o pictórica, o de cualquier otra índole dentro de las artes⁷⁴⁹.

Encontramos también en esta entrevista una interesante declaración de Enrique Gómez-Correa sobre los contactos que el grupo Mandrágora mantuvo dentro y fuera de su país. Destaca la importancia del contacto directo que el grupo estableció, y él personalmente a raíz de su estancia en París, con los surrealistas asentados y agrupados en la capital francesa en torno a André Breton. Gómez-Correa pone especial énfasis al mencionar la relación que se consolidó entre ellos y los surrealistas belgas:

(...) yo estaba en París, con todo el contacto directo con todo el grupo surrealista que dirigía Breton... Hubo un contacto directo –además– dentro de la trayectoria interna de la poesía chilena, léase Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva. Fue un contacto directo con estas personas que naturalmente tenían mucha más edad que nosotros y que discutíamos mano a mano. Y también, después, con la irradiación –que nos tendieron la mano– de todo el grupo francés y del grupo belga especialmente. Como nunca la literatura tuvo contactos, una declaración tan grande, una expansión –la literatura y los poetas chilenos– como la tuvieron en la época nuestra⁷⁵⁰.

Hernán Ortega pregunta cómo se originó la “tendida de mano desde Europa” y Gómez-Correa vuelve a mencionar el papel de puente llevado a cabo por Roger Caillois, a quien conoció en Buenos Aires:

Se produjo por un contacto mío con Roger Caillois en Buenos Aires. Yo había ido a esa ciudad y me lo encontré, me lo presentaron dentro del grupo de Virginia [sic] Ocampo⁷⁵¹; entonces, a través de una conversación en Buenos Aires yo logré que se trajera a Roger Caillois acá, a la Universidad (de Chile). Era antes de la Segunda Guerra Mundial. Ve a usted la influencia que teníamos nosotros: conseguí que se le invitara y se le pagara los gastos de conferencia, etcétera, a Roger Caillois. Y en estas conversaciones nacieron los contactos. Nos mandaron textos, Breton y Péret nos invitaron a colaborar en la revista de ellos⁷⁵².

Por último, destacamos también el interés por la alquimia, el satanismo, la brujería, la magia, es decir, por las ciencias ocultas en general que Gómez-Correa pone de manifiesto en esta entrevista:

⁷⁴⁹ *Ibidem*, p. 194.

⁷⁵⁰ *Ibidem*.

⁷⁵¹ Evidentemente, se está refiriendo a Victoria Ocampo.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 195.

Yo me he preocupado mucho de la alquimia, mucho del satanismo, mucho de la brujería; y son fenómenos del espíritu, del cual unos –que son fenómenos históricos en primer lugar– han sido como pilares en un momento dado del espíritu. Entonces, son maneras de expresar la realidad y no me he podido sustraer de toda esa seducción, de esa interpretación de la realidad, que le daba la magia a la realidad, que le ha dado la alquimia a toda la materia y la concepción del Universo. Y que le ha dado el satanismo en todo lo desbocado de los deseos –especialmente de los deseos–, y en eso los surrealistas han puesto el acento porque el deseo –evidentemente– es lo que va a concretar toda la realidad⁷⁵³.

4.3.2. Entrevistas a Braulio Arenas

Jorge Teillier realiza una interesante entrevista a Braulio Arenas que publica en el décimo número de la revista *Árbol de Letras*, en septiembre de 1968, bajo el título “Entrevista con Braulio Arenas”. Teillier parte comentando el artículo de Teófilo Cid aparecido en la *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile* (1959) en el que niega la existencia de la Generación del 38 y afirma que se trata de un invento de Miguel Serrano. Teillier pregunta, entonces, a Arenas su opinión al respecto. Este responde señalando las diferencias existentes entre el sentir general de los escritores en 1938 y el grupo Mandrágora:

Las generaciones literarias tienen un alcance meramente informativo, tal vez de carácter didáctico generalizador. En 1938, casi todos los escritores vivían de la esperanza de un cambio político (el Frente Popular), más que de un cambio de estructuras en la poesía, la novela o el teatro. Esto dicho con la excepción del movimiento Mandrágora.

Teillier interroga a Arenas por el surgimiento del contacto entre los miembros de Mandrágora:

El azar me reunió en Talca con Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. De ahí eran también Mariano Medina y Eugenio Vidaurrázaga, que colaboraron en nuestra revista. Recuerdo con particular afecto a Gustavo Ossorio, marxista, pero que se empeñaba en contribuir a la sustentación del surrealismo en Chile. ¿Quiénes otros? Jorge Cáceres, sepultado en mi corazón desde hace tantos años, y Gonzalo Rojas, mi admirado poeta de toda una vida.

Jorge Teillier inquiere a Arenas por los intereses comunes que unían a los miembros del grupo y su respuesta refleja la recepción que el surrealismo chileno experimentó entre los surrealistas internacionales asentados en París:

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 197.

Creo, principalmente, que nos unía un ferviente deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento poético internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. Así lo reconocieron André Breton, Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Victor Brauner, Aimé Césaire, entre otros, quienes llevaron nuestros poemas y dibujos a sus revistas y salas de exposiciones.

Braulio Arenas define en una frase a sus compañeros de Mandrágora a petición del entrevistador y sobre cada uno de ellos dice:

¿Cómo definiría en una frase a Jorge Cáceres?

Jorge Cáceres: el relámpago producido sin necesidad de rayos ni de truenos.

¿A Enrique Gómez-Correa?

El viajero, el errante, el Melmoth de la mandrágora.

¿A Teófilo Cid?

Un curioso cóctel de la sociedad de los amigos del crimen (léase libertinaje): estoico como no se podría pensar mejor en Marco Aurelio, dandy en el más estricto sentido de Baudelaire.

Teillier pregunta a Arenas por su adhesión al surrealismo, queriendo saber si se trató de “una revelación de tipo literario (conocimiento del surrealismo europeo a través de libros o publicaciones)” o si se trató, por el contrario, de una revelación “vital”:

Había coincidencia entre mi pensamiento poético de aquel entonces y los libros y revistas surrealistas que comprábamos en Santiago. Al decir comprábamos, pienso en Rosamel del Valle y en otros amigos.

Jorge Teillier menciona la “definida posición antifascista” y la defensa de la II República Española que el grupo manifestó en numerosas ocasiones a lo largo de las páginas de su revista *Mandrágora* y pregunta a Arenas si en el momento de la entrevista comparte aún esa actitud comprometida políticamente:

Vamos por partes. La Guerra Española nos empujó a una definición, claro está. Tal vez como ningún otro acontecimiento histórico, la tragedia hispánica sacudió hasta los cimientos nuestra sociabilidad. ¿Cómo podríamos no ser participantes si la sangre española es la nuestra? En cuanto al compromiso político, solo muy de tarde en tarde el poeta no está, o no se siente, comprometido con su medio. El poeta, el escritor en general. Pero, ¿cuándo no se plantea el compromiso? Estoy por creer que nunca (...)

Teillier pregunta a Arenas por su evolución poética y este destaca el año 1945 como aquel “en el que dije adiós al surrealismo (con algunas recaídas) para consagrarme a una manera poética más estructurada: el *Discurso del gran poder* entre otras obras”.

Por último, consideramos interesante señalar que para Arenas “por mucho que nos esforcemos en borrarla, la realidad siempre estará presente en toda obra creadora. Su sentido será latente o manifiesto, según el estilo de cada escritor”, respuesta que este esgrime cuando Teillier comenta que sobre su poesía se ha hablado de “una conversión a la realidad” fechada a partir de 1958.

Magdalena Cruzat publica el 3 de noviembre de 1977 en *Qué Pasa* n.º 302 (Santiago) una entrevista realizada a Braulio Arenas presentada bajo el título “Braulio Arenas. Mezclar el sueño con la realidad” de la que consideramos interesante destacar algunos fragmentos.

La entrevistadora pregunta a nuestro escritor por el grupo Mandrágora y él realiza una interesante declaración respecto a la actividad del grupo, a la “cariñosa acogida” que recibieron del surrealismo internacional y a su posterior alejamiento:

De esos años creo que quedó una gran visión poética y el recuerdo de la cariñosa acogida que nos tributó el grupo surrealista internacional. Evolucionamos muchísimo y tratamos de incorporar procedimientos y fórmulas nuevas, incluso en el terreno de la plástica. Posteriormente me aparté al realizar una poesía de carácter más arquitectónico como *Discurso del gran poder*, para lo cual me basé en el libro “Folklore de Caragüe”, de Ramón Laval.

Cruzat pregunta al entrevistado por los recuerdos que guarda de su amistad con su compañeros de Mandrágora. De su repuesta se deduce el alejamiento que se produjo entre él y Enrique Gómez-Correa, pero aún sigue considerándolo uno de sus mejores amigos. Más adelante se podrá comprobar que con el paso del tiempo, tras haber recibido el Premio Nacional, la actitud de Arenas cambia y cuando le preguntan por sus amistades, Gómez-Correa no figura entre los mencionados:

¿Qué recuerdos guarda de su amistad con Cáceres, Cid y Gómez?

De los dos primeros el recuerdo de su muerte. Enrique Gómez debe continuar siendo uno de mis mejores amigos, a pesar de que no lo veo nunca.

Cruzat le pregunta por Vicente Huidobro y él afirma lo siguiente:

Fuimos muy amigos a pesar de no compartir el mismo postulado poético. Él era creacionista y yo surrealista. Pero nos entendíamos muy bien bibliográficamente hablando y teníamos la idea de la comunicación intelectual por sobre cualquier diferencia teórica.

Magdalena Cruzat inquiriere a Arenas sobre las etapas de su trayectoria literaria y él las divide en cuatro y las denomina de la siguiente manera:

Las dividiría en cuatro etapas: de iniciación literaria, de incorporación a un movimiento de avanzada como el surrealismo, de ordenación de la vida intelectual, y de conocimiento o integración de la vida literaria con el medio chileno.

En cuanto al contenido de esta entrevista, nos queda señalar una última declaración de interés de Braulio Arenas que refleja su postura respecto al compromiso político de los escritores, del riesgo que considera que entraña:

Yo soy un hombre de ideas y no de ideologías, por lo tanto no soy escritor de mensajes. Cuando el escritor adquiere un compromiso ideológico se puede transformar en actor de su obra reemplazando al personaje, y lo importante es mantenerse al margen. El escritor debe contemplar la realidad y transferirla, por supuesto que con comentarios, pero sin mensaje. Ahora bien, cuando no se tienen compromisos reales siempre surge una pregunta, ¿es mejor tenerlos o es mejor mantener una vocación? En todo caso le repito que prefiero las ideas a la ideología.

Nos detenemos, ahora, a comentar la entrevista que Stefan Baciú realiza a Braulio Arenas, presentada bajo el título “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda”, e integrada junto a la ya comentada realizada a su compañero Gómez-Correa en el libro *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas* (1979). También esta aparece precedida de una pequeña introducción en la que Baciú presenta a Arenas como “uno de los más destacados representantes del surrealismo latinoamericano” y “co-inventor de Mandrágora, que al correr de los años ha conseguido mantenerse pura e intacta, hasta llegar al punto de ser una de las más genuinas corrientes poéticas del continente Latinoamericano”⁷⁵⁴. Agrega, además, Stefan Baciú la siguiente afirmación sobre la relevancia y el carácter imprescindible de los testimonios de Gómez-Correa y de Arenas para el estudio del surrealismo chileno y latinoamericano:

Cuando se trata de indagar y de saber lo que ocurrió en el surrealismo chileno, solo dos voces autorizadas pueden ser oídas hoy día: la de Enrique Gómez-Correa y la de Braulio Arenas, quien, muy generosamente, atribuye a su compañero y amigo un “certificado de fidelidad” y una total devoción a la “causa”.

⁷⁵⁴ Stefan Baciú, “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda”, loc. cit., p. 33.

La voz de Braulio Arenas es una contribución indispensable para el conocimiento de la corriente surrealista no solo en Chile, sino en toda la América Latina⁷⁵⁵.

Baciu comienza su entrevista, también en este caso, preguntando por los orígenes del grupo. La respuesta de Arenas, que ya citamos con anterioridad y creemos oportuno no repetir, se centra en vincular a Mandrágora directamente con el surrealismo, en comentar la gestación del grupo hacia 1932 y, especialmente, en 1935, así como la realización del acto inaugural y sus principales actividades.

Baciu pregunta a Arenas “quiénes fueron los más fieles y más constantes y quiénes los desertores” con el paso del tiempo:

La muerte hizo desertar a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid, la carrera de profesor hizo desertar a Gonzalo Rojas, la vida hizo desertar a Braulio Arenas; de ese modo, Enrique Gómez ha sido el más fiel a la Mandrágora, hasta la hora presente.

Con respecto a deserciones, y con respecto a la vida, no deja de ser peyorativo decir que se ha dejado el Surrealismo por la vida, como quien deja la presa por la sombra. ¿Es Rimbaud un desertor de la poesía? Cuando una “idea” se convierte en obsesión y se transforma en una “idea fija”, cuando una idea empieza a echar muros, entonces se la cambia por otra idea más liberadora⁷⁵⁶.

Consideramos que no puede hablarse de deserción en el caso de Jorge Cáceres en pie de igualdad con la de Teófilo Cid, quien sí se alejó, voluntariamente y en vida, del surrealismo adscribiéndose al realismo mágico. Cáceres, sin embargo, se mantuvo siempre fiel a los principios del movimiento, y lo más justo es pensar que así habría seguido de no haber fallecido, puesto que nada indica lo contrario. En cuanto a Gonzalo Rojas, quizás es demasiado condescendiente atribuir su deserción a sus obligaciones laborales como profesor, ya que no solo se alejó del surrealismo y de Mandrágora, sino que se convirtió en antimandragórico activo, difamándolos y rompiendo tácitamente el vínculo con ellos entablado durante la juventud.

Stefan Baciu pregunta, entonces, por las amistades y enemistades de Mandrágora en las letras chilenas. Arenas hace referencia al ambiente literario y cultural de Chile en los tiempos del apogeo de la actividad grupal de Mandrágora:

En Chile, se produce el fenómeno asombroso de una muy ceñida concentración intelectual, fenómeno no sé si observado en otros países. Así pues, a pesar del ánimo beligerante que presidía las actividades del

⁷⁵⁵ *Ibidem.*

⁷⁵⁶ *Ibidem.*

movimiento de la Mandrágora, y a pesar de la mala cara que nos ponían los escritores partidarios del “realismo socialista”, y a pesar también del combate frontal que contra ellos sosteníamos, no puedo decir que nuestro movimiento tuviera enemigos tan encarnizados como para mandarnos a Siberia o llevarnos al paredón⁷⁵⁷.

Baciu saca a relucir la frecuencia con la que se incluye a Pablo Neruda entre los poetas surrealistas latinoamericanos y pregunta a Arenas por la “verdadera posición de este poeta frente al Surrealismo y a la Mandrágora”:

Entiendo que la poesía de Neruda marchó por un camino muy apartado del Surrealismo (el Surrealismo ha seguido en toda ocasión un camino sin parapetos), y la menor confusión de propósitos acaso se deba a la relación del poeta chileno con algunos escritores, Louis Aragon, Paul Éluard y Tristan Tzara, entre otros, cuando estos ya habían abandonado el Surrealismo⁷⁵⁸.

A continuación, Baciu interroga a Arenas por la posición de Pablo de Rokha respecto al movimiento surrealista y al grupo Mandrágora:

Pablo de Rokha, autor de reveladores poemas (ver su antipoético libro: *U*, entre otros), nos prestó una amistosa hospitalidad en su revista *Multitud*, la que todavía agradecemos con un conmovido recuerdo⁷⁵⁹.

Pregunta, entonces, por Rosamel del Valle, “quien, en realidad, estuvo muy cerca del Surrealismo”:

Evoco a Rosamel del Valle, en 1929. Circulaba entonces, por la calle, un oxígeno refrescante de juventud. Concurría con él a la Librería Francesa, y ahí adquiríamos, en su momento, los libros y revistas surrealistas. Rosamel publicó ese año su *País blanco y negro* de admirable consonancia con el “lugar metafísico” de *Nadja* o de *Le paysan de Paris*. Sitúo a Rosamel del Valle, y asimismo a José Antonio Ramos Sucre y a José María Eguren, en la plenitud de la “atmósfera” surrealista⁷⁶⁰.

A continuación, Baciu le pregunta cuál es, según él, “la contribución más importante de la Mandrágora a la poesía de Chile y de Latinoamérica”. Braulio Arenas ofrece su balance de la influencia que Mandrágora ejerció en la poesía chilena y latinoamericana:

Creo que la influencia de la Mandrágora, sobre poetas latinoamericanos posteriores a su tiempo, ha sido más bien latente que ostensible. Y eso está bien por excelencia, los poetas deben ser los creadores de su propia obra, sin necesidad de árboles genealógicos. La Mandrágora opera, en cierto sentido, como la virtud de una

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 36.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

leyenda como si un grupo de hombres australes hubiera intentado llevar la poesía “hasta sus últimas consecuencias”, hasta donde el sueño y la vida cotidiana dejen de oponerse contradictoriamente⁷⁶¹.

El crítico rumano quiere saber cuáles han sido, para Braulio Arenas, “las manifestaciones surrealistas más importantes en Latinoamérica”:

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

Sería injusto olvidar otros nombres y otras tendencias, en nuestro continente, que han mostrado su carácter creador. Los lectores deberían establecer su propio índice onomástico⁷⁶².

Stefan Baciú trae a colación la publicación por parte de Arenas de su libro *Actas surrealistas* y le pregunta de qué forma ubica a Mandrágora en el movimiento surrealista mundial:

Para conmemorar los cincuenta años de un movimiento tan poco amigo de homenajes y aniversarios, publiqué las *Actas surrealistas* con todos los papeles que guardaba en un cajón de mi escritorio. En alguna medida, a través de esta “antología de calofríos”, quise, por capricho de viejo, mirarme por un segundo en el espejo de mi propia juventud⁷⁶³.

A continuación, le pregunta por los nombres claves de la poesía surrealista en lengua española, aunque Arenas responde centrándose, más bien, en la literatura española. A fin de cuentas, poco antes ya habló de las figuras más relevantes del surrealismo desplegado en Latinoamérica:

Me gustaba el brandy (el *Brandy mucho brandy*, de Azorín), sin que me preocupara ni poco ni mucho que este autor nos advirtiera que su obra era una “comedia surrealista”. Asimismo, hay cantidad de excelentes poemas de Vicente Aleixandre (¡y para qué decir nada de *El amor y la memoria*, de Dalí!), a pesar de que dicho autor calificara sus textos con el cursi nombre de poemas “superrealistas”. Agreguemos el oscuro dominio de Juan Larrea, y su *Otoño IV el obsequioso*⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 38.

Varios de los autores nombrados por Braulio Arenas son de más que dudosa filiación surrealista, como Azorín y Vicente Aleixandre, de los que, en todo caso, puede afirmarse que escribieron ciertas obras concretas influidas por el surrealismo. Sin embargo, Arenas no menciona a los autores que realmente se adscribieron al movimiento, asumieron sus principios y brindaron a los lectores una auténtica obra surrealista en lengua española: el malagueño José María Hinojosa, los canarios Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera y José María de la Rosa, a quienes, evidentemente, no conocía.

Stefan Baciú quiere saber cómo se autodefine Braulio Arenas como poeta, prosista y pintor en el panorama surrealista. Su respuesta es casi idéntica a una pregunta similar planteada por Enrique Lafourcade en la entrevista que publica, junto a la realizada a Gómez-Correa, en el suplemento de *El Mercurio* el 1 de agosto de 1976, bajo el título “Confesiones de la Mandrágora”:

En realidad, a lo largo de toda mi existencia, he intentado siempre buscar la manera que más me acomodara. Se podría decir que yo no busco: me busco. Cuando esta *manera* corre el riesgo de convertirse en *manierismo*, entonces la abandono. Cuando comprendí que me repetía en textos automáticos, como un burro dando vueltas en la noria, entonces escribí el *Discurso del gran poder*, sujeto este poema a un orden arquitectónico. Escribí novelas sentimentales: *Adiós a la familia*, novelas de asuntos bíblicos: *La promesa en blanco*, novelas de locura: *El laberinto de Greta*, novelas experimentales (¡qué palabra más idiota!): *Los esclavos de sus pasiones*, novelas negras, góticas o del terror: *El castillo de Perth*, novelas de sueño: *Berenice: la idea fija*, novelas de adolescencia: *La endemoniada de Santiago*, poemas geográficos, hice collages (esperando una jubilación que nunca llega por mi ineficacia para haber conseguido un puesto público), etc., etc.⁷⁶⁵.

Por esos entonces aún Braulio Arenas no ha recibido el Premio Nacional de Literatura, que le será otorgado en 1984, ni la pensión vitalicia que recibirá, a partir de entonces, de manos del gobierno pinochetista. Como pudimos comprobar con anterioridad, desde 1974 encontramos artículos y entrevistas en los que Arenas habla de “manierismo surrealista”. Ya en 1983, en la entrevista realizada por Lafourcade publicada en *El Mercurio* bajo el título “Los setenta años de un animal literario”, Arenas no solo habla de “manierismo” sino que concibe el surrealismo como un “freno”, una “limitación”. Pero será especialmente a partir de 1984 cuando proliferen su palinodias. Un mes después de recibir el mencionado premio, en septiembre de 1984, Hernán Miranda publica en *La Tercera* su artículo-entrevista “Braulio Arenas. ¿Surrealista, yo?, que me registren”, en donde encontramos declaraciones del Arenas

⁷⁶⁵ *Ibidem*. Se puede comprobar la evidente similitud entre ambas respuestas observando el apartado dedicado a las entrevistas del apéndice documental.

renegado, que falsea hechos documentados y quita importancia a su participación en el movimiento reduciéndola a una etapa de juventud sin trascendencia para él.

Concluye Baciú su entrevista solicitando al entrevistado que exponga su balance de las actividades de Mandrágora casi cuarenta años después de su fundación. Su respuesta de nuevo coincide con la respuesta a una pregunta similar presente en “Confesiones de la Mandrágora”:

La Mandrágora fue una gran parte de mi juventud, acaso la más luminosa: ¿cómo se podría hacer un balance del amor, de la libertad, del sueño, de la poesía?⁷⁶⁶

Por último, Olga Araya Céspedes publica en el suplemento de *El Mercurio* el 23 de septiembre de 1986 una entrevista realizada a Braulio Arenas que presenta bajo el título “Braulio Arenas. «Soy un inteligentísimo señor»”. Su contenido, en general, carece de interés, a excepción de un par de declaraciones significativas de Arenas, que reflejan su radical cambio de postura respecto a sus posiciones de juventud.

Una de las razones por las que la entrevista merece ser reseñada y comentada la encontramos en uno de los pocos incisos iniciales que la entrevistadora intercala en medio de las preguntas y respuestas reproducidas. Araya Céspedes explica que Arenas le agradeció, después de leer las preguntas que pidió que le presentase por escrito, que no le mencionara su participación en Mandrágora. Y, a continuación, reproduce las significativas palabras de Arenas al respecto, de innegable interés por ilustrar dicho cambio de rumbo y su deseo de desmarcarse, a toda costa, de aquel pasado:

Después de releer las preguntas, agradece que no le mencione *enésimamente* su participación en el movimiento surrealista y *La Mandrágora*. “Me tienen hasta la coronilla con ese pecado de juventud”.

Ahora, tras recibir el Premio Nacional de Literatura, tras haberse ganado el favor del dictador, la postura y la actitud de Arenas varían radicalmente.

Al margen de este comentario, tan solo unas pocas respuestas despiertan interés. Por una parte, la entrevistadora le pregunta por el Premio Nacional de Literatura y su respuesta refleja nítidamente el cambio de posicionamiento también en este sentido. Antes despreciaba los reconocimientos públicos, ahora destaca su importancia:

⁷⁶⁶ *Ibidem*.

Un premio de verdadera importancia, y al que algunos candidatos declaran muerto, como en el chiste del zorro que encontraba verdes las uvas únicamente porque no las había podido alcanzar con sus saltos.

A lo largo de esta entrevista confirmamos la acentuación de la religiosidad de Arenas ya apuntada. Cuando Olga Araya le pregunta por la teocracia, él responde: “El mejor gobierno del mundo”. Más adelante, hacia el final, le pregunta si “morirá «para siempre»” y él contesta: “Por descontado que no. Ningún católico muere realmente”. Y, a continuación, tras preguntarle si “cree en algún ser supremo”, él señala: “En el único Ser Supremo, Dios”.

Por último, es preciso destacar la respuesta de Arenas cuando la entrevistadora le pregunta por su interés por el erotismo, elemento clave en el surrealismo y en la Poesía Negra, y él muestra su inequívoco rechazo:

He sabido que gusta del erotismo ¿cuál?, ¿en qué forma?

Usted ha recibido un informe equivocado, pues el erotismo no me interesa para nada. Esta palabra que tuvo un origen noble, ahora solo tiene un alcance prostibulario.

4.3.3. Entrevista a Teófilo Cid

Encontramos solo una entrevista a Teófilo Cid, titulada “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid” y publicada en *La Nación*, en la que no solo no figura información alguna sobre la fecha de publicación, sino que tampoco la hay en relación a la identidad del entrevistador⁷⁶⁷. Se trata de una entrevista realizada a Teófilo Cid poco después de la publicación de *Camino del Ñielol*, obra que vio la luz en 1954 (terminándose de imprimir en el mes de septiembre de ese año) y que es el “primer fruto” del cambio profundo que experimenta su poesía, de su abandono de la aventura surrealista. Así pues, esta entrevista debe haber sido publicada a finales de 1954.

Como presentación previa a la entrevista, encontramos una breve introducción en la que se alude a la nueva etapa que inicia la poesía de Teófilo Cid con la publicación de la mencionada obra, etapa que el propio Teófilo califica de “realismo mágico”, como veremos más adelante en sus propias palabras:

De “realismo mágico” califica Teófilo Cid (40 años, temuquense, autor de *Bouldroud*) la nueva etapa de su poesía, a la cual entra con *Camino del Ñielol* que acaba de aparecer en una nueva colección titulada “Viento

⁷⁶⁷ Recordamos aquí que los textos periodísticos acerca de Mandrágora o de sus miembros han sido todos extraídos de la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Estamos de nuevo ante un caso de un artículo recogido en cuyo recorte no figura la fecha de publicación ni la identidad del entrevistador.

en la Llama” (Ediciones Armando Menedín). Con ella deja atrás los años de “Mandrágora”, órgano oficial del Surrealismo que fundó, en 1938, en compañía de Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Gómez-Correa, Fernando Onfray y Jorge Cáceres.

De nuevo encontramos la ya señalada frecuente confusión a la hora de tratar la pertenencia al grupo Mandrágora. Aclaremos, por si aún queda alguna duda, que los miembros fundadores son tres: Arenas, Cid y Gómez-Correa, a los que se une Jorge Cáceres tras la primera actividad pública llevada a cabo.

Comienza, entonces, la reproducción de las respuestas que da Teófilo Cid a esta entrevista, una de las pocas que le fueron realizadas. Teófilo se refiere duramente al surrealismo, empleando el término “escuela” y expresando su convicción sobre la incapacidad y la inoperancia del movimiento y, en su opinión, de su conversión al academicismo. Cid fecha su ruptura con el surrealismo en 1949:

Por su parte, Teófilo Cid rompió con el surrealismo en 1949, con diez años de retraso, según él:

El surrealismo hizo crisis el año 1939, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial y cuando André Breton, su fundador, se trasladó a USA, donde la escuela llegó a ser tan inoperante que la vieja aspiración surrealista de llegar a la liquidación de las formas morales fue abandonada. Es la tragedia de todas las escuelas poéticas que después de haber sido movimientos vitales se transforman en fórmulas académicas. En Santiago, el Surrealismo culminó con la exposición internacional de poesía y pintura en la fenecida Sala Dédalo, organizada a raíz del primer viaje de Roberto Matta a Chile. Pero la crisis que tuvo lugar en Europa el 39, vino a repercutir en mí diez años después, cuando comprendí que había que superar el surrealismo por una nueva conciencia poética.

Como se puede comprobar, Teófilo Cid habla de la crisis experimentada por el surrealismo a partir del 39, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial y el exilio de muchos de los surrealistas agrupados en París al continente americano. Además, Cid fecha el final de la actividad surrealista chilena en 1948, tras la exposición surrealista internacional que fue organizada en la Galería Dédalo.

El entrevistado habla de su nueva obra *Camino del Ñielol* refiriéndose a la “nueva conciencia subjetiva” que adopta, el realismo mágico, y a la correspondencia que existe entre este libro y la trayectoria de su creación poética, ya lejos del surrealismo:

Explicando su nuevo libro Camino del Ñielol, nombre del cerro de Temuco, dice Teófilo Cid:

Este volumen se compone de un solo poema de mil versos y trata, precisamente, mi propia travesía literaria desde el Surrealismo a esta nueva conciencia subjetiva que yo denomino “realismo mágico”. Creo en un retorno de la poesía al realismo, pero no al realismo de los poetas socialistas. *Camino del Ñielol* es, en cierto

modo, una autobiografía ideológica. Por ello, el poema comienza con versos surrealistas, en estado automático y sin puntuación, y en la última parte concluye con rima y termina con una cuarteta dentro de los moldes clásicos. Es un poema narrado en primera persona. El tema es el siguiente: un individuo se observa en el espejo, en un cuarto de hotel. La imagen que le devuelve el espejo le hace evocar el rostro de su padre y a través de este va descubriendo los rasgos de sus antepasados. Es una sumersión hacia atrás, hacia la raza misma, pero no una raza indígena sino hispanoamericana. En otras palabras, habiendo sido yo siempre un poeta afrancesado y europeizante, termino evocando el cerro Ñielol de mi infancia, que fue el mismo cerro de Neruda, de Juvencio Valle y de Seguel y, sobre todo, del poeta que fue como el padre de todos nosotros: Augusto Winter.

Teófilo Cid considera el paso de la subjetividad a la objetividad una de las claves de su transformación poética:

Creo que el poeta piensa con aquellas imágenes que más sumergidas están dentro de su memoria. En mi propio poema, las ideas están expresadas a través de la evocación del paisaje de mi infancia, de las imágenes del sur de Chile, que son las que conservo más frescas. *Camino del Ñielol* es, sin embargo, solo una etapa. Es un poema todavía subjetivo, de introspección, pero es el camino que me conducirá a la total objetividad de mi próximo libro que se titulará *Las cosas*. En este último he abandonado definitivamente el “Yo” y toda mi subjetividad. Pienso que los poetas hemos abusado demasiado contándole al mundo nuestras cuitas, que son de valor muy relativo. Ahora hay que re-crear el mundo de la poesía que, en último término, no es más que un nombre. Yo definiría la poesía como “un instrumento de algo que está más allá de la poesía”. Cada uno de los poetas que formaron “Mandrágora” han experimentado su propia evolución. Eduardo Anguita, por ejemplo, lo ha hecho a través del catolicismo. Para mí, el verdadero pensamiento poético debe ser hoy día un pensamiento concreto y yo lo traduzco a través del paisaje y de las cosas.

5. Recepción crítica

En una sociedad encorsetada por los tabúes y los prejuicios, la actividad del grupo Mandrágora en general supuso un escándalo. La mayoría se ruborizó ante la actitud libre y subversiva de los mandragóricos, contestatarios e inconformistas sin pelos en la lengua. Denuncian las injusticias, rechazan lo que no les gusta y hacen saltar por los aires toda convención social o moral. Solo unos pocos supieron valorar la fuerza de su actitud ante la vida y ante la poesía, la trascendencia de sus anhelos y de su búsqueda. La opinión pública los tachó de locos, de insensatos, de evasivos, de malos poetas. Los mandragóricos quedaron relegados a un segundo plano, malditos, invisibilizados, fuera de las historias literarias.

La obra de los miembros de Mandrágora, como ya sabemos, fue en general publicada en tiradas limitadas. Esto, sumado a su actitud de desinterés e incluso rechazo de premios y reconocimientos, prueba su absoluta consonancia con la idea de autoocultamiento propuesta por André Breton en su segundo manifiesto.

Nos centramos aquí en los diversos textos que se han escrito y publicado en torno a la actividad de Mandrágora y a la obra de los animadores del grupo, analizamos cuál fue la recepción crítica que suscitaron sus planteamientos, su Poesía Negra, tanto en Chile como en el exterior. Por un lado, prestamos atención a las reseñas críticas al respecto publicadas en libros o en revistas editadas fuera de Chile y, por otro, nos detenemos en las referencias críticas encontradas en la prensa chilena sobre el grupo en general o sobre cada uno de sus integrantes por separado.

Como punto de partida, antes de entrar de lleno en el meollo de la cuestión, consideramos de interés señalar la opinión que le merece a Enrique Gómez-Correa la crítica literaria, opinión que expone como respuesta a una de las múltiples preguntas del mencionado cuestionario que le plantea Hernán Ortega Parada y sobre el que construye el capítulo inicial de *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*. El talquino identifica la actividad crítica con la disección y reivindica el valor de la obra en sí misma:

El crítico pone al poeta, al novelista, sobre el quirófano, sobre una mesa de disección empieza a aplicar el bisturí; le encuentran hasta que el papá era cojo, le encuentran tales y tales defectos, le encuentran tal y tal cosa, todas las vinculaciones, y por qué escribió tal frase, le llega todo, descifra todo el puzzle. Bueno, pero en todo caso queda la obra, el todo, el todo que es el ente, una novela o lo que es un poema. Está más allá de la disección, es muy válida esta, interesa mucho, pero no va más allá. De todas maneras quedará el poema si es

bueno o malo, con o sin la disección. Y la crítica, en un congreso de literatura, merecerá los más altos aplausos⁷⁶⁸.

A pesar de todo, poco más adelante Enrique Gómez-Correa reconoce cierto aspecto positivo de la crítica literaria, su labor difusora, dando a conocer obras que de otra manera pasarían inadvertidas, contribuyendo a anunciar su existencia:

(...) en Chile, desgraciadamente, no hay críticos. En Francia existen, por fortuna, críticos; existen en todos los diarios, en el *Figaro Littéraire*, y en todos, *Paris Soir*. Tienen un día con un suplemento literario, y si se publica algo le están diciendo que está bien o está mal. Pero es una cosa que demuestra vitalidad. Eso es importante porque hay un eco que produce la obra; aunque sea negativa la está poniendo en evidencia, que se publicó algo y no ese silencio que mata, que pasa la obra inadvertida. Es como si mañana se publicara la *Crítica de la razón pura* aquí, en este país, y no pasara nada, como no pasaría nada. Que le transforma la filosofía como cualquier texto importante, que le viene a trastocar todo, y botarlo al cajón del silencio. Entonces, el crítico, aunque la crítica sea adversa, mañana o pasado, a la *Crítica de la razón pura* le hace una crítica –que es un texto humano, que es un texto confuso, difícil, inaccesible, etc.– y le está señalando a miles de lectores que ese texto apareció, que existe. Ya vendrán otros que lo estudiarán y dirán lo contrario⁷⁶⁹.

5.1. La crítica literaria y la actividad surrealista en Chile del grupo Mandrágora⁷⁷⁰

Antes de empezar a comentar las principales contribuciones de la crítica literaria al estudio del surrealismo en Latinoamérica, y en Chile en particular, nos detenemos en una antología previa a 1974 (fecha en la que se publica el primer estudio, de Stefan Baciú, centrado en el movimiento surrealista latinoamericano) publicada por Aldo Pellegrini, figura que desempeñó un papel clave en el asentamiento y desarrollo del surrealismo en tierras americanas. Esta antología de Pellegrini, de 1966, no está dedicada específicamente al surrealismo, pues se trata de una tentativa amplia, abarcadora, de dar cuenta de la nueva poesía, la “poesía viva”, que despuntaba en aquellas latitudes. Pero este poeta, ensayista y lúcido crítico argentino resalta la relevancia del surrealismo en el proceso de despegue de la poesía latinoamericana que descubre caminos desconocidos, sendas no transitadas, e incluye a Braulio Arenas, uno de nuestros poetas chilenos, en esta antología.

⁷⁶⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 84.

⁷⁷⁰ Comentamos aquí las reseñas críticas sobre el grupo Mandrágora y sobre sus miembros aparecidas en libros y revistas publicadas fuera de Chile.

Aldo Pellegrini, en su obra *Antología de la poesía viva latinoamericana*, se propone hacer “una antología que no fuera un cementerio de la poesía, sino que mostrara lo que de más vivo y significativo tiene en estos momentos la palabra como expresión de esa parte tan importante del continente”⁷⁷¹. Así, Pellegrini considera indispensable mostrar “los nuevos rumbos que va tomando la poesía en la América de habla hispana”⁷⁷².

El poeta y crítico argentino, que dirigió *Que*, la primera de las revistas surrealistas que vieron la luz en Latinoamérica, selecciona dos poemas de Braulio Arenas y los integra en la citada antología: “Tantas lunas” y “La casa fantasma”. Dichos poemas aparecen precedidos de una escueta presentación sobre el poeta y su obra, en la que Pellegrini menciona su participación en “el movimiento «Mandrágora», de inspiración surrealista”⁷⁷³. El resto de chilenos antologados son Enrique Lihn, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Armando Uribe Arce.

Nos detenemos un instante en la introducción a esta antología redactada por Aldo Pellegrini, pues consideramos oportuno señalar, aquí y ahora, unos fragmentos especialmente interesantes por su relación con el surrealismo y su recepción en Latinoamérica.

Pellegrini comenta la influencia que el surrealismo ejerce sobre la “nueva poesía” latinoamericana, concediéndole un carácter especialmente relevante:

La influencia más destacada en la nueva poesía americana es la del surrealismo. No hay duda de que tenía que ejercer una particular atracción en Latinoamérica, por su doble carácter de lenguaje poético y concepción revolucionaria de la vida. Esa influencia resulta de fundamental importancia en Argentina, Colombia, Chile, Perú, México y Venezuela, que constituyen los países de mayor densidad poética. El surrealismo ofrece a los nuevos poetas el privilegio de una deslumbradora libertad de expresión, el incentivo de la imagen insólita, y su permanente carácter experimental. El mundo de lo mágico, tan fuerte en las culturas precolombinas, significa también un punto de contacto con el surrealismo⁷⁷⁴.

Aldo Pellegrini lanza una interesante reflexión sobre el surgimiento de la poesía moderna en Latinoamérica, transitando el camino de la poesía en su paso del modernismo a la vanguardia para detenerse, entonces, en Chile, y comentar el salto al surrealismo propiamente dicho. Alude al grupo Mandrágora, concediendo un papel excesivo a la figura de Braulio Arenas al considerarlo el cabecilla:

⁷⁷¹ Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1966, p. 7.

⁷⁷² *Ibidem*.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 129.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, pp. 9-10.

En cada país de Latinoamérica la evolución de la vanguardia tiene características particulares; podría decirse que cada país tiene su propio “tempo”. Chile fue el que dio una primera generación de vanguardia de excepcional calidad con Huidobro y Neruda a los que hay que agregar los nombres valiosos de Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva. Después de la aparición de esos poetas se produce como una breve espera hasta presentarse en escena el grupo de “La Mandrágora” directamente vinculado al surrealismo. Ese grupo, encabezado por Braulio Arenas, comprendió en un comienzo a Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. Luego se le unen en los sucesivos números de “La Mandrágora” otros poetas, algunos de los cuales habrían de ganar un lugar destacado en la poesía chilena: Gustavo Ossorio, Fernando Onfray y Gonzalo Rojas. Después de la Mandrágora la poesía chilena parece sufrir un retroceso a posiciones más seguras. Nicanor Parra representa en Chile el esfuerzo posterior más claro de intentar una nueva aventura poética.

Comprobamos aquí la confusión generada en torno a la pertenencia al grupo Mandrágora y matizamos que lo riguroso sería distinguir entre los verdaderos integrantes activos del grupo, con conciencia de pertenencia, y los allegados que se sintieron próximos a ellos en algún período de su trayectoria poética y colaboraron en la revista *Mandrágora* o en *Leitmotiv*, entre quienes estarían, como ya sabemos, Ossorio, Onfray, Rojas y algunos más no mencionados aquí por Pellegrini.

Tomás Rey publica en el undécimo número (2ª época) de la revista *Zona Franca*, editada en Caracas, de 1972, un extenso ensayo titulado “Apuntes sobre el para-surrealismo y el surrealismo en Chile”⁷⁷⁵ en el que como “posibles antecedentes” del surrealismo en Chile menciona a Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Por otra parte, Tomás Rey reserva un hueco en su ensayo para Juan Emar, Rosamel del Valle y Humberto Díaz-Casanueva bajo el epígrafe “Las particularizaciones y los vínculos con el surrealismo”, autores en los que se encuentra la “savia del surrealismo” aunque no participan a conciencia del movimiento surrealista. A continuación, encontramos a nuestros poetas de la Mandrágora, reunidos en un nuevo apartado denominado “El grupo Mandrágora y el surrealismo confeso”, apartado en el que nos detenemos.

Tomás Rey comienza refiriéndose a los Runrunistas, identificándolos con el dadaísmo y destacando el humor como rasgo esencial:

Este grupo –como el surrealista francés– también tuvo el fantasma de un Dada y fue el grupo de los Runrunistas (1929) y del que únicamente ha quedado el recuerdo de su humor a través de anécdotas, como que

⁷⁷⁵ Tomás Rey, “Apuntes sobre el para-surrealismo y el surrealismo en Chile”, en *Zona Franca*, n.º 11 (2ª época), Caracas, 1975, pp. 39-49.

sus reuniones se efectuaban en ascensores públicos y que usaban como distintivo el juguete llamado “run run”. Lo demás parece haberse borrado y no solo olvidado. Esta es una característica de la gente del país, su nervioso afán de borrar (...) Este trabajo de goma de borrar se ve en muchas antologías chilenas⁷⁷⁶.

Tomás Rey se centra, entonces, en Mandrágora y señala la falta de humor como la principal diferencia entre los mandragóricos y el surrealismo, por un lado, y mandragóricos y runrunistas, por otro. Rey habla del uso de la “violencia escrita” que hacen los mandragóricos y emplea la expresión “ortodoxia cerrada” al referirse a ellos:

En 1938 comienza en Chile el surrealismo confeso, es decir, los usos de las técnicas empleadas por el grupo de Breton. Pero hay algo que los diferencia de ellos y del nacional del “runrunismo” y es su falta de humor. Ellos han puesto una dosis mayor de seriedad y un casi exagerado tono en sus formaciones humanísticas. En un reemplazo quizás de humor, hicieron uso de la violencia escrita, de una ortodoxia cerrada y un deseo – confesado por Gómez-Correa– de borrar todos los antecedentes que ya existían en el plano nacional. De esto último, el único que sale limpio de manchas es Rosamel del Valle. Sin embargo, su experiencia no es, de ninguna manera, negativa y falta solo la perspectiva para saberlo o demostrarlo. Si se piensa que actúan en un instante de saturación “españolista” (García Lorca y otros de la generación del 27), se comprenderá que su función es importante y hasta “salvadora”⁷⁷⁷.

Como se puede observar, a pesar de los comentarios desfavorables realizados por Tomás Rey acerca del grupo Mandrágora, reconoce la importancia del significado de su actitud cuando pretendieron, como defienden en las páginas de su revista *Mandrágora*, desvincularse de la tradición literaria chilena y latinoamericana, que consideraban dominada por la mediocridad. De ahí que los mandragóricos busquen a sus maestros en el exterior y ejerzan su notable labor traductora y difusora de la literatura europea. Tomás Rey califica esta actitud de los poetas de Mandrágora como “salvadora” en un momento en que el panorama de la literatura chilena se encontraba marcado por lo que él denomina “saturación «españolista»”.

En cuanto a la supuesta falta de humor que les atribuye, hemos podido comprobar ya sobradamente cómo el humor negro es precisamente uno de los rasgos palpables de su discurso y sus sacudidas mordaces plagan la revista *Mandrágora*. Su humor audaz, oscuro, macabro, punzante, desde luego, no tiene nada que ver con el humor ingenuo, simplemente lúdico de los runrunistas.

Tomás Rey critica a Mandrágora por “no haber sabido llevar hasta las últimas consecuencias su experiencia y en cierta forma haber traicionado lo que un día sostuvo con

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

tanta fuerza”⁷⁷⁸, pero no desarrolla ni argumenta esta idea. No precisa a qué se está refiriendo; lo cierto es que no es posible generalizar y no todos sus miembros traicionaron sus principios e ideales. Arenas fue, como sabemos el principal traidor y a su manera Cid también lo fue. Sin embargo, tanto Cáceres como Gómez-Correa murieron siendo coherentes con dichos principios, con su forma de concebir la vida y la poesía, consecuentes con la aventura a la que se entregaron hasta el final.

Respecto a los integrantes del grupo, “en un sentido permanente o esporádico”, Rey menciona a Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Carlos de Rokha, Gonzalo Rojas y Fernando Onfray. Con anterioridad ya había mencionado a Enrique Gómez-Correa, a quien considera “dentro de la militancia (...) el más ortodoxo y tajante”⁷⁷⁹, y a Braulio Arenas, a quien se refiere como “promotor del grupo Mandrágora”⁷⁸⁰. Constatamos cierta tendencia de la crítica a tratar con escaso rigor la pertenencia al grupo de surrealistas chilenos, sin distinguir aquellos que se caracterizaron por una participación activa en el grupo y una consciente adscripción a los principios del surrealismo de aquellos que se sintieron cercanos a Mandrágora puntualmente y se limitaron a colaborar en sus publicaciones.

Tomás Rey añade un interesante comentario acerca del fallecimiento precoz de Jorge Cáceres que refleja el sentimiento de pérdida de un gran valor dentro del grupo:

La muerte temprana de Cáceres creo que privó al grupo de un resultado más sorprendente y una experiencia más larga y consecuente. En parte de sus libros (*René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Por el camino de la gran pirámide polar*, *Monumento a los pájaros* y *El frac incubadora*) hay como el anuncio de un “cazador en el momento de apretar el gatillo”⁷⁸¹.

Rey menciona a Carlos de Rokha, cuyo vínculo con el grupo Mandrágora califica de “circunstancial”, y destaca la importancia de los dos libros que dejó. Reconoce, entonces, “el aporte del grupo a la narrativa chilena”, afirmando que “es el hecho más trascendente que sucede después de la aparición de Juan Emar”. Denuncia “el silencio total” impuesto en torno a los mandragóricos en las antologías de este género y reivindica el interés de reeditar sus obras:

⁷⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁷⁹ *Ibidem.*

⁷⁸⁰ *Ibidem.*

⁷⁸¹ *Ibidem.*

Sería bueno ver aparecer de nuevo *Bouldroud* (1942) y *El tiempo de la sospecha* (1952) de Teófilo Cid, los primeros relatos de Braulio Arenas, Gómez-Correa, etcétera, para poder confrontarlos con la narrativa que circula legalmente. Solo Miguel Serrano los antologó en 1938⁷⁸².

Dos apartados más integran el artículo de Tomás Rey. Uno dedicado a la plástica surrealista en Chile, destacando a Roberto Matta, mencionando a otros pintores como Harold Donoso y Luis Vargas Rosas y nombrando al final tan solo de pasada los collages de Jorge Cáceres, Hugo Marín y las pinturas de Rodolfo Opazo y Carmen García (pasando por alto la faceta plástica desarrollada por Braulio Arenas). Y otro titulado “Un breve margen para Valparaíso”, en el que habla de una exposición realizada en esa ciudad chilena en 1929, y que identifica con el dadaísmo:

En este puerto y en 1929 –si no me equivoco– se realizó la primera exposición de objetos, ensamblajes de elementos dispares, espejos deformantes y pinturas que se emparentaban con las rupturas que auspiciara Dada en su tiempo. La exhibición fue organizada por un grupo de escritores y entre los cuales recuerdo los nombres de Jacobo Danke y Oreste Plath. Es curioso este hecho y su lamentable falta de continuidad, ya que todo terminó ahí⁷⁸³.

Rey destaca, también, la publicación de *Las ferreterías del cielo* de Arturo Alcayaga, obra que relaciona también con el dadaísmo:

Después viene a suceder otro hecho también especial y en la misma línea anterior, y es la publicación en las prensas de la Cárcel de Valparaíso (1954) del libro *Las ferreterías del cielo* de Arturo Alcayaga. Un libro singular, barroco, destructor y que recuerda también las experiencias de los dadaístas⁷⁸⁴.

Y concluye su artículo aludiendo al grupo de poetas de Valparaíso, compuesto, entre otros, por Manuel Espinosa Orellana, Gregorio Paredes, Ana María Veas y Eduardo Parra, de quienes destaca la “recuperación de humor” que llevan a cabo.

En 1974 el crítico de origen rumano Stefan Baciú publica su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*⁷⁸⁵, en la que señala la escasa atención dedicada por la crítica al surrealismo desarrollado en Latinoamérica, y en concreto al surrealismo chileno. Ya entonces

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 49.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

⁷⁸⁵ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.

comentaba las confusiones frecuentes a la hora de realizar el estudio de la recepción del movimiento surrealista, y en especial, su recepción en América Latina. Así pues, esta antología publicada por Baciú es la primera gran contribución al estudio del impacto que el surrealismo alcanzó en Latinoamérica, siendo una obra fundamental a la que es preciso prestar atención como punto de partida.

Precede a la antología propiamente dicha un estudio inicial en el que Baciú realiza un recorrido por los distintos países latinoamericanos en los que se desarrolló una destacable actividad surrealista. Llega el turno de Chile y Baciú comienza destacando la fidelidad a los principios surrealistas de los mandragóricos, tanto en la poesía como en la vida:

En Chile, como en ningún otro país del Continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas, cuya fidelidad y valor han conseguido ganar batallas al tratarse, como lo afirma un manifiesto de los surrealistas, de la *defensa de la poesía*. Sin embargo, esta defensa no se ha limitado únicamente a la poesía, puesto que para los surrealistas la poesía siempre ha sido parte de la vida⁷⁸⁶.

Baciú señala la importancia de la actividad surrealista surgida en Chile en comparación con la de otros países de Latinoamérica:

A través de esta actividad, los chilenos se colocan en la delantera del movimiento latinoamericano, no solo por el número y la calidad de sus manifestaciones, sino que por una constancia que ultrapasa el tiempo, relativamente escaso, de dicha actividad⁷⁸⁷.

Para Baciú el “elevado calibre” de la actividad de los mandragóricos se debe a “la consistencia ideológica del surrealismo chileno, es decir, la conciencia de los poetas y artistas de que su trabajo representaba la respuesta necesaria ante el mal gusto, ante la politiquería y ante las maniobras de varios poetas chilenos”. Añade, acto seguido, que esa “consistencia” queda patente en “todos los textos polémicos y programáticos del grupo”, aunque destacando especialmente en este sentido un texto concreto perteneciente a Gómez-Correa:

Esta consistencia ideológica se revela en todos los textos polémicos y programáticos del grupo, pero suena de manera inconfundible en el *Prefacio* que Enrique Gómez-Correa (el más constante y más coherente defensor de las posiciones surrealistas, además de ser uno de los notables poetas de su país, quien representa el surrealismo hispanoamericano al lado de Octavio Paz), escribió para el libro *Nadir* de Rubén Jofré en 1957⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, pp. 86-87.

Como podemos comprobar, la constancia y la coherencia son cualidades fundamentales de Gómez-Correa en las que Baciú pone el acento.

Stefan Baciú destaca la influencia ejercida por los de Mandrágora en su propio país, hablando de la existencia de numerosos poetas “parasurrealistas”, discutible etiqueta frecuentemente empleada por el crítico rumano:

(...) la actividad de los surrealistas impregnó el aire de Chile con una substancia surrealista que, a nuestro juicio, es responsable de la existencia de un buen número de poetas parasurrealistas inigualados por otro país del Continente⁷⁸⁹.

No podemos más que expresar nuestras reservas ante el empleo de dicha etiqueta que tanto gusta a Baciú y que otros críticos tomarán prestada, etiqueta que consideramos artificial y que pretende establecer distinciones que carecen de sentido. Se es o no se es surrealista. Y, en cuanto a aquellos poetas o artistas que sin ser surrealistas reciben la influencia del movimiento, preferimos, simplemente, hablar de eso, de mera influencia.

Baciú centra su atención, entonces, en la revista *Mandrágora* y resalta su importancia:

En el mismo año, en el mes de diciembre, sale el primer cuaderno de la revista *Mandrágora*, que en seguida daría el nombre al grupo. Bajo dicho nombre se conocerá la actividad de los surrealistas, primero en el país, luego en uno u otro país de Latinoamérica y, finalmente, en el mundo. A este primer cuaderno, que como todas las publicaciones surrealistas es hoy día una rareza bibliográfica, le siguieron otros, hasta el número 7 publicado en octubre de 1943, en plena guerra –época en la cual el derrumbe del nazi-fascismo ya era visible y la amenaza stalinista se hacía más fuerte y más agresiva.

Mandrágora ha sido la revista de vida más larga en el surrealismo latinoamericano. En sus páginas escribieron tanto los miembros del grupo, como poetas y artistas plásticos cuyos nombres se han separado del camino surrealista o que han escogido rumbos diferentes: Renato Jara, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurrázaga, Enrique Rosenblatt, Juan Sánchez Peláez (este último venezolano, relacionado a los poetas de *Mandrágora*) como también, poetas de generaciones anteriores de destacada actividad en los movimientos de vanguardia, tal como Vicente Huidobro, colaborador del primer número con un poema inédito (...)

Los siete cuadernos de *Mandrágora*, aunque bastante escasos en su número de páginas, constituyen una antología del surrealismo internacional. El séptimo y último, escrito enteramente por Enrique Gómez-Correa bajo el título *Testimonios de un poeta negro*, es una de las más lúcidas defensas de la poesía, incluyendo textos seleccionados por el autor de la obra de Arenas, Rosamel del Valle, Jorge Cáceres y Teófilo Cid⁷⁹⁰.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, pp. 88-89.

A pesar de negar el carácter de grupo cohesionado que caracterizó a Mandrágora, como vimos con anterioridad, Baciú comenta el fuerte impacto que el grupo generó en su tierra y que trajo consigo el surgimiento de imitadores y seguidores:

El *trío* surrealista que jamás constituyó un equipo, por su reducido número, tuvo –en cambio– una fuerza y un impacto notable dejando, al correr de los años, imitadores y discípulos que más adelante se autoproclamaron surrealistas sin jamás hacer parte del grupo, ni del movimiento: sencillamente debido a la sabida banalidad que decía que *la cosa está en el aire*⁷⁹¹.

Más adelante, Baciú resalta el carácter apartidista, independiente, de la actividad del grupo surrealista chileno, entregado, eso sí, a la defensa de la libertad:

Este grupo de poetas y artistas batalló en Chile para la defensa de la poesía y del hombre libre, siempre en primera línea, sin la ayuda de ninguna organización, de ningún movimiento, de ningún partido; al contrario: contra todo tipo de movimientos y partidos⁷⁹².

En su estudio Baciú habla de cierto “aire surrealizante” existente en Chile, “más fuerte y más actuante hoy en día que en cualquier otro país del Continente”⁷⁹³. Y concluye su apartado sobre el surrealismo chileno aseverando el carácter personal y diferenciado de la obra de cada uno de los miembros de Mandrágora:

Además, los surrealistas chilenos supieron asimilar y perfeccionar la lección de algunos de sus precursores, especialmente aquella de Vicente Huidobro, poeta al que tanto han imitado en Chile, entrando en el callejón sin salida de la poesía “*a Huidobro*”. No ha sido este el caso de los surrealistas puesto que para ellos la lección de Huidobro ha sido uno de los puntos de partida en la gran aventura –cada uno siguiendo caminos personales y, a veces, el camino sin retorno de la muerte, como una coronación de su obra y de su vida⁷⁹⁴.

Octavio Paz publica en *Plural*, n.º 35, de agosto de 1974, editada en México, un muy interesante ensayo sobre el surrealismo en Hispanoamérica que da cuenta de la aparición de la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciú, incluido posteriormente por el crítico rumano en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas* (1979). En este ensayo, Paz resalta la importancia de la antología preparada por Baciú, a pesar de aprovechar para realizar una serie de rectificaciones a algunas de sus afirmaciones y señalar ciertas

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 96.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 97.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 97.

ausencias notorias. Paz defiende la antología del crítico rumano como “el primer estudio serio y documentado sobre un tema a la vez secreto y público”:

La editorial Joaquín Mortiz acaba de publicar la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciú.

Las pocas notas que han comentado este libro –con la excepción de una reseña inteligente aunque demasiado rápida de Francisco Zendejas– revelan, una, la tirria del analfabeto, otras, la arrogancia del sabelotodo –y otras más distracción o prisa de un hombre inteligente y sensible. Sin embargo, se trata del primer estudio serio y documentado sobre un tema a la vez secreto y público.

Secreto porque pocos lo conocen realmente; público porque todo el mundo habla de surrealismo como si esa palabra fuese una ganzúa para abrir todas las puertas. El libro de Baciú se propone poner fin a las habladurías. También al negocio. Al amparo de la confusión reinante se han publicado muchas tesis doctorales, librotos y libracos sobre el surrealismo español e hispanoamericano. Esta actividad se ha convertido en una rama menor de esa industria que llamamos “crítica universitaria”. Una manera de ganar becas, viajes y cátedras. En Italia apareció hace algunos años una antología de la poesía surrealista española: ninguno de los poetas incluidos, de Larrea a Prados, fue jamás surrealista. Un poco después un profesor norteamericano de cuyo nombre prefiero no acordarme publicó un libro en el que afirmaba que hay dos surrealismos, el francés y el español: el último es independiente del primero porque sus raíces están en el temperamento español, el arte de las cuevas de Altamira y las obras de Valle Inclán y Antonio Machado. Otros han escrito extravagantes disquisiciones sobre el surrealismo de Neruda y de Miguel Ángel Asturias. Tampoco han faltado, claro, los estudios acerca del surrealismo barroco de Lezama Lima. Basta⁷⁹⁵.

La antología aparecida en Italia a la que se refiere Paz es, sin duda, la publicada por Vittorio Bodini⁷⁹⁶; así como el profesor norteamericano de cuyo nombre no quiere acordarse no es otro que Paul Ilie, quien en 1972 publica *Los surrealistas españoles*. En cuanto a “las disquisiciones” sobre el surrealismo de Miguel Ángel Asturias, se podría estar refiriendo al libro de Langowski *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, en el que le dedica un capítulo.

Octavio Paz reflexiona sobre las confusiones frecuentes que suelen darse a la hora de catalogar a los poetas surrealistas. En ese sentido, afirma que la obra de Stefan Baciú ha sido esclarecedora, al establecer la distinción entre los poetas surrealistas y aquellos otros poetas que, sin ser surrealistas, se vieron marcados por algunos de sus rasgos, motivos o técnicas:

Tampoco es extraño que el surrealismo haya influido profunda y decisivamente en muchos poetas que, sin embargo, nunca fueron propiamente surrealistas. Esta influencia fue particularmente notable en la poesía

⁷⁹⁵ Octavio Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 10.

⁷⁹⁶ Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971.

española e hispanoamericana. Hay un momento –algunos piensan que ese fue, justamente, su mejor momento– en que la poesía de Lorca, Aleixandre, Neruda, Cernuda y otros fue marcada por el surrealismo. Lo mismo sucedió en México con la poesía de Villaurrutia, Novo, Owen y Ortiz de Montellano. Ninguno de estos poetas perteneció al movimiento y ninguno de ellos puede considerarse como surrealista. ¿La razón? El surrealismo no fue ni una estética ni una escuela ni una manera: fue una actitud vital, total –ética y estética– que se expresó en la acción y la participación. De ahí que, con mayor sensatez que sus críticos, la mayoría de estos poetas hayan aclarado que sus afinidades momentáneas con el lenguaje, las ideas y aun los tics de la poesía surrealista no pueden confundirse con una actitud realmente surrealista. Uno de los grandes méritos del libro de Baciú es haber puesto un hasta aquí definitivo al equívoco: unos son los poetas surrealizantes y otros los poetas surrealistas⁷⁹⁷.

Paz reivindica el carácter internacional del movimiento surrealista y menciona una serie de lugares del mundo que destacan por su actividad surrealista, entre los que se encuentra Canarias. Llama la atención el uso que Paz hace de tiempos verbales en pasado. Hoy en día aún existen grupos e individualidades que se identifican con el surrealismo y siguen defendiendo y demostrando su vigencia y vitalidad:

Aunque nació en Francia y sus principales manifestaciones en materia poética hayan sido en lengua francesa, el surrealismo fue un movimiento internacional. Hubo grupos y revistas surrealistas en Bélgica, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rumanía, Japón, Inglaterra, Argentina, Chile. Hoy mismo existe un grupo surrealista activo en Chicago. Además, en casi todo el mundo hubo poetas y artistas afiliados individualmente al movimiento. En España hubo un pequeño grupo surrealista en Canarias. Duró poco. Y todos conocen los nombres de los surrealistas españoles: el precursor hispano-cubano Picabia, Miró, Dalí, Buñuel y, en los últimos tiempos del movimiento, Arrabal. Un surrealista español poco conocido que Baciú tiene el buen tino de recordar es Eugenio Fernández Granell⁷⁹⁸.

Octavio Paz reconoce el carácter exhaustivo del estudio de Baciú, pero, como ya adelantamos, realiza una serie de acertadas rectificaciones que sin duda han de ser tenidas en cuenta. La primera de ellas tiene que ver con el surrealismo argentino y, más concretamente, con la ausencia de Francisco Madariaga entre los poetas nombrados y antologados por Baciú:

Baciú hace un estudio exhaustivo del surrealismo hispanoamericano; apenas si, aquí y allá, se le puede hacer una leve rectificación. Al referirse al grupo argentino exalta con justicia la actividad –inteligencia, sensibilidad, fervor– de Aldo Pellegrini, el fundador del primer grupo surrealista de lengua castellana. El surrealismo argentino dio varios poetas notables y la selección de Baciú es bastante completa –Latorre, Llinás, Molina, Pellegrini, Porchia– pero olvida a Francisco Madariaga. La orientación del grupo argentino fue sobre todo estética e introspectiva.

⁷⁹⁷ Octavio Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”, loc. cit., p. 11.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, pp. 11-12.

La segunda de las rectificaciones planteadas por Octavio Paz está relacionada con el surrealismo chileno. Paz introduce interesantes comentarios sobre el grupo Mandrágora, su acción “más vertida hacia la vida pública, más amplia y liberadora” y sobre su actitud, la cual considera “ejemplar”. Señala, además, el “silencio hostil” bajo el que han sido sepultados. Pero hay algo que Paz echa en falta; la presencia de algún poema de Juan Sánchez Peláez, uno de los colaboradores de Mandrágora a quien Baciú tan solo menciona en su estudio inicial:

La acción del grupo chileno fue, en cambio, más vertida hacia la vida pública, más amplia y liberadora. El grupo chileno estuvo compuesto por Braulio Arenas, el iniciador y el teórico, Enrique Gómez-Correa, uno de los buenos poetas hispanoamericanos, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Cerca de ellos: Rosamel del Valle, todavía mal conocido, Gonzalo Rojas y otros. Los surrealistas chilenos publicaron una revista memorable, *Mandrágora*, en cuyo primer número, olvidando viejas querellas, colaboró Vicente Huidobro. Este solo hecho, si no hubiera otros de mayor significación, bastaría para justificar la inclusión de Huidobro entre los precursores del surrealismo hispanoamericano. Baciú menciona, entre los colaboradores de *Mandrágora*, al venezolano Juan Sánchez Peláez. Un poeta vigoroso, original. Es una lástima que no aparezcan poemas suyos en la antología. La salida del grupo chileno, dice Baciú, “hace pensar en David y Goliat. 1938 representa el auge del nazi-fascismo, las maniobras de Stalin y la subida al poder de Franco. Desde el grito dadaísta durante la guerra, en Zurich, en 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo sentir en momentos tan críticos”. La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no solo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil. La historia espiritual de América Latina está todavía por hacerse.

Paz continúa comentando la antología presentada por Baciú y exponiendo sus rectificaciones. No entiende por qué Baciú opta por incluir a un poeta en lengua francesa haitiano, Magloire Saint-Aude, y deja fuera a otro poeta, Aimé Césaire, igualmente latinoamericano. Del mismo modo, podría señalarse la ausencia del brasileño Sergio Lima:

En los otros países hispanoamericanos no hubo grupos surrealistas, en Perú, dos personalidades extraordinarias: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. En México: Octavio Paz (pero su actividad surrealista se desplegó fuera, durante los años que pasó en París). En Haití, el admirable poeta Magloire Saint-Aude, recientemente fallecido. Por cierto, ya que se incluye a un poeta de lengua francesa, ¿no habría valido la pena incluir también a Aimé Césaire? Martinica también es América Latina.

Paz dedica atención, también, a la pintura surrealista y a aquellos artistas plásticos latinoamericanos que se vinculan con el movimiento:

Por supuesto, la poesía solo es una parte de la historia del surrealismo: es imposible olvidar a los pintores Lam y Matta. En México, además de la presencia de Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon –pintores surrealistas que ya son parte de la historia y la mitología de México– ¿cómo no recordar a Frida Kahlo, Gunther Gerzso y Alberto Gironella? y habría que añadir a Tamayo, por un corto período –a través de Péret, Breton y Paz– tangencialmente surrealista. Otro surrealista tangencial: Manuel Álvarez Bravo. Sus fotografías, sin menoscabo de preciso realismo, son verdaderas *imágenes* en el sentido surrealista de la palabra imagen: subversión y transfiguración de la realidad. En el arte visual de Álvarez Bravo los títulos, es decir: el lenguaje, operan como cables conductores de la tensión poética.

Octavio Paz comenta la estructura de la antología de Baciú y se centra en el apartado que el crítico rumano dedica a los precursores del surrealismo en América Latina, exponiendo ciertas objeciones y matizaciones:

El libro de Baciú está dividido en dos partes: los precursores y los surrealistas. Entre los primeros incluye a Tablada, Eguren, Ramos Sucre, Gironde y Huidobro. El caso de Tablada quizá es dudoso: pertenece a la historia de la vanguardia pero ¿a la del surrealismo? La misma duda siento ante Gironde: típico poeta de vanguardia, su obra no es una profecía ni una preparación del surrealismo. Tablada, Gironde y los estridentistas son antecedentes, nada más. En Eguren, el gran simbolista peruano, sí hay un cierto onirismo que es una prefiguración del surrealismo. Otro tanto sucede con Ramos Sucre. El rescate del olvidado Ramos Sucre es otro de los aciertos de Baciú. También me parece plenamente justificada la presencia de Huidobro y no solo por su colaboración en *Mandrágora* y su amistad con los surrealistas chilenos (Braulio Arenas ha sido el encargado de la edición de sus *Obras Completas*) sino porque, como en el caso de Reverdy, su poesía prepara la de los surrealistas. Solo el etnocentrismo europeo explica el escandaloso olvido, en la historia de la poesía francesa, de la figura de Huidobro⁷⁹⁹.

En cuanto a la selección de poetas presentada por Baciú en la segunda parte de su antología, la concerniente a los surrealistas propiamente dichos, son pocas las objeciones planteadas por el mexicano:

Poco puede objetarse –ya señalé algunas omisiones– a la selección de poetas que forman la segunda parte de la Antología. Es discutible la exclusión de los poetas, algunos excelentes, de *El techo de la ballena* y *Sol cuello cortado*. Ciertamente se trata más bien de poetas postsurrealistas, como los nadaístas de Colombia. Probablemente la misma razón explica la ausencia de los jóvenes brasileños: también ellos son postsurrealistas. Baciú alude con elogio a varios poetas que llama *parasurrealistas*. Los define así: “aquellos que, sin ser explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido a veces con el movimiento...” (...) ¿Y la selección de poemas? Acertada y muy completa, salvo la de Antonio Porchia, que me parece demasiado breve. Este gran escritor es una figura capital de la literatura hispanoamericana. Capital precisamente por su marginalidad.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, pp. 12-13.

A pesar de sus rectificaciones, Paz considera la antología de Baciú “la primera contribución de importancia a la historia del surrealismo hispanoamericano” y agrega hacia el final de su texto:

Desde este punto de vista no es exagerado afirmar que el crítico rumano ha hecho una obra que será indispensable para todos los que se interesan en el tema. Más adelante llegará el momento de la valoración de ese movimiento⁸⁰⁰.

En relación a los “peros” señalados por Octavio Paz, consideramos también preciso realizar alguna aclaración o matización. En primer lugar, en cuanto a la colaboración, “olvidando viejas querellas”, de Vicente Huidobro en *Mandrágora*, que Octavio Paz reduce al primer número, hemos de señalar varias cosas. Por un lado, Vicente Huidobro colaboró no solo en el primer número de esta revista, en el que publica su poema “De cuando en cuando”, sino que también colabora, como bien sabemos, en el segundo número con el poema “Bellas promesas” y en el tercero con “La mano del instante”. Y en el cuarto firma una breve consigna contra la Alianza de Intelectuales. Por otro lado, consideramos fundamental matizar que las querellas a las que Paz alude respecto a Huidobro y el grupo Mandrágora como algo superado, como cosa del pasado, vuelven a reaparecer en el séptimo número de *Mandrágora*, publicado en solitario por Enrique Gómez-Correa. Como ya vimos en el capítulo dedicado al análisis de la revista, en el ensayo “Testimonios de un poeta negro” que conforma este último número de la revista Gómez-Correa alude a Huidobro y critica sus ataques al automatismo, reflejando las profundas divergencias existentes entre ellos y el choque de sus planteamientos poéticos y creativos. Además, el último superviviente de la Mandrágora recuerda la visita que realizó al manicomio junto a Huidobro, Arenas y Cid en 1939 y el desprecio que Huidobro manifestó, abandonando el lugar “para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbécil”, mientras que para ellos fue una experiencia trascendente, como lo indican las palabras que emplea para referirse al efecto que en Arenas y él provocó la visita: “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 (...)”.

En segundo lugar, para acabar con las matizaciones a las rectificaciones expuestas por Paz, consideramos poco apropiado hablar de “surrealistas tangenciales” si partimos de la base de que cualquier estudio riguroso, certero, sobre surrealismo ha de partir de la clara distinción

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 14.

entre ser surrealista o estar simplemente marcado por la influencia del surrealismo. Sin embargo, Paz, tras haber manifestado que uno de los méritos que él atribuye a la antología de Baciú es, precisamente, el haber contribuido de manera fundamental a la distinción entre surrealistas y “surrealizantes”, cae a lo largo de su ensayo en el empleo de términos y delimitaciones confusas como esta.

Guy Malouvier publica su artículo “Le surréalisme au Chili” en *Le Puits de l’Ermité* n.º 29-31, número titulado *Le domaine poétique international du surréalisme*, que ve la luz en 1978. Comienza su ensayo hablando de Vicente Huidobro y Pablo de Rokha como los precursores del surrealismo en Chile. En cuanto a Huidobro, Malouvier comenta brevemente su trayectoria creativa y su vida entre Santiago de Chile, París y Madrid. Se menciona su relación con Tzara y con Reverdy, con quien colabora y más tarde se disputa la paternidad del creacionismo. Malouvier considera que “l’influence de Vicente Huidobro fut considérable, et pas seulement sur la poésie de langue espagnole”⁸⁰¹. Guy Malouvier sitúa a Huidobro en el origen del surrealismo y acto seguido cita un fragmento del prefacio escrito por Pablo Neruda a *Le citoyen de l’oubli* de Huidobro, publicado en París en 1974:

Le surréalisme empruntera aussi à Huidobro: “Vicente Huidobro, tout imprégné d’élégance cubiste, aperçut, du fond de son humanisme interplanétaire, la chevelure surréaliste qui devait flotter jusqu’aujourd’hui sur l’océan Atlantique, comme des algues marines”⁸⁰².

A continuación, Malouvier señala el posterior posicionamiento de Huidobro en contra del surrealismo, citando un fragmento extraído de sus *Manifestos*. A su regreso a Chile, Huidobro continúa conmocionando la vida artística e intelectual de Chile y en torno a él se agrupan jóvenes poetas, pintores y artistas en general. Malouvier señala la polémica entablada entre Huidobro y los surrealistas peruanos, reunidos en torno a César Moro.

En cuanto a Pablo de Rokha, Malouvier señala la importancia de su obra, “une immense provocation, [qui] fut déterminante sur l’orientation de toute la poésie latino-américaine”⁸⁰³.

Guy Malouvier destaca el papel fundamental desempeñado por Huidobro y De Rokha en la gestación de condiciones favorables en Chile para la eclosión del surrealismo y de la

⁸⁰¹ Guy Malouvier, “Le surréalisme au Chili”, en *Le Puits de l’Ermité*, n.º 29-31, París, 1978, p. 55.

⁸⁰² *Ibidem*.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 56.

actividad de *Mandrágora* y se refiere, entonces, al surgimiento del grupo, a su primer acto público y a su revista homónima:

Bien préparé par l'action de Huidobro et De Rokha, le Chili allait pouvoir recevoir et développer le message surréaliste.

La première manifestation du groupe surréaliste chilien a lieu le 12 juillet 1938, lorsque trois jeunes poètes, Braulio Arenas (1913), Teófilo Cid (1914-1964) et Enrique Gómez-Correa (1915), lisent leurs poèmes et leur manifeste à l'Université, en se proclamant surréalistes.

En décembre 1938, ils publient le premier numéro de la revue *Mandrágora*, qui donnera son nom au groupe. Le n.º 7, dernier numéro, paraîtra en octobre 1943. On trouve, à travers ces sept cahiers les noms de poètes et d'artistes dont certains, depuis, ont abandonné le surréalisme: Renato Jara, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurázaga, Enrique Rosenblatt et le vénézuélien Juan Sánchez Peláez, dont nous avons parlé dans notre étude sur le Vénézuéla. Vicente Huidobro collabore, aussi, au premier numéro⁸⁰⁴.

Una vez más la colaboración de Huidobro queda reducida al primer número; cosa que, como ya sabemos, no es cierta.

Para Guy Malouvier, “les sept numéros de *Mandrágora* constituent une véritable anthologie du surréalisme international”⁸⁰⁵, palabras que coinciden con lo expresado por Baciú al respecto. Sin embargo, de las revistas publicadas por los mandragóricos, la que destaca especialmente por su conexión con el surrealismo internacional es, sobre todo, *Leitmotiv*. A continuación, Malouvier se refiere a la segunda revista animada por el grupo, aunque dirigida por Arenas, asegurando que, a pesar de su breve existencia, “cette publication laissa une trace profonde dans la poésie chilienne, car elle avait fait connaître les *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme*, de Breton”⁸⁰⁶.

Malouvier sitúa el fin del surrealismo organizado en Chile en 1943, aunque reconociendo el carácter indeleble de su huella en la poesía chilena:

C'est ainsi, qu'en 1943, le Surréalisme “organisé” cesse d'exister. Cependant, il continuera d'irriguer toute la poésie chilienne. Des livres, des revues paraîtront encore⁸⁰⁷.

Malouvier menciona, entonces, la exposición surrealista internacional organizada en la Galería Dédalo de Santiago de Chile:

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, pp. 56-57.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 57.

En 1948, la galerie Dédalo de Santiago présente une exposition surréaliste internationale à laquelle participent André Breton, Jacques Hérold, Victor Brauner, Marcel Duchamp, Marra Echaurren, René Magritte et les surréalistes chiliens. Le catalogue de cette manifestation, qui contient des textes de Breton, Arenas, Cid, Cáceres, Péret et Rosenblatt, est un précieux document sur le surréalisme chilien⁸⁰⁸.

Malouvier alude al fallecimiento de Cáceres en 1949, año en el que Cid se aleja, poco a poco, del surrealismo y de Mandrágora. Erróneamente, fecha la publicación por parte de Arenas de la revista *Gradiva* ese mismo año, cuando realmente vio la luz en 1952. A continuación, se refiere a la *Carta Elegía a Jorge Cáceres* publicada por Gómez-Correa en 1952 y a la antología *El AGC de la Mandrágora*, aparecida en 1957. Menciona, también, la publicación de la revista *Altazor* por parte de Arenas en 1963. Y finaliza su artículo afirmando la especial vitalidad del surrealismo entonces, en 1978, en Chile, destacando su fuerza sobre la de la actividad surrealista desarrollada en otros países del continente:

Malgré la disparition de ses chefs de files, le Surréalisme est plus fort et plus actif aujourd'hui au Chili que dans tout autre pays du continent américain. Des Carpates à la Cordillère des Andes, la grande boucle équatoriale du Surréalisme est bouclée: Urmuz-Tzara-Breton-Rokha-Huidobro-Gómez-Correa⁸⁰⁹.

Como sabemos, en 1979 Stefan Baciú publica *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, segunda contribución fundamental del crítico de origen rumano al estudio del surrealismo en Latinoamérica, en la que integra algunos ensayos y sobre todo diversas entrevistas de gran interés a varios de los principales animadores y protagonistas de la actividad surrealista en dichas latitudes, entre los que se encuentran Aldo Pellegrini, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Eugenio Fernández Granell; así como textos o declaraciones de figuras cercanas que vivieron de cerca la actividad desarrollada en torno al surrealismo en ciertos países latinoamericanos, como Rafo Méndez y Alberto Baeza Flores. Incluye también, como bien sabemos, una entrevista a Hérold, el artículo ya comentado de Octavio Paz, etc. Nos centramos aquí en un último texto del mismo Baciú titulado “Postfacio necesario y muy interesante que los “especialistas” no van a darse el trabajo de leer o entre André Breton y Mister Hoeksma”. Aquí Stefan Baciú reflexiona acerca de una polémica cuestión: ¿cómo se establece quién fue o es surrealista? Baciú comenta el proceso que siguió a lo largo de la preparación de su antología para garantizar la validez y el rigor de la selección

⁸⁰⁸ *Ibidem.*

⁸⁰⁹ *Ibidem.*

de poetas presentada. Cuenta que, primero que nada, solicitó a Benjamin Péret que escribiera un listado con los nombres de los poetas surrealistas latinoamericanos más importantes según su parecer. Luego envió ese listado a André Breton a través de su amigo Jean-Louis Bédouin, quien dio su conformidad al considerarlo completo. Comenta Baciú, con evidente sorna, que “tenía la inocencia de creer que ante los improvisados «expertos» y «especialistas» en este tan mal conocido asunto, la opinión de André Breton respecto a los asuntos relacionados al Movimiento Surrealista era, como suele decirse, fehaciente”⁸¹⁰. Pero no fue así. Prosigue Baciú su justificación afirmando que recibió el apoyo y la aprobación de los propios artífices de la actividad surrealista en Latinoamérica:

Después de la publicación del libro, para el cual, nunca será suficiente decirlo, había solicitado, fuera de la opinión de André Breton, la cooperación de quienes fueron fundadores o colaboradores destacados de los distintos movimientos surrealistas de Latinoamérica, es decir: Aldo Pellegrini para la Argentina; Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa para Chile; E. F. Granell y Alberto Baeza Flores para el Caribe; “Rafo” Méndez (Rafael Méndez Dorich) para el Perú, y, además de estos, el pintor Jacques Hérold, a quien André Breton tenía en alta estimación, ilustrador de algunos de los más importantes poetas surrealistas latinoamericanos y colaborador de varias de sus revistas. De todos ellos tengo en mis archivos decenas de cartas, donde ellos aprueban no solo mis puntos de vista, sino, lo que es por lo menos tan importante, la selección que hice de los poetas antologados, siendo que para cada país les había consultado específicamente, presentándoles las listas con los nombres de los poetas. La única sugerencia que no obedecí enteramente fue la de Aldo Pellegrini, quien me pidió incluir, al lado de los poetas propuestos por mí, también a Francisco Madariaga, Juan Antonio Vasco y Juan José Ceselli, excelentes poetas, a quienes no he incluido en la primera edición del libro, para mantener un cierto “equilibrio” entre la Argentina y los demás países. Tampoco he incluido a Aimé Césaire, puesto que en mi visión (tal vez errada), la Martinica no es lo que suele llamarse “Latinoamérica”, aunque no haya una definición exacta de esta palabra⁸¹¹.

A continuación, Baciú comenta las críticas y los ataques recibidos por parte de la crítica universitaria; muy en consonancia, por otra parte, con la opinión que dicha crítica merecía a ojos de los surrealistas, contrarios a la Academia. Las apasionadas palabras de Baciú al respecto reflejan una realidad: la desinformación y la perpetuación de tópicos y falsedades en torno al surrealismo, un movimiento que muchos no han sabido comprender, por molesto, por incómodo, por una parte de la crítica universitaria y de la crítica literaria y de arte en general:

⁸¹⁰ Stefan Baciú, “Postfacio necesario y muy interesante que los «especialistas» no van a darse el trabajo de leer o entre André Breton y Mister Hoeksma”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 110.

⁸¹¹ *Ibidem*, p. 110.

Las críticas, los ataques y los insultos comenzaron a llover, no solo de parte de quienes llamo “nerudistas” y stalinianos, sino –lo que no deja de ser significativo– de parte de lo que Octavio Paz definió, con acierto, como “rama menor de esta industria que llamamos crítica universitaria” (*Plural*, n.º 35, Agosto de 1974).

(...)

Desgraciadamente, esta actitud no es, de ninguna manera, aislada, puesto que las “habladurías” a las cuales se refiere Octavio Paz forman parte de una vasta red de “desinformación” literaria y cultural, que monopoliza no solo cátedras y seminarios, sino también revistas, coloquios, mesas redondas. Para mencionar un solo ejemplo de “desinformación” vamos a mencionar una antología del cuento hispano-americano, donde, según el autor, los siguientes escritores pertenecen a lo que él llama de “corriente surrealista”: Miguel Ángel Asturias, Joaquín Gutiérrez y ... Agustín Yáñez.

Ni las opiniones de André Breton, ni las de Benjamin Péret, ni las de Aldo Pellegrini, Braulio Arenas o Enrique Gómez-Correa cuentan ante las “teorías” que se hacen “científicamente” (a veces con ayuda de computadoras) –de un lado para hacer el juego de la politiquilla inspirado por aquellos “cerdos” (la palabra es de Octavio Paz) que suelen llamar a André Breton de “Papa de la escuela surrealista” y estudian cuidadosamente los poemas a “Stalin capitán”.

(...)

Aquí no hablan “teóricos ex-cátedra”, ni fabricantes de notas de pie de página, ni “especialistas” en asuntos que desconocen profundamente y que cuentan a su modo lo que apenas oyeron decir a otros. Esta es la voz genuina de quienes, desde los primeros instantes, en la década de los años 20, en el calor de la batalla, impulsados por juvenil entusiasmo, han organizado los movimientos, impreso las revistas, escrito los manifiestos de Latinoamérica, luchando en batallas memorables, teniendo el valor, como fue el caso del joven Braulio Arenas, de enfrentar al anti-surrealista Pablo Neruda, en aquel famoso incidente ocurrido en un teatro de Santiago de Chile, cuando el poeta de la “Mandrágora” subió al escenario donde el poeta stalinista leía sus poemas, arrebatándole el manuscrito y haciéndolo pedazos⁸¹².

No podemos más que mostrarnos absolutamente de acuerdo con Baciu y su reciente reflexión. Efectivamente, una buena parte de los académicos universitarios en sus diversos ensayos o estudios sobre el surrealismo no hacen sino redundar, una y otra vez, en los falsos tópicos extendidos, lo que evidencia su incomprensión y desconocimiento. El crítico de origen rumano manifiesta la necesidad de que salgan a la luz estudios certeros sobre el surrealismo latinoamericano:

Comparando la bibliografía existente sobre el surrealismo de Europa y el de Latinoamérica, la inferioridad numérica de las obras dedicadas a este último es desoladora a pesar de que los grupos latino-americanos constituyeron, después de los de Europa, lo mejor, lo más vivo y más auténtico –para el Surrealismo y para América– que se hizo en este campo en el mundo entero, incluyendo los Estados Unidos.

Falta –por ejemplo– una obra crítica sobre la actividad, el desarrollo y la importancia de la “Mandrágora” chilena (como falta una obra igual sobre el “padre” espiritual de la “Mandrágora”, Pablo de

⁸¹² *Ibidem*, pp. 110-111.

Rokha, grande e “incómodo” poeta) y sobre el impacto que este grupo tuvo sobre la poesía de Chile y aquella de otros países del continente; falta una monografía sobre las actividades de los poetas y pintores surrealistas argentinos a partir de 1928, durante casi cuatro décadas.

(...)

No existe una monografía sobre la obra del poeta con la “valija de fuego”, Aldo Pellegrini, y tampoco salió un libro crítico sobre la obra de poetas como César Moro (fuera de un loable ensayo del poeta francés André Coine), Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Enrique Molina, Antonio Porchia y Magloire Saint-Aude.

La crisis no se manifiesta únicamente en el dominio de la literatura: faltan monografías elaboradas por críticos o ensayistas latino-americanos, sobre pintores de la magnitud de Gunther Gerzso, Wifredo Lam, Matta, Néstor Pellegrini, y tampoco la conocemos sobre figura tan singular como Leonora Carrington, cuya contribución pictórica para la definición del surrealismo latino-americano ha sido indiscutible.

Lo que deseáramos que acontezca (y lo más rápidamente posible) es que el presente libro sirva como incentivo para las investigaciones, las interrogaciones y las búsquedas de mañana (pero no un “mañana” mítico y lejano) puesto que muchos párrafos, muchas ideas y muchas revelaciones hechas en estas entrevistas merecen ser profundizadas y, enseguida, pasadas en limpio. Bien nos damos cuenta que es *aquí* donde se encuentra el “mero” problema: lo que hace falta es que salga a la luz una nueva generación de investigadores serios y pacientes, quienes con entusiasmo, pasión y honestidad, hagan este trabajo que ponga –para siempre– fin al diletantismo⁸¹³.

Concluye Baciú su ensayo final haciendo hincapié en su llamado a los investigadores para que pongan fin a esta situación confusa y desconcertante que envuelve al surrealismo:

Todo lo demás queda, de hoy en adelante, por cuenta de quienes, algún día que esperamos que no sea muy remoto, decidan comenzar la obra tan necesaria, poniendo de una vez para siempre, punto final a las leyendas, a las invenciones y a las “habladurías”, por “doctas” a “sabias” que estas puedan parecer⁸¹⁴.

Como ya sabemos, forman parte de *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas* las dos entrevistas ya comentadas y citadas con anterioridad realizadas a Enrique Gómez-Correa y a Braulio Arenas, aportaciones esenciales por tratarse de testimonios de primera mano de dos de los componentes y fundadores de Mandrágora.

Para acabar con las fundamentales contribuciones que nos ofrece este libro de Stefan Baciú en lo que respecta al surrealismo chileno, hemos de señalar la presencia de una reseña del mismo Baciú a propósito de la publicación, en 1974, de las *Actas surrealistas* de Braulio Arenas. Dicha reseña, presentada bajo el título “El cajón del poeta Arenas”, comienza aludiendo al cincuenta aniversario de la publicación del *Manifiesto del Surrealismo* por André Breton en 1924, que ha suscitado numerosos homenajes, a pesar de que, como el mismo

⁸¹³ *Ibidem*, pp. 112-113.

⁸¹⁴ *Ibidem*, pp. 113-114.

Baciu aclara, “el Surrealismo es muy poco amigo de conmemoraciones y homenajes”⁸¹⁵. Entre estos actos conmemorativos, Baciu destaca la publicación del libro del chileno, “en donde el poeta Braulio Arenas reunió un extraordinario material internacional, entre poemas, manifiestos, informes, ensayos y pensamientos, siguiendo el criterio muy personal y –al mismo tiempo muy surrealista y «no ortodoxo»– de escuchar únicamente sus preferencias”⁸¹⁶.

Baciu menciona como fundadores de Mandrágora a Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres. Erróneamente, no incluye a Cid y, sin embargo, sí nombra a Cáceres, quien, como ya sabemos, no participó en la fundación del grupo, incorporándose poco después de su presentación en sociedad.

Baciu agrega el siguiente comentario sobre el interés y la valía del libro recientemente publicado por Arenas:

Se trata del “cajón” imaginario en el cual, al correr de los años, Arenas, en cuya vida hay algo de visionario y algo de maestro de escuela, algo de rebelde y algo de guardalibros, colocó todo lo que a él le pareció más notable en la Gran Aventura.

¿El resultado? Un libro encantador, sorprendente, un libro que más bien que “cajón” es una verdadera caja de sorpresas, en la cual encontramos textos de André Breton y Tristán Tzara, Leonora Carrington y Gómez-Correa, Jacques Hérold y Gonzalo Rojas, Michel Leiris y Benjamin Péret. Estupendo libro y –antes de más nada– documento sin igual, en medio de tanta cursilería y de tanta estafa “científica”.

Naturalmente que nos habría gustado encontrar algo de Octavio Paz y Aldo Pellegrini, algo de César Moro y de Vicente Huidobro (¿por qué Rojas y no Huidobro?), pero este es asunto diferente: se trata, como anunciamos, del “cajón” de Braulio Arenas y no de aquel humilde cronista quien, a través de los océanos, envía un abrazo conmemorativo al poeta de Santiago⁸¹⁷.

En el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, editado en 1982 bajo la dirección de Adam Biro y René Passeron, aparecen reseñados los poetas del grupo Mandrágora. Es Édouard Jaguer quien se encarga de redactar las entradas correspondientes a Braulio Arenas y a Enrique Gómez-Correa:

Arenas, Braulio [1913, La Serena (Chili)] “Au lieu de faire d’une pierre deux coups / il faut lire faire d’une bouche deux lèvres!” Auteur de plusieurs recueils, ce poète se manifeste d’abord dans la revue *Total* de V. Huidobro* (1936), puis fonde en 1938, avec J. Cáceres et E. Gómez-Correa*, *Mandrágora**, première revue surr. au Chili, suivie de *Leitmotiv*, dont il est directeur, en 1942. Sous son égide, le groupe de Santiago connaît

⁸¹⁵ Stefan Baciu, “El cajón del poeta Arenas”, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, p. 91.

⁸¹⁶ *Ibidem*.

⁸¹⁷ *Ibidem*, pp. 91-92.

une activité intense dans les années 40. En 1948, il collabore à *Néon* et organise l'Exposition internationale Surrealista [sic] à la galerie Dédalo de Santiago⁸¹⁸.

Como podemos observar, Jaguer también menciona erróneamente a Cáceres como uno de los fundadores de la revista *Mandrágora*, junto a Arenas y Gómez-Correa, y dejando al margen a Teófilo Cid. Sin embargo, como bien sabemos, la fundación del grupo fue cosa de Arenas, Gómez-Correa y Cid. De hecho, el comité directivo del primer número de *Mandrágora* estuvo compuesto por estos tres; de él no forma parte Cáceres, aunque ya en este número inaugural participa con dos poemas.

Respecto a Enrique Gómez-Correa, Jaguer escribe lo siguiente:

Gómez-Correa, Enrique [1915, Santiago du Chili] “Regardez-moi, je suis incroyable comme la nuit” Celui qui se présente avec cette superbe assurance publie à vingt ans ses premiers poèmes dans la revue de Vicente Huidobro*, *Total*, où apparaissent en même temps que lui ses amis Braulio Arenas* et Teófilo Cid*, avec qui il fondera dix ans plus tard (1938) la revue *Mandrágora**, “organe du mouvement surréaliste chilien”, en effet l’expression d’un groupe cohérent que vont rejoindre bientôt Jorge Cáceres, Enrique Rosenblat et autres. (Le numéro 7 et dernier, 1943, est entièrement rédigé par E.G.-C. sous le titre *Testimonio de un poeta negro*). Essayiste, traducteur d’Apollinaire*, il publie à partir de 1940, en étroite liaison avec ses amis européens (parmi lesquels les peintres Magritte, Brauner*, Hérold*, Donati*), des recueils de poèmes à un rythme régulier, où son lyrisme torrentiel, volcanique, confère à l’écriture automatique la majesté et l’ampleur des grands phénomènes naturels. En toute cohérence, puisque, selon lui, le S. au Chili* est un phénomène naturel, phénomène qui n’épargne pas le langage, “et l’odeur énervante des o et des u qui lancent des éclairs / Et les larmes du a qui donnent naissance à la mandragore”. En poste au Guatemala jusqu’en 1973, G.-C. abandonne la carrière diplomatique après la chute du gouvernement Allende et la prise du pouvoir par la junte du général Pinochet⁸¹⁹.

Curiosamente, como podemos comprobar, el propio Jaguer se refiere, en esta ocasión, a la fundación de la revista *Mandrágora* mencionando a Arenas, Cid y Gómez-Correa, contradiciendo lo dicho por él mismo en el texto correspondiente a la entrada destinada a Arenas. Jaguer comenta la relación de amistad entablada entre Gómez-Correa y los pintores surrealistas como Magritte, Brauner, Hérold y Donati y las colaboraciones de estos ilustrando varias obras poéticas del chileno.

Jorge Cáceres cuenta, también, con una entrada en el diccionario, aunque sin texto específico, entrada que simplemente nos remite la correspondiente a Chile, cuya redacción también estuvo a cargo de Jaguer:

⁸¹⁸ Édouard Jaguer, en *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 31.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 187.

CHILI: Au Chili, pays d'effervescence mythique par excellence, le S., a pu affirmer Enrique Gómez-Correa*, n'est pas une tendance artistique et littéraire: c'est un phénomène *naturel* qui y aurait surgi de toute façon, même s'il n'avait pas existé sous d'autres cieux. On peut se souvenir ici du poème de Breton, *La moindre rançon*, dédié au "pays d'Elisa*": "Chili / Toi dont toute la structure épouse / la tendre cicatrice de rupture de la lune avec la terre". Pourtant, la cristallisation de ce S. "naturel" en groupe militant ne se produit qu'en 1938, alors que le courant irrationnel qui le porte est une constante de l'avant-garde chilienne dès les années 20. A cet égard, le premier nom à citer demeure celui de Huidobro*, fondateur du créationnisme, à la fois adversaire et grand ami des surr. (Il écrira à quatre mains avec Arp* plusieurs "nouvelles", comme *Le Blanc aux pieds de nègre*). L'on ne peut dire, cependant, avec G. Malouvier, que "le surréalisme empruntera aussi à Huidobro". En fait, il s'agit plutôt de cheminements parallèles, avec heurts momentanés. Un autre "voisin" très proche est Pablo de Rokha (1894-1968), selon S. Baciú "le plus grand des morts vivants de la poésie chilienne", très attentif à la démarche surr. En fait, "la chevelure surréaliste, qui devait flotter jusqu'aujourd'hui sur l'océan Atlantique comme des algues marines", "recouvre", entre 1920 et 1930, les démarches de la quasi-totalité des poètes valables, y compris Neruda (auteur de la citation ci-dessus), avant qu'il ne sombre définitivement dans l'apologie de la contre-révolution stalinienne. En tout état de cause, on peut affirmer que lorsque le groupe surr. de Santiago se constitue en 1938, à l'initiative d'un trio de jeunes poètes amis de Huidobro (et collaborateurs de sa revue *Total*), c'est aussi *contre* Neruda. Entre 1938 et 1943, le groupe chilien publiera sept numéros de sa revue *Mandrágora**. A côté de ses trois fondateurs, Braulio Arenas*, E. Gómez-Correa* et Teófilo Cid*, on trouve le très jeune Jorge Cáceres, poète, peintre et photographe, qui mourra à vingt-six ans, en 1949. Ses amis, stupéfaits, découvriront alors qu'il était *aussi* premier danseur des ballets de Santiago! Prennent également part aux travaux et publications du groupe le théoricien Enrique Rosenblatt, Rosamel del Valle, un sympathisant qui est un des plus remarquables poètes chiliens, F. Onfray et le Vénézuélien J. Sánchez Peláez, qui, après son long passage à *Mandrágora*, rapportera à Caracas "des provisions pour longtemps" (si bien qu'on peut dire que, dans une certaine mesure, les divers groupes qui se sont succédé au Venezuela après 1950, dont "El techo de la ballena", sont des surgeons lointains du S. mandragorien). En 1942, Arenas publie une seconde revue, *Leitmotiv*, deux numéros seulement, mais qui révèle au public chilien les *Prolégomènes à un 3e M. du S.* de Breton, ainsi que des textes de Péret et de Césaire*. Après la fin des hostilités, Cáceres puis Gómez-Correa viennent à Paris, reprennent contact avec Breton. En 1948, le groupe chilien se manifeste encore une fois avec éclat par l'Exposition internationale du S. de Santiago, à la Galerie Dédalo, à laquelle participèrent entre autres Breton, Duchamp, Brauner*, Hérold*, Magritte, et "l'enfant prodigue" Matta*. (S'il est à coup sûr le plus "célèbre" des surr. chiliens, c'est cependant en Europe et aux U.S.A. que s'est accomplie la "carrière" de ce très grand novateur). Par la suite, Arenas, publiera encore deux revues à numéro unique: *Gradiva** en 1950 (textes de De Chirico et G. Prassinos*), et *Altazor* en 1963 (textes de Gómez-Correa, Cáceres et quelques autres), tandis que Gómez-Correa édite en 1957 *AGC de la Mandrágora*. Toutefois, le groupe en tant que tel a cessé toute activité structurée. A la fin des années 60, le poète Ludwig Zeller* crée avec sa femme S. Wald* les éditions Casa de la luna. Mais l'on sait ce qui est advenu aujourd'hui de la "terre de mes amours" d'André Breton. Parmi les survivants, certaines, comme Gómez-Correa ou L. Zeller (émigré au Canada), continuent à participer aux activités surr. à l'étranger. D'autres, comme B. Arenas, semblent avoir tourné définitivement le dos à leur passé⁸²⁰.

⁸²⁰ *Ibidem*, pp. 90-91.

Jaguer menciona a Enrique Rosenblatt, Rosamel del Valle, Fernando Onfray y al venezolano Juan Sánchez Peláez como partícipes en la actividad y en las publicaciones del grupo Mandrágora. Sin embargo, si se trata de nombrar a quienes participan en las actividades de los chilenos y colaboran en sus revistas, habría también que mencionar otros cuantos nombres, ya citados en más de una ocasión, como Mariano Medina, Gonzalo Rojas, Vicente Huidobro, Armando Gaete, Gustavo Ossorio, Renato Jara, Mario Urzúa y Eugenio Vidaurrázaga.

Por otra parte, llamamos la atención sobre el rechazo expreso formulado por Jaguer respecto a las palabras anteriormente citadas de Guy Malouvier sobre la relación de Huidobro con el surrealismo y con Mandrágora. Consideramos, además, de especial interés la relación de parentesco que Jaguer reconoce entre manifestaciones como “El techo de la ballena”, desarrollada en Venezuela después de 1950, una vez Sánchez Peláez había regresado a su tierra natal, y Mandrágora.

Como podemos comprobar, Édouard Jaguer no se limita a mencionar la actividad de Mandrágora como grupo cohesionado e intensamente activo, sino que va más allá y, tras aludir a las dos últimas revistas dirigidas por Braulio Arenas a partir de la década del 50, *Gradiva* y *Altazor*, y a la publicación por parte de Gómez-Correa de la antología *El AGC de la Mandrágora* en 1957, cuando ya el grupo había perdido su cohesión y solo quedaban figuras solitarias transitando caminos en algunos casos alejados del surrealismo, comenta la actividad surrealista desarrollada en Chile posteriormente por Ludwig Zeller y su mujer, Susana Wald, y las ediciones Casa de la luna. Solo una corrección hemos de hacer respecto a lo señalado por Jaguer y tiene que ver con el año de aparición del único número de *Gradiva*, que vio la luz en 1952.

Jaguer finaliza su texto contraponiendo la constancia y persistencia de la actividad surrealista de Gómez-Correa y Ludwig Zeller con la actitud de Braulio Arenas, su ruptura con el surrealismo y su afán por renegar de su pasado y de los principios surrealistas.

Como ilustración, junto al texto redactado por Édouard Jaguer para la entrada “Chili”, figura la ya mencionada fotografía de la exposición surrealista realizada en la capital chilena en 1943 y una fotografía de Jorge Cáceres.

Continuando con las referencias encontradas en el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* en relación a Mandrágora, sus miembros y su actividad, es Pierre Rivas quien se encarga de redactar la entrada correspondiente a Teófilo Cid:

Cid, Teófilo [1914-1964, Chili] T.C. participe au groupe “Mandrágora”*. Ce “prince de la nuit” (Gómez-Correa*), visionnaire et désespéré, comme Nerval* et Lautréamont*, fait de son infortune et ses angoisses une des oeuvres les plus significatives du S. chilien*.

“Les oiseaux bordent le couchant / abritant de leur ombre le paysage / oiseaux de lait / oiseaux aux morsures riantes / qui sortent de l’aurore comme baisers écrasés par la nuit”⁸²¹.

En este diccionario está presente también una entrada específica correspondiente a “Mandrágora”, redactada, también, por Pierre Rivas:

Mandrágora: Revue surr. chilienne dirigée par Arenas*, Cid* et Gómez-Correa*, qui donnera son nom au groupe. Sept numéros, de décembre 1938 à octobre 1943. C’est la revue la plus riche et la plus ouverte du S. latino-américain, accueillant des aînés non surr., comme Huidobro* ou Rosamel del Valle, et des étrangers. “Le septième et dernier cahier, entièrement rédigé par Enrique Gómez-Correa, sous le titre *Témoignage d’un poète noir*, est une des plus lucides défenses de la poésie” (S. Baciú). *Mandrágora* joue dans le S. chilien le même rôle que *Minotaure** dans le S. parisien.

Sera suivi par *Leitmotiv* (deux numéros, 1942-43) (textes: Breton, Césaire, Péret, etc.) et *Gradiva** (un numéro, 1952)⁸²².

Rivas señala a Rosamel del Valle como uno de los colaboradores de la revista *Mandrágora*, lo cual no es cierto. Del Valle no publica en esta primera revista y tampoco lo hace en *Leitmotiv*. Su poema “El corazón sumerigo” fue reproducido, como sabemos, por Gómez-Correa en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, en el séptimo y último número de *Mandrágora*, pero en absoluto se trata de una participación consciente y voluntaria, sino de un gesto de reconocimiento por parte del talquino.

Nos detenemos, ahora, en la entrada dedicada a la revista *Gradiva*, dirigida por Braulio Arenas, que redacta Édouard Jaguer:

Gradiva: Deux revues ont porté ce titre, dans le sillage évident du chef-d’oeuvre de Jensen et de la galerie dirigée par Breton en 1937. Comme le découpage de la fameuse porte imaginée par Duchamp pour la galerie Gradiva, la silhouette de *Gradiva*-revues est donc double et se projette d’un continent à l’autre.

a) 1952, Santiago-du-Chili. Après *Mandrágora** et *Leitmotiv*, l’activité surr. passe une troisième fois par les feuillets d’une revue. Comme pour *Leitmotiv*, c’est Braulio Arenas* qui la dirige, publiant par exemple dans le numéro 1 des textes de De Chirico et de Gisèle Prassinos* à côté de ses propres poèmes. C’est donc une publication qui consacre une certaine continuité. Mais il n’y aura pas de numéro 2⁸²³.

⁸²¹ Pierre Rivas, en *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, p. 92.

⁸²² *Ibidem*, p. 260.

⁸²³ Édouard Jaguer, en *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, p. 188.

A continuación, Jaguer se refiere a la segunda revista así titulada, que, dirigida por la poeta y pintora Jacqueline Hondemarcq, ve la luz en Bruselas en 1971.

Por último, en el mismo diccionario dirigido por Biro y Passeron, en la entrada “Revue”, de la que se encarga Michel Carassou, se presenta un listado, clasificado por países, de las revistas surrealistas o próximas al movimiento. En el apartado correspondiente a Chile encontramos, por orden alfabético, las siguientes referencias:

Altazor, Santiago du Chili, n.º 1 (número único), 1963. Directeur: Braulio Arenas. Collaborations de J. Cáceres et E. Gómez-Correa.

Boletín Surrealista, Santiago du Chili, n.º 1, 1943. Directeur: Braulio Arenas, Jorge Cáceres et E. Gómez-Correa.

Gradiva

Leitmotiv, Santiago du Chili, n.ºs 1 et 2-3, 1942-1943. Directeur: Braulio Arenas. Seconde et dernière revue du Surréalisme “organisé” du Chili. Collaboration internationale.

Mandrágora, Santiago du Chili, n.ºs 1 à 7, décembre 1938 à octobre 1943. Rédaction: Braulio Arenas, Teófilo Cid et Enrique Gómez-Correa, 1ère revue du groupe surr. chilien.

Total, Santiago du Chili, 1936. Directeur: V. Huidobro. Collaboration de Braulio Arenas⁸²⁴.

Varios errores han de ser advertidos. En primer lugar, el único número del *Boletín Surrealista* apareció en 1941. En cuanto a sus directores, hemos de precisar que en *El AGC de la Mandrágora* se menciona tan solo a Arenas y a Cáceres. En segundo lugar, en cuanto a la colaboración de los mandragóricos en la revista *Total* dirigida por Huidobro, anterior a la creación del grupo Mandrágora, en ella no solo publica Arenas, también lo hacen Gómez-Correa y Cid (este último en un segundo número que aquí no se registra).

Anna Balakian publica en *Mélusine IV*, de 1982, un interesante artículo titulado “Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine” en el que encontramos alusiones al surrealismo chileno y al grupo Mandrágora, así como a sus compañeros en la aventura surrealista de Argentina, Perú, etc. Balakian nombra, por primera vez, a los chilenos Enrique Gómez-Correa y Rosamel del Valle, junto a Octavio Paz, como ejemplos de autores latinoamericanos que siguieron a Breton y las nuevas rutas transitadas por el surrealismo a partir de *L’amour fou*:

⁸²⁴ Michel Carassou, en *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, p. 361.

Chez Breton, les paroxysmes de l'être en correspondance avec les cataclysmes du monde dit inerte étaient d'abord manifestés un peu artificiellement et mécaniquement par des devices verbales et visuelles où la mémoire volontaire/involontaire jouait un rôle principal dans la création de ses "états de grâce". L'expresión empruntait au domaine religieux la notion de données gracieusement livrées au-delà des possibilités envisagées. Mais à partir de *L'amour fou* le terrain s'élargit pour Breton et porte le surréalisme dans des directions où la plupart de ses contemporains ne l'ont pas suivi. (N'ont pas pu ou n'ont pas voulu, question difficile à trancher!) Jehan Mayoux l'a suivi, René Char l'a suivi, et un grand nombre de Latino-Américains, tels Octavio Paz, Gómez-Correa, Rosamel del Valle et d'autres⁸²⁵.

Balakian destaca la orientación de Breton hacia la unidad integral del universo, en contraposición a la desintegración y fragmentación atómica de la naturaleza y de la existencia humana que caracteriza al modernismo, y la proclamación que este hace en sus últimos poemas en prosa, *Constellations*, de "le triomphe d'union et de l'étreinte de toute manifestation cosmique et de la participation de l'homme au rythme contrapuntique de l'univers". Esta es, para Anna Balakian, la clave de la herencia recibida por los surrealistas latinoamericanos:

C'est à mon avis de cette vision et de son moyen d'expression verbale que dérive ce qu'il y a de plus permanent et constant dans la descendance du surréalisme et particulièrement dans l'héritage partagé par les poètes sud-américains dont l'oeuvre se centralise dans un mouvement pendulaire entre l'entropie et la fusion⁸²⁶.

Balakian se refiere a los numerosos intelectuales que habían viajado a Francia, antes y después de la Segunda Guerra Mundial, seducidos por el vanguardismo que tenía en la capital francesa su sede por excelencia. Menciona, en este sentido, a Rubén Darío, Lautréamont, Vicente Huidobro y César Moro. Sorprendentemente, Balakian concede un papel de gran importancia a Guillermo de Torre en la introducción del surrealismo en Latinoamérica. En su opinión, es en torno a su obra crítica y teórica que se desarrollan los grupos surrealistas de Argentina y Chile, juicio que consideramos erróneo y sin fundamento:

Guillermo de Torre, lui, avait suivi de très près le surréalisme et son orientation était latine dans le sens global du mot, reconnaissant le fond sacro-matériel qui unit l'optique des races latines au-delà de toute convention littéraire. Il a joué pour les Latino-Américains un rôle analogue à celui de Mme de Stael vis-à-vis du romantisme allemand qu'elle introduisit en France, ou de celui d'Arthur Symons qui prit contact avec le symbolisme et l'interpréta auprès des Anglais. À côté de l'oeuvre critique et théorique de Torre, se

⁸²⁵ Anna Balakian, "Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine", *Mélusine* IV, 1982, Paris, p. 47.

⁸²⁶ *Ibidem*.

développèrent deux groupes importants en Amérique du Sud, l'un autour de la Librairie du Dragon à Buenos Aires, l'autre sous les auspices de la revue de la *Mandrágora* à Santiago⁸²⁷.

Sin embargo, los mandragóricos no mencionan a Guillermo de Torre en ninguno de sus textos ni en sus declaraciones, mientras que sí resaltan insistentemente el papel de Huidobro como introductor y difusor de los aires renovadores que se desarrollaban en Europa, como impulsor de los jóvenes poetas y artistas. Roger Caillois es, como sabemos, la figura señalada repetidamente como responsable del establecimiento de contacto directo con Francia y con los surrealistas. No hay que olvidar, además, que los chilenos de *Mandrágora* tuvieron acceso a los textos programáticos del surrealismo, así como a las ediciones originales de los surrealistas articulados en torno a Breton tanto en Francia como en el exilio, leyeron sus obras, manejaron las fuentes originales, conocieron el surrealismo de primera mano.

Nos detenemos en los comentarios que Balakian realiza en relación al desarrollo del surrealismo en Chile y a nuestros poetas de *Mandrágora*. Antes que nada, hemos de señalar la lamentable ausencia del nombre de Jorge Cáceres en su artículo, lo que refleja un conocimiento parcial de la actividad surrealista llevada a cabo en Chile por los mandragóricos. Sin embargo, sí alude a Rosamel del Valle, quien, a pesar de no haber publicado en *Mandrágora*, es el único de los allegados del grupo que se salva, aunque solo a medias, de la “quemada” que lleva a cabo Enrique Gómez-Correa en el último número de la revista, en su repaso de la trayectoria de la Poesía Negra en Chile.

Así se refiere Anna Balakian al grupo de surrealistas chilenos:

La même notion de coterie existait au Chili, commençant dans les années 40 sous l'initiative de Braulio Arenas, Teófilo Cid et Enrique Gómez-Correa ainsi que d'un entourage de peintres. En 1969 je n'ai pu rencontrer du groupe initial que Braulio Arenas, Gómez-Correa étant en mission diplomatique à l'étranger et Teófilo Cid étant mort jeune. Dans leur entourage, il y avait aussi eu Pablo Neruda qui s'était déclaré surréaliste pendant un certain temps; mais son destin avait suivi le même cours que celui d'Aragon, la mission politique l'ayant emporté vers une écriture qu'il avait mise au service de la Révolution. Quand j'ai rencontré Braulio Arenas, lui aussi avait déjà abandonné l'étiquette “surréaliste”, s'étant livré au journalisme et au genre romanesque. Mais sa perception du monde et de l'art démantait ses paroles. Il avait retenu du surréalisme ce qu'il avait de plus profond en tant que filiation artistique; Arenas m'a parlé longuement du groupe de la *Mandrágora* qui avait en commun, me semblait-il, certains traits du *Minotaure* des surréalistes français. L'image d'une présence demi-humaine, demi-végétale correspondait au dédoublement parallèle du minotaure qui

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 48.

combinait l'humain avec l'animal. Dans les deux cas, la réunion de deux royaumes implique métamorphose et aspiration vers un monisme général⁸²⁸.

Debemos matizar y corregir algunas de las informaciones poco rigurosas o poco precisas expuestas aquí por Balakian. Para empezar, Anna Balakian alude al inicio de la actividad surrealista en Chile situándola en los años 40, sin precisar las fechas y, por tanto, sin mencionar el año 1938 como aquel en el que tiene lugar el primer acto público del grupo. Afirma que dicha actividad surge impulsada por Arenas, Cid y Gómez-Correa y agrega “ainsi que d'un entourage de peintres”. Sin embargo, dicha referencia al supuesto “entorno de pintores” al que alude Balakian como animadores de la actividad de Mandrágora ha de ser matizada. De los chilenos cercanos al núcleo fundamental del grupo, pero no pertenecientes a él, que publican en la revista homónima, solo nos consta la dedicación a la pintura de Eugenio Vidaurrázaga. Recordamos que las obras plásticas del surrealismo chileno que encontramos en los dos números de la revista *Leitmotiv*, sobre todo en el número 2-3, son producto de la actividad creativa de Braulio Arenas y de Jorge Cáceres, además de la presencia en el último número de esta revista dirigida por Arenas de dos dibujos de Roberto Matta, una fotografía de Erich G. Schoof y otra de Man Ray.

Por otra parte, cuando Balakian comenta su encuentro con Arenas en 1969, habla de la muerte temprana de Teófilo Cid. Sin embargo, recordemos que Cid fallece en 1964, pocos meses antes de cumplir los cincuenta años. Fue Jorge Cáceres el que falleció repentinamente a la edad de veintiséis años.

Asombroso resulta, cuanto menos, descubrir que Balakian sitúa nada menos que a Pablo Neruda en el entorno de Mandrágora, tratándose de su mayor rival y la diana preferida de sus dardos punzantes, de sus críticas más feroces. Por otra parte, cuestionable es también la supuesta filiación de Neruda con el surrealismo. Recibió cierta influencia que quedó plasmada en *Residencia en la Tierra*, pero no fue surrealista.

Por último, lamentamos el empleo que hace Balakian de la expresión “surréalistes français”, limitando a la francesa las múltiples nacionalidades de los surrealistas agrupados en París en torno a Breton.

Continuamos reproduciendo las afirmaciones de Anna Balakian sobre el grupo Mandrágora y el surrealismo chileno, sobre sus encuentros con Rosamel del Valle y con Enrique Gómez-Correa:

⁸²⁸ *Ibidem*, pp. 48-49.

Arenas était resté chef littéraire et put me signaler quelques poètes affiliés avec le surréalisme vivant: tels Gómez-Correa, Díaz-Casanueva (qui devait devenir par la suite l'ambassadeur de son pays après des Nations-Unies pendant le régime d'Allende). Je devais rencontrer Díaz-Casanueva plus tard à New York: personnage sérieux, docte, de formation philosophique, diplômé en Allemagne, son allure complexe de penseur abstrait et de poète concret lui permettait d'écrire des poèmes où les yeux de la femme "sont les frictions du feu avec la mort". Quelques années plus tard, j'ai aussi rencontré Enrique Gómez-Correa à Philadelphie où il était venu participer à un colloque sur le surréalisme hispanique. J'avais déjà pris connaissance de son oeuvre; son recueil *Cataclismo en los ojos* (Le cataclysme dans les yeux) portait une épigraphie citant André Breton: "À flanc d'abîme, construit en pierre philosophale s'ouvre le château étoilé". J'avais aussi lu son livre en prose, *Sociología de la locura* (Sociologie de la folie) avec sa référence à Rimbaud: "O pureté, pureté", oeuvre d'observations scientifiques mais toute inspirée des attitudes surréalistes sur la folie. Avocat de profession, il était capable de passer de l'extrême rationalité à la compréhension de l'irrationnel, et de l'exprimer dans des images pénétrantes, souvent violentes, évoquant la Préhistoire et des forces chtoniennes, poésie créée par la fusion de l'esprit scientifique avec le sens esthétique, belle illustration en effet de cette nouvelle épistémologie du beau⁸²⁹.

Balakian destaca la continuidad del surrealismo en América Latina y señala el carácter demostrado de la filiación permanente, hablando de perpetuación del surrealismo hasta la actualidad en Latinoamérica:

Le passage du livre surréaliste en Amérique Latine était marqué d'une continuité inconnue même en France où les premières éditions épuisées avaient laissé des lacunes pendant longtemps par égard aux lecteurs potentiels des générations successives. En Amérique du Sud, le contact avait été continu même si le nombre des intéressés était modeste.

Mais les indices intérieurs sont aussi incontestables que les liens visibles, et ils démontrent une filiation permanente, remarquable qui perpétue le lyrisme surréaliste jusqu'à nos jours dans des pays qui étaient autrement prêts à l'accueillir dans ses traits les plus saillants et où le *Livre* gardait encore son pouvoir emblématique⁸³⁰.

Sin embargo, pese a lo señalado por Balakian, también en Chile se agotaron las primeras ediciones de los libros publicados por los integrantes de Mandrágora, como ellos mismos afirman en más de una ocasión, así como los ejemplares de sus revistas.

Para Balakian, una de las claves para argumentar dicha perpetuación o perdurabilidad del surrealismo en tierras latinoamericanas es el culto a la analogía:

Tout d'abord, le culte du caractère analogique du langage poétique est évident partout dans cette poésie. Le modèle de *L'Union libre* s'impose comme le reposoir fondamental de l'image de l'un dans l'autre et de la liaison des aspects de l'être aimé avec les images dynamiques de la nature, analogies polysémantiques,

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 49.

⁸³⁰ *Ibidem*, pp. 49-50.

ambivalentes à volonté, de mouvement perpétuel sacralisant l'aspect physique de l'amour. Un exemple des plus frappants est la "Carta de amor" de César Moro, péruvien que avait à un moment donné fait partie du cénacle d'André Breton et même écrit une série de poèmes en français⁸³¹.

Anna Balakian destaca "la flexibilidad sintáctica de la lengua española" y el particular empleo que de ella hacen los escritores latinoamericanos, mencionando como ejemplo el poema "Mujer en sueño" del chileno Ludwig Zeller:

La flexibilité syntactique de la langue espagnole, particulièrement dans son mouvement libéré que lui donnent les écrivains de l'Amérique du Sud, permet au Verbe des lectures multiples et simultanées, et l'emploi de mots isolés propose, tel l'ancien rébus, des analogies sur des niveaux séparés, comme le suggère André Breton dans le dernier vers de *L'Union libre*: "Aux yeux de niveau d'air de terre et de feu". Un exemple des plus récents de ce genre d'écriture décrivant l'amour humain, sujet de première importance chez les surréalistes sud-américains, est le long poème du Chilien, émigré au Canada, Ludwig Zeller; ce poème intitulé "Mujer en sueño", réunit les domaines de la femme, de l'oiseau, de l'arbre; il se sert de l'élément de l'eau comme fil conducteur et du grain comme signe de continuité. La notion de *novau* dans l'être, dans les choses, merque une circularité infinie. Le rêve est dans le poème cet élément de liaison entre le visible et l'invisible⁸³².

En el mismo sentido, agrega Balakian:

Dans la lignée surréaliste de l'Amérique latine, nous voyons s'approfondir de plus en plus le langage qui suggère les forces de l'univers et la repones de l'homme et, dans cette interaction, le jeu fortuit devient une révélation qui remplace le mysticisme religieux mais qui, comme la religion, a la force d'extasier. Breton avait lié l'aigrette au papillon, l'acacia à la chair de la femme qu'il aimait. Le sens d'une matière ignée appartenait beaucoup plus aux pays nouveaux qu'à l'Europe vieillissante. Chez ces poètes, l'oeil et l'oreille humains sont arrivés à une plus intime connaissance des mouvements du cosmos, donnant à cette oeuvre poétique un caractère bio-physique. Ce qui est remarquable dans ce cadre, c'est que l'optique ne devient pas raréfiée et évite même la pente d'une poésie purement philosophique. L'inquiétude existentielle se manifeste dans un langage concret, les signifiants visant à des signifiés sur le plan toujours tangible⁸³³.

Continúa Balakian dando ejemplos de esa interacción entre el ser humano y la naturaleza, entre el mundo interior y el exterior, y su carácter revelador y maravillador. Entre los ejemplos referidos, encontramos a nuestro Gómez-Correa, de quien afirma:

Et chez Gómez-Correa, "l'oeil dévorant qui existe à la profondeur de toute chose", thème qui continue jusqu'à son oeuvre la plus récente, rendant hommage au peintre greco-égyptien, Mayo, *Homenaje a Mayo*: "Ce

⁸³¹ *Ibidem*, p. 50.

⁸³² *Ibidem*.

⁸³³ *Ibidem*.

que tu cherchais dans le bleu absolu / ... C'était vider les objets pour trouver la pierre dans la racine / Ou la vie qui va de la plante au métal" (Version française par Beatriz Zeller)⁸³⁴.

Según Balakian, la belleza convulsiva proclamada por Breton es acogida especialmente por los poetas latinoamericanos y alude, a modo de ejemplo, al libro *Poesía explosiva* de Enrique Gómez-Correa. Destaca la especial atracción que los chilenos sienten hacia "ce caractère convulsif de la vie":

La beauté convulsive proposée par Breton trouve son habitation normale chez ces poètes. Le recueil le plus important de Gómez-Correa s'appelle *Poesía explosiva*. Il y domine des geysers, des feux phosphorescents, la clavicule du feu, le torrent de sang. Les poètes chiliens semblent particulièrement attirés par ce caractère convulsif de la vie, peut-être à cause du caractère convulsif de leur terre toujours sujette aux tremblements et au péril, zones interdites évoquant une sorte de beauté du délire, des sables mouvants, la liaison du feu et de l'eau toujours mêlée à la notion du beau. Cette poésie bat comme un cœur épouvanté devant le vertige extérieur⁸³⁵.

Anna Balakian señala la vitalidad del surrealismo en Latinoamérica:

Le modèle surréaliste reste vivant dans ces pays qui ont encore l'espoir du renouveau dans tous les domaines. Enrique Molina, un autre éminent Argentin, avait bien résumé les thèmes primordiaux des préoccupations de ces poètes: "le mythe, le rêve, et la folie"⁸³⁶.

Concluye Balakian su artículo expresando, de forma rotunda, su reconocimiento de la valía del surrealismo latinoamericano, y exaltando, entre otras cosas, su luminosidad, su dinamismo, el carácter onírico y erótico de sus imágenes:

Cet aperçu bref ne fait qu'ouvrir une brèche dans le mur encore élevé de la poésie latino-américaine; je n'en connais pas de plus lumineuse, vibrante, dynamique, réalisant certaines des promesses du surréalisme des années 20, surtout du côté du langage oniro-érotique, de l'élargissement du terrain des rencontres fortuites des êtres et des mots, de vols aléatoires, de chocs sidéraux, de tout phénomène d'émerveillement possible lorsque l'univers est ramené à son unité primordiale par la volonté du poète.

Dans toutes ces manifestations citées, le livre est un testament de foi qui met en branle les données foncières du surréalisme⁸³⁷.

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ *Ibidem*, pp. 51-52.

⁸³⁷ *Ibidem*, pp. 52-53.

También en 1982 Gérald Langowski publica su libro *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, libro al que, a pesar de los sonoros errores y verdaderos disparates del autor en su tentativa de aproximación al surrealismo, debemos prestar atención porque en él encontramos referencias a los chilenos de Mandrágora. En su segundo capítulo, titulado “Un vistazo al surrealismo hispanoamericano”, Langowski se refiere así al grupo Mandrágora y a la actividad surrealista desarrollada por estos en Chile:

Parece que Chile era un centro importante de actividad surrealista en el Nuevo Mundo, y como tal lo mencionan los críticos del surrealismo francés. J. H. Matthews destaca las publicaciones de *Mandrágora* (1938-43), y Herbet Gershman dice que la revista surrealista *Leitmotiv* (1942-43) se fundó poco antes de la desaparición de *Mandrágora*. El surrealismo chileno, como organización formal, empezó en julio de 1938. Su nombre oficial era “El Grupo Mandrágora”. Braulio Arenas, en una carta a André Breton, expuso las intenciones del grupo (...) Los miembros originales de este grupo fueron: Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Armando Gaete, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gustavo Ossorio, Gonzalo Rojas-Pizarro, Mario Urzúa y Eugenio Vidaurrázaga. Los surrealistas chilenos, además de sus actividades literarias, también daban escándalos públicos como el que ocurrió en la Universidad de Chile en julio de 1940, cuando interrumpieron un discurso de Pablo Neruda. Querían que Neruda diera cuenta de los fondos que recogía para los niños españoles víctimas de la Guerra Civil. A Neruda se le acababa de nombrar cónsul en México, y se le tributaban honores en la Universidad. Como resultado de las interrupciones, se suspendió la ceremonia. Los surrealistas chilenos celebraron su primera exposición de arte en 1941 y organizaron una exposición internacional en 1948. A pesar de la existencia del grupo surrealista en Chile, se debe recordar que *La tentativa del hombre infinito* (1926) de Pablo Neruda había causado gran impacto en toda Iberoamérica. Juan Larrea cree que Neruda ocupa un lugar eminente en la poesía surrealista del Nuevo Mundo (...) El contenido de la poesía en este volumen contiene todos los ingredientes claves de la poesía surrealista: la exploración del inconsciente, metáforas abstractas, simbolismo y elementos oníricos⁸³⁸.

Como podemos comprobar, una vez más el tratamiento de la pertenencia al grupo dista de ser riguroso. Langowski menciona como miembros de Mandrágora, sin matices, a casi todos aquellos que publicaron algún texto en algún número de la revista homónima.

Más chirriante aún resulta el empeño por situar a Neruda en la órbita del surrealismo, del que Langowski participa citando, en este sentido, al desafortunado Larrea. Como bien sabemos, el surrealismo no se reduce a una serie de principios estéticos. Adoptar el cultivo de la metáfora y de la imagen, bucear en el mundo de los sueños, no es suficiente para que una obra pueda ser considerada legítimamente surrealista.

⁸³⁸ Gérald J. Langowski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, pp. 29-31.

Sin duda, lo más valioso de este libro de Langowski es el contenido de los tres apéndices documentales que el autor incluye al final, sobre todo el primero y el tercero, pues guardan relación, en mayor o menor medida, con Mandrágora y la actividad surrealista desplegada en Chile. En el primero de ellos Langowski presenta un inventario de las publicaciones por y sobre los surrealistas en diversos focos del surrealismo hispanoamericano: Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, México, Perú, Puerto Rico y Venezuela. Por supuesto, en el apartado destinado a Chile, encontramos la mención de la revista *Mandrágora* y la revista *Leitmotiv*, el *Boletín Surrealista*, los catálogos de las exposiciones de 1941 y 1948, además de una buena parte de la obra individual de cada uno de los cuatro mandragóricos por excelencia y de una serie de artículos sobre el pintor Roberto Matta. El tercer apéndice recoge, como sabemos, la carta que Braulio Arenas envió a André Breton el 7 de noviembre de 1942, publicada en *VVV* n.º 2-3, de marzo de 1943, bajo el título “Letter from Chile”.

Más allá de lo señalado, el interés de este libro es nulo. Tan solo hay que echar un vistazo a los nombres que componen la nómina de autores tratados, para entender que el planteamiento desde su raíz es errado: María Luisa Bombal, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa, ninguno de ellos auténticamente surrealista, tan solo receptores de cierta influencia.

Naín Nómez publica en 1984 en *Surréalisme Péripherique* (Universidad de Montreal) su artículo “Chilean Surrealism and Pablo de Rokha”, en el que hace referencia a la actividad desarrollada por el grupo Mandrágora. Nómez coincide en destacar la relevancia de Mandrágora respecto al surrealismo latinoamericano basándose en dos aspectos, la constancia de sus principios y sus acciones:

“Mandrágora” was unquestionably one of the more important groups of Latin American Surrealism, not only for the constancy of its aesthetic principles but for its action as well wich, according to Octacio Paz, “was exemplary in its integrity, lucidity and courage”⁸³⁹.

Una vez más la confusión queda sembrada al tratar la cuestión de la pertenencia a Mandrágora. Naín Nómez enumera a los poetas cercanos al grupo, situados en la periferia, que participaron esporádicamente en su revista, entre los que incluye a Jorge Cáceres, quien,

⁸³⁹ “Chilean Surrealism and Pablo de Rokha”, en *Surréalisme Péripherique*, 1984, p. 194.

sin embargo, formó parte del núcleo de animadores y desempeñó un papel especialmente activo e intenso:

In addition, other poets and artists circulated in the periphery of “Mandrágora” or participated sporadically with the group. Such is the case of Gonzalo de Rojas, Carlos de Rokha, Jorge Cáceres, Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva, Alberto Baeza Flores and later, the poet and collagist Ludwig Zeller, who presently resides in Canada⁸⁴⁰.

En este artículo, Nómez se pregunta por el carácter periférico del surrealismo chileno, sacando a la palestra una cuestión que frecuentemente aflora en estudios y reseñas críticas sobre el surrealismo desplegado en Latinoamérica. Nos referimos a la diferenciación entre un surrealismo central (desarrollado en París) y un surrealismo periférico, de menor valor e interpretado en general como mera imitación. Dicha diferenciación parte de un criterio rancio, limitador, que pasa por alto el carácter internacional del movimiento surrealista:

Was the Chilean movement a peripheral one? To ask the question in another way, were its aesthetic principles, its actions and its texts dependent on European Surrealism and in particular, on that of France?⁸⁴¹

Naín Nómez defiende la existencia de “a pre-surrealist current in Chile wich, directly or indirectly, influenced «Mandrágora»”⁸⁴². Además de la influencia recibida del surrealismo europeo, Nómez señala el vínculo de Mandrágora con la tradición literaria nacional:

(...) that although it is true that the surrealist group “Mandrágora” was directly influenced by European surrealism, it was also deeply linked to a national literary tradition. De Rokha, Huidobro, Neruda, Del Valle and Casanueva are among the precursors of the group, especially the first who by 1938 had published eighteen books of poetry⁸⁴³.

Ciertamente, como bien sabemos, la relación mantenida por Mandrágora con Huidobro y De Rokha es estrecha, frecuentándose a menudo, compartiendo tertulias, participando en las publicaciones de cada uno.

Nómez cierra su artículo negando que en el caso de Chile se pueda hablar de “dominación de la periferia por la metrópolis”. Para él el surrealismo chileno es el resultado de la convergencia de la influencia recibida del surrealismo desplegado en Europa y la propia

⁸⁴⁰ *Ibidem*, pp. 193-194.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 194.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 194.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 200.

tradicción literaria chilena. En cualquier caso, hablar de relación de dominación o de dependencia entre centro y metrópolis no tiene sentido alguno cuando se trata de surrealismo, un movimiento –insistimos– de carácter eminentemente internacional que se ha ido extendiendo a lo largo y ancho del globo, fructificando con gran vitalidad e innegable autenticidad:

I would like to end by stating that if there is an area where Latin American dependency on Europe is weaker in this century, that area is Literature. Influences and momentary infatuation do not constitute in the Chilean case, domination of the periphery by the metropolis. Rather, we believe that what occurred was the result of an ongoing evolution in Chilean writing enriched, no doubt, by cross fertilization with European surrealism and with others currents as well⁸⁴⁴.

Como evidentemente sugiere el título, Nómez en este ensayo se centra en la figura de Pablo de Rokha, a quien considera, de todos los precursores del surrealismo chileno, “perhaps the most important”, a pesar de haber sido “unjustly forgotten”⁸⁴⁵. Nómez defiende que *Suramérica* (1927), de Pablo de Rokha, es el primer libro surrealista publicado en América Latina:

Suramérica is a prosurrealist book in its reach for absolutes, in its liberty with images as web in the way it relates these images, its attempt to unify contradictions, its use of the oneiric and the spontaneous subconscious as method and material for poetry. *Suramérica* is a verbal belt lacking punctuation and with no other thread of unity beyond the play of images coordinated by an “I” in perpetual motion. The book suggest a kind of word-spring or word-fountain in wich words, objects, situations, daily or exotic scenes, states of consciousness are created and destroyed. Like an iconic “collage” in wich everything is both center and periphery, *Suramérica* builds itself with a vital impulse that reaches to infinity. In this manner, the end is but a new beginning and the circular nature of the book points to eternal rebirth. From this perspective, the book is surrealist, yes, but it must be noted, original and indigenous in its surrealism: not only by the coining of Chilean and Latin American words but by the type of connections and images it employs as well. A total song that goes from the trivial to the sublime encompassing the experiences of a continent.

This book is clearly the first integral example of surrealism in Latin America⁸⁴⁶.

Ángel Pariente, en su *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, que publicó en Madrid en 1985, incluye a Braulio Arenas y a Jorge Cáceres, dejando fuera, sin

⁸⁴⁴ *Ibidem*, p. 201.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 195.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, pp. 198-199.

embargo, a Enrique Gómez-Correa y a Teófilo Cid. Estas son las palabras que dedica a Arenas:

A partir de 1938 y aglutinados en torno a la revista *La Mandrágora*, se forma un grupo surrealista chileno. En 1957 publican *El agc de la Mandrágora*, antología de tres de los poetas (Arenas, Gómez-Correa y Cáceres), incluyendo un “diccionario” surrealista y una bibliografía del surrealismo en Chile⁸⁴⁷.

Y estas son las que dedica al más joven de los mandragóricos, Jorge Cáceres:

Perteneciente al grupo surrealista chileno *La Mandrágora*, cuyas actividades se inician en 1938. Pintor y poeta, su temprana muerte cortó una de las voces más personales de la poesía americana. Hoy sus textos son inencontrables, desperdigados por antologías y en las que ocupa una mínima representación, no acorde con la importancia que sus poesías merecen⁸⁴⁸.

De Braulio Arenas, Pariente incluye un fragmento de *Discurso del gran poder* y el poema “Tantas lunas”, extraído de la conocida antología preparada y publicada por Stefan Baciu, como el propio Pariente explica en el apartado “Bibliografía de los poetas incluidos en la antología”.

De Cáceres presenta sus poemas “Max Ernst”, “Nube pública”, “Mi amigo Benjamin Péret”, “El abrazo del oso” y “Justine”, integrados en *El AGC de la Mandrágora* y reproducidos también en la antología del crítico de origen rumano.

Esta antología de Pariente, repleta de auténticas aberraciones y por ello totalmente cuestionable, merece, precisamente por eso, que nos detengamos en ella. Primero que nada, prestamos atención al apartado “Preliminar” con el que comienza la introducción, en el que el autor explica los criterios considerados para establecer la selección de poetas. En primer lugar, comenta Pariente que ha procedido a agrupar a los poetas que escriben en lengua española, sin tener en cuenta sus distintas nacionalidades. Rechaza la “manida separación en poetas españoles y americanos”.⁸⁴⁹ El segundo criterio tenido en cuenta por Pariente fue “la utilización de la escritura surrealista tal como la entendieron los poetas franceses, primeros protagonistas del movimiento, en un sentido amplio. Tan amplio, por otra parte, como el fijado por la crítica francesa (Nadeau, Hugnet, Bédouin y también Pellegrini) al estudiar esta escuela”⁸⁵⁰. 1930 es el año “límite considerado para la inclusión de los poetas nacidos hasta

⁸⁴⁷ Ángel Pariente, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 77.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 9.

esa fecha, pues entiendo que el surrealismo, asimilado por la generación posterior, no es ya lo más representativo de su escritura”⁸⁵¹.

Ángel Pariente circunscribe su antología a una época limitada, reducida; movido, quizás, por esa costumbre propia de los estudiosos de acotar con fechas bien delimitadas las corrientes y los movimientos artísticos, literarios o poéticos. El surrealismo es visto como un fenómeno histórico. Sin embargo, carece de sentido pretender que las creaciones posteriores a 1930 no son representativas del surrealismo, dada la vigencia innegable del movimiento desde su surgimiento hasta nuestros días. Desde luego, habrá surrealismo mientras queden personas que se identifiquen con sus principios y los asimilen, haciéndolos extensivos a su postura ante la vida, verdaderos “agitadores del espíritu”.

Pariente, con gran desacierto, emplea el término “escuela” para referirse al surrealismo, a pesar de los esfuerzos reiterados de Breton y muchos otros por rechazar explícitamente este tipo de terminologías que reducen el surrealismo, la aventura emprendida, la búsqueda constante, a una escuela o corriente estética más.

Un segundo apartado, “Razonado desorden”, forma también parte de la introducción de Ángel Pariente a su antología. Aquí el autor comenta la polémica desatada en relación a la existencia o no de surrealismo en la literatura en lengua española. Rechaza la negación por parte de los historiadores de la literatura de la existencia de un “surrealismo español (o hispanico, para no desunir lo culturalmente unido)”, apoyando su argumentación en las afirmaciones o en los testimonios de los poetas y artistas, “que en numerosas oportunidades expusieron –a menudo prolijamente– haber leído con atención a los surrealistas franceses y sufrido su influencia, como era notorio en los poemas publicados, al menos durante el período de 1926 a 1935”⁸⁵². Pero una cosa es conocer la obra de los surrealistas afincados en París y haber recibido influjo de estos, lo cual no puede ponerse en duda, y otra es hablar de adhesión al surrealismo. De esta forma, Ángel Pariente reduce el surrealismo a un conjunto de principios estéticos o procedimientos y técnicas surrealistas que, sin duda, contagiaron a muchos artistas que no militaron activamente en el movimiento. El surrealismo, como ya hemos mencionado, marcó y transformó considerablemente la sensibilidad artística del siglo XX, y muchos de sus rasgos se proyectan incansablemente en el arte y la poesía que se desarrolla a partir de entonces y hasta nuestros días. Pero se requiere un criterio más riguroso si se quiere establecer, de una vez, la diferenciación entre los verdaderos surrealistas, que adoptan conscientemente una actitud vital, que se adscriben al movimiento por lo que este

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 11.

significa, por su alcance, porque implica una forma de ser y de vivir, una forma de estar en el mundo. El surrealismo no solo comprende una forma de escribir o de pintar; abarca mucho más, pretende la transformación del mundo y de la vida.

Como vemos, Pariente cae en el error de hablar de “surrealistas franceses”. Sin embargo, entre los poetas y artistas agrupados en torno a Breton no solo habían franceses. Insistimos, además, en que carece de fundamento, dado el carácter internacional del movimiento, hablar de surrealismo español o hispánico, considerando más propio hablar de surrealistas españoles e hispanoamericanos o de la actividad surrealista desplegada en España y Latinoamérica. El surrealismo es uno y se extendió, y sigue extendiendo, sorprendentemente por la geografía mundial.

Pariente señala los dos principales argumentos en los que se ha basado la crítica “para negar el título de surrealista a numerosos poetas de lengua española: la no utilización de la escritura automática y la dispersión de sus miembros con la consecuente falta de actuaciones como grupo organizado”⁸⁵³. Rebate el primero de ellos negando que los “surrealistas franceses” hagan un uso absoluto de la escritura automática. Ciertamente, el automatismo es una de las técnicas inaugurada y ampliamente explorada por los surrealistas, pero la búsqueda surrealista no se reduce a su puesta en práctica. Son muchas las vertientes en las que se adentran los surrealistas, muchos y variados los campos en los que se aventuran, siempre movidos por el anhelo de ampliar el conocimiento de sí mismos y del ser humano, liberándolo de ataduras y condicionamientos, permitiéndole ser en libertad plena.

En cuanto al segundo de los argumentos esgrimidos, Pariente sostiene que la actividad grupal desarrollada en Francia (edición de revistas y panfletos, participación en escándalos, etc.) no es comparable con la desarrollada en el ámbito hispánico. Pero reconoce que hubo algunos pequeños grupos que sí protagonizaron ciertos escándalos, entre los que menciona, como ya señalamos con anterioridad, a los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* y a los chilenos de Mandrágora. Sin embargo, se empeña en restar importancia a la actividad desarrollada por unos y otros, en comparación con la desplegada en París:

El grupo, escuela o movimiento surrealista francés (tres nombres que detestaba Breton) actuaron conjuntamente en la publicación de importantes revistas (...) Editaron panfletos y participaron en escándalos cuidadosamente preparados. Las escisiones, expulsiones y admisiones de nuevos miembros se sucedieron a lo largo de la existencia del grupo y notablemente durante el período más combativo de 1924 hasta 1933 o 1934, en cuyas fechas inicia su declive.

⁸⁵³ *Ibidem*, pp. 11-12.

Esta convulsiva actividad, coherente en sus decisiones, incluso cuando renegaban con alboroto de acuerdos adoptadas solemnemente poco antes, no se produjo en el ámbito hispánico. Sí hubo, sin embargo, alborotos y escándalos producidos por pequeños grupos surrealistas actuando como “incontrolados”. La “facción surrealista de Tenerife” (1932-1936), o los poetas Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, vinculados a la revista *La Mandrágora* de Chile (1938-1943), tuvieron una importancia no desdeñable, pero notablemente disminuida cuando son comparados con el grupo parisino⁸⁵⁴.

Pero los chilenos de *Mandrágora* no solo destacaron por esos escándalos a los que Pariente alude; también ellos desarrollaron una importante labor editorial, sacando a la luz panfletos, revistas y otras publicaciones colectivas y editaron un considerable número de obras individuales de sus miembros bajo el sello editorial creado por el grupo. También ellos organizaron exposiciones. Entre los poetas asociados por Pariente a *Mandrágora*, echamos de menos la presencia de Jorge Cáceres. Como se puede observar, Pariente señala un punto de conexión entre los surrealistas chilenos y los surrealistas canarios.

Concluye su reflexión al respecto afirmando que “no parece lógico que la decisión de llamar o no surrealista a un poeta la dé la militancia en el grupo de Breton, o tener grupo propio”⁸⁵⁵. Si bien es cierto que la crítica ha utilizado el argumento de la falta de cohesión grupal como justificación para rechazar la existencia del surrealismo en algunos países del mundo hispánico, marginando de manera injusta la actividad incuestionablemente surrealista de algunos a título individual, no es apropiado mezclar cuestiones no del todo equiparables como la existencia de grupo consolidado en ciertos lugares específicos y la militancia consciente surrealista o la adhesión a los principios bretonianos.

Por último, nos detenemos en el tercer y último de los apartados que conforman la introducción de Pariente, “Tuve miedo, y me regresé de la locura”, en el que el autor se centra en la influencia que el surrealismo ejerce en los poetas en lengua española. Pariente sostiene que “los poetas hispanos recogieron de los franceses la técnica pero no la acción, quizás por una necesidad –no sé si llamarla primaria– de comunicación y no de provocación”. Y agrega a modo de explicación:

El discurso surrealista les era imprescindible para superar sus particulares crisis de creación. Un nuevo lenguaje ayudaría a un cambio de rumbo, imponiéndose ya en la inquieta sociedad de entreguerras⁸⁵⁶.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 15.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 21.

De nuevo, nos vemos en la necesidad de puntualizar las afirmaciones de Ángel Pariente, puesto que para hablar de surrealismo es fundamental que se dé la toma de posicionamiento en tanto que actitud vital, algo consustancial a este, inherente, inseparable de sus consecuencias a nivel poético o plástico. Ser surrealista implica una actitud del ser ante la vida, la adopción de determinada postura ética. Los rasgos estéticos característicos de las creaciones surrealistas no convierten a un autor en surrealista, sino su previa adhesión a una forma de entender la vida y la poesía profundamente marcada por la libertad, por el sentido de aventura, por la pasión, por la provocación, por la subversión, por el deseo, por el amor, etc.

Lamentablemente, Pariente recurre al empleo del desafortunado término “secta”⁸⁵⁷ (aunque lo haga entre comillas) para referirse al movimiento surrealista, con las peligrosas consecuencias que conlleva. Ángel Pariente contribuye así a la propagación de ciertos tópicos que frecuentemente circulan en torno al surrealismo, que lo asocian con un dogma, que hablan de ortodoxia y se empeñan en resaltar el carácter presuntamente despótico de André Breton.

Otra serie de errores cometidos por Pariente merecen ser comentados. Así, cuando habla de las “revistas dedicadas exclusivamente al surrealismo”⁸⁵⁸ surgidas en el ámbito hispánico, menciona, en primer lugar, “*Gaceta de Arte*, de Tenerife, que publicó treinta y siete números desde 1932 hasta 1936”. Sin embargo, esta no es, estrictamente, una revista exclusivamente surrealista; sino que precisamente se caracteriza por su apertura a la modernidad en un sentido amplio. Otra de las mencionadas es, precisamente, *Leitmotiv*, que reseña erróneamente como revista peruana y de la que registra tres números entre 1941 y 1943. Sin embargo, como bien sabemos, se trata de una revista chilena de la que vieron la luz dos números, el primero en diciembre de 1942 y un número doble 2-3 en diciembre del año siguiente. En cuanto a las revistas surrealistas publicadas en Chile, Pariente solo menciona la existencia de los siete números de *Mandrágora*.

Una última referencia a nuestros poetas de Mandrágora encontramos en este tercer apartado de la introducción. Pariente señala la participación de Braulio Arenas y de Jorge Cáceres en VVV.

Ángel Pariente rechaza la opinión de esa parte de la crítica que defiende el desconocimiento del surrealismo por parte de los poetas españoles y que considera que se trató de una “influencia difusa”. Menciona, concretamente, la expuesta por Dámaso Alonso en su ensayo “Una generación poética (1920-1936)”, perteneciente a su obra *Poetas españoles contemporáneos*, de 1965. Desde luego, los poetas españoles pertenecientes al denominado

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 24.

grupo poético del 27 supieron de la existencia del surrealismo, respiraron sus aires liberadores, se impregnaron de algunas de sus propuestas. Unos conocieron directamente los textos surrealistas, manejaron las fuentes originales; otros supieron de sus planteamientos de forma indirecta. Sin embargo, el hecho de que hayan leído sus textos programáticos y sus obras, de que hayan asimilado y adoptado algunas temáticas y ciertos rasgos propios de las creaciones surrealistas, transitado algunos de los caminos propuestos, no significa que hayan sido surrealistas, que hayan comulgado con sus principios y asumido su ética, y no justifica, por tanto, su presencia en una antología del surrealismo. Pariente habla de “contagio [que] llegó por diferentes caminos y de forma simultánea”⁸⁵⁹ y, efectivamente, se trató tan solo de eso, de mero contagio, lo que experimentaron muchos de los poetas a los que Ángel Pariente reserva un hueco en su *Antología de la poesía surrealista en lengua española*. Este es el caso de poetas como César Vallejo, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Pablo Neruda, Carlos Oquendo de Amat, Gabriel Celaya, etc., que en algún momento de su trayectoria creativa escribieron una o un par de obras en las que se percibe la influencia recibida, especialmente en el empleo de la imagen. Y de otros como Octavio Paz, cuya vinculación al surrealismo fue puntual; o de Vicente Huidobro, quien rechazaba el automatismo y criticó al surrealismo en varios de sus manifiestos; o de Larrea, quien jamás fue surrealista a pesar de que una parte de la crítica se empece en elevarlo a la categoría de padre del surrealismo español. Aún más sorprendente y chirriante resulta, si cabe, la inclusión de un autor como Camilo José Cela en esta obra que pretende ser una antología del surrealismo. Definitivamente, en esta selección de autores que propone Pariente sobran muchos nombres y se echa en falta la presencia de muchos otros. Así, por ejemplo, llama la atención la ausencia de Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. De los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* solo están presentes Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera y José María de la Rosa; quedan fuera Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo. Tampoco tiene un hueco reservado en esta antología Eugenio Granell.

En el segundo número de *Resto do Mundo*, editada en Fortaleza (Brasil), de noviembre de 1988, encontramos una entrevista de Floriano Martins (director de la publicación) a Ángel Pariente titulada “Ángel Pariente, sobre o surrealismo”⁸⁶⁰, que gira en torno a su *Antología de*

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁶⁰ Dicha entrevista fue originalmente publicada en *DN Cultura*, n.º 283 (suplemento semanal del periódico *Diario do Nordeste*), Fortaleza, marzo de 1988.

la poesía surrealista en lengua española y los criterios seguidos por su autor para el establecimiento de la selección de autores que forman parte de ella. Floriano Martins pregunta a Ángel Pariente su opinión sobre la diferenciación establecida por Stefan Baciú entre poetas surrealistas y poetas surrealizantes:

(...) Tudo isto vem como cotejo à distinção de Stefan Baciú sobre poetas surrealistas ou surrealizantes. O livro de Baciú é estimável mas esta afirmação está, a meu ver, fora de lugar (...) Hoje é difícil distinguir os “romantizantes”. Como é difícil distinguir, segundo a divisão de Baciú, o poeta surrealista do surrealizante, pelo menos tal como nos é apresentado. Estamos seguros de que Octavio Paz é um poeta surrealista, já que não somente o próprio Baciú o inclui em sua antologia mas também está nas antologias do surrealismo francês, em não surrealizantes Lorca, Alberti e Aleixandre? *Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles e Pasión de la tierra* são surrealizantes e *Águila y sol* ou *Vueltas* surrealistas? Temo que esta distinção se faça porque se está tendo em conta outros livros destes poetas, possivelmente os romances gitanos de Lorca e a poesia política de Alberti, que efetivamente não são surrealistas. Porém este critério nos levaria a excluir do surrealismo os iniciadores deste movimento na França, como Louis Aragon, Paul Éluard e um longo etc., por causa de *Le musée Grevin* ou *Poèmes politiques*. Sejam prudentes e tentemos excluir os partidários. Aragon, Éluard, são surrealistas em *Une vague de revêrs, Le paysan de Paris, Capitale de la douleur* e *L’amour la poésie* e não o são em *Les communistes, La Diane française* e *Une leçon de morale*, da mesma forma que o são Lorca, Alberti, Cernuda, Aleixandre e Neruda em *Poeta en Nueva York, Sobre los ángeles, Un río, un amor* e *Residencia en la tierra*, e não o são em *Romancero gitano, De un momento a otro, Desolación de la quimera, Historia del corazón* e *Las uvas y el viento*. Mas se se trata de mesclar a política com a literatura, perfeitamente normal por outro lado, a mesma balança deveria ser utilizada para pesar a “Oda a Stalin” de Neruda e os louvores à Junta Militar chilena de Braulio Arenas⁸⁶¹.

Constatamos una vez más que Pariente parte de una lamentable confusión entre lo que significa participar de forma consciente y voluntaria del surrealismo, adhiriéndose al movimiento, compartiendo los principios fundamentales de este y su actitud ante la vida, y lo que en el caso de Alberti, Aleixandre, Lorca y Neruda se reduce a la influencia recibida en lo estrictamente formal, estético, al margen de la gran coherencia ética exigida al surrealista auténtico en todas las facetas de su vida. En absoluto puede ser equiparable, como pretende Pariente, el vínculo y la participación de Aragon o Éluard en el surrealismo con el de autores como Lorca, Alberti, Aleixandre o Neruda.

Floriano Martins pregunta a Pariente por los criterios adoptados para la realización de su antología. Reproducimos, en esta ocasión, no solo la respuesta de Ángel Pariente, sino también la pregunta de Martins, porque el contenido de su enunciado resulta significativo.

⁸⁶¹ Ángel Pariente, “Ángel Pariente, sobre o surrealismo” (entrevista realizada por Floriano Martins), *Resto do Mundo*, n.º 2, Fortaleza (Brasil), noviembre de 1988, p. 10.

Llamamos la atención sobre la alusión que Martins hace de los dos miembros del grupo Madrágora ausentes, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid, a quienes echa de menos en la antología de Ángel Pariente:

Quais os critérios adotados na feitura desta sua antologia? Por exemplo: Enrique Gómez-Correa, Francisco Madariaga, Teófilo Cid, que são poetas essencialmente surrealistas, estão fora de sua antologia, enquanto outros que tiveram importância menor dentro do quadro geral do surrealismo, tais como Camilo José Cela, Leopoldo Panero e Juan Sierra, estão ali presentes.

Sobre os critérios para selecionar os textos e autores da antologia, queria dizer que, além da adscrição literária que dá título ao volume, tencionei –e não sei se consegui– selecionar os poemas de mais qualidade e só então, finalmente, os agrupei por autores. O livro pretende antologar poesias surrealistas e somente em segundo termo se apresenta como uma antologia de autores. É por isso que a extensão que ocupa cada poeta dentro do livro não deve ser entendida como uma hierarquia de valores literários. É, ou pretende ser, repito, uma reunião de poesias surrealistas, e não de autores⁸⁶².

Ángel Pariente comete, sin duda, un error insoslayable en su planteamiento. Señala, como podemos comprobar, su intención de presentar un conjunto de poesías surrealistas y no de autores. Sin embargo, no hay poesías surrealistas sin autores surrealistas. Las poesías son surrealistas porque sus autores han asumido los principios del surrealismo, porque se han sumado a conciencia al movimiento surrealista. El surrealista auténtico lo es a tiempo completo, no solo cuando crea. Las poesías de autores no surrealistas como, por ejemplo, Alberti, Lorca o Neruda son, en todo caso, poesías en las que se percibe el influjo recibido del surrealismo en ciertos aspectos concretos, como en el manejo de la imagen, aproximando realidades distantes e incluso opuestas.

En lo que respecta a la injustificable ausencia de Gómez-Correa y Cid, lo más probable es que Pariente realmente no los conociera bien, cosa que no osa reconocer. Puesto que, desde luego, la calidad poética del talquino es incuestionable y si lo que él pretendía era recoger los poemas de mayor calidad, sin duda los de Gómez-Correa debieran haber tenido cabida en su antología.

También aquí, en esta entrevista, Pariente emplea la expresión “surrealistas franceses”, cayendo en cierto reduccionismo, pasando por alto que muchos de los surrealistas asentados en la capital francesa en torno a André Breton eran foráneos.

Floriano Martins pregunta a Ángel Pariente por las características que diferencian “el surrealismo español del americano”:

⁸⁶² *Ibidem.*

Não me atrevo a opinar sobre as diferenças entre um e outro. São mais notórios os traços comuns que os diferenciais. Talvez os poetas americanos (Moro, Westphalen, Pellegrini, etc.) tenham sido mais audaciosos, mais revolucionários, na busca de uma linguagem poética⁸⁶³.

Celebramos la prudencia de Pariente al responder, aunque la pregunta bien habría merecido una respuesta más contundente. Desde luego, como no podría ser de otra manera, son más evidentes los rasgos comunes que las diferencias, puesto que el surrealismo es uno y sus principios y valores absolutos son los mismos en todas partes. En este sentido, no caben diferencias evidentes en lo fundamental. Aunque, por supuesto, cada poeta o artista, cada individuo, le imprime su sello personal, hace hincapié en aquellos aspectos del universo surrealista que le fascinan o maravillan especialmente, deja aflorar lo más profundo de su ser, sus deseos, pasiones, sueños, obsesiones, etc. Establecer una artificial distinción entre surrealismo español y surrealismo americano, o entre surrealismo chileno y surrealismo belga, por ejemplo, carece de fundamento y pasa por alto, insistimos, el carácter internacional del movimiento.

Nos detenemos en un último fragmento de la entrevista. Floriano Martins pregunta por los motivos de la inclusión de Pablo Neruda, recordando la opinión negativa que Breton tenía de él:

Você incluí Pablo Neruda em sua antologia. Isto me faz lembrar o fato de que Breton o repudiava. Certa vez comentou que o poeta chileno costumava a exagerar a narração de suas perseguições políticas “para o uso de certa propaganda”, afirmando que este fato seria suficiente para “desqualificá-lo do ponto de vista surrealista”.

Quem tem dúvidas de que *Residencia en la tierra* bebe da fonte surrealista? O surrealismo é um grupo, escola, facção, ou como quer que seja chamado, contraditório, e é esta, talvez, uma de suas muitas virtudes. O Surrealismo é liberdade e como tal há que ser entendido, e estaria espartilhado com um programa prévio. Nem sequer Breton deve ser seguido ao pé da letra. Se Breton pensou que Neruda exagerava suas perseguições políticas e este fato o desqualificava do ponto de vista surrealista, não se pode duvidar que Paul Éluard, Louis Aragon, Antonin Artaud, Philippe Soupault, Jacques Prevert, Ribemont-Dessaignes e Robert Desnos, não formam parte do surrealismo por sua militancia política ou por outras causas. Estes aspectos contraditórios do surrealismo e do próprio Breton constituem sua idiossincrasia⁸⁶⁴.

Resulta increíble constatar tanta prepotencia por parte del crítico o estudioso, que considera su punto de vista más acertado, mejor, que el de uno de los fundadores del surrealismo y su principal teórico. Con llamativa pedantería, minusvalora la opinión de

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

Breton acerca de Neruda, así como el proceso de exclusión vivido en el seno del movimiento como decisión ante la incoherencia de algunos de sus integrantes respecto a la actitud esperable y exigible a todo surrealista, y de nuevo reduce el surrealismo a una serie de rasgos estéticos o de técnicas que muchos poetas y artistas modernos absorbieron sin ser partícipes del surrealismo, sin declararse surrealistas y adherirse a los principios del movimiento. Ciertamente, *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda “bebe de la fuente surrealista”, recibe su influjo, pero eso no justifica en absoluto que sea tomada por una obra plenamente surrealista, y mucho menos su autor.

La libertad absoluta defendida por los surrealistas, que se proponen llevar a la práctica en todos sus actos, subvirtiendo todo tipo de condicionamientos y trabas impuestas al individuo inmerso en una sociedad utilitarista en la que impera la razón y la lógica y en la que el ser se halla constreñido por la moral, la religión, el sistema capitalista, el Estado y sus instituciones, no tiene por qué ser incompatible, a pesar de que algunos estudiosos de la literatura y del arte se empeñen en ello, con un “programa previo” en el que se definen las bases del movimiento.

En *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, catálogo de la exposición realizada del 4 de diciembre de 1989 al 4 de febrero de 1990 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria con la colaboración del Cabildo Insular de Gran Canaria, y publicado por Ediciones El Viso, encontramos dos ensayos en los que se alude al surrealismo chileno y al grupo Mandrágora en concreto.

El primero de ellos pertenece a Édouard Jaguer y se titula “El surrealismo por encima del Viejo y del Nuevo Continente”. Así pues, cuando Jaguer habla de la presencia en Santo Domingo de Eugenio F. Granell, que partió al exilio tras el inicio de la dictadura militar franquista, y de su actividad en la revista *La Poesía Sorprendida*, menciona su colaboración con los mandragóricos:

El caso de Eugenio F. Granell, nacido en La Coruña en 1912, también es bastante particular. Combatiente revolucionario en las filas del POUM durante la guerra civil, este amigo personal de Péret y Duchamp debe partir al exilio tras la victoria de Franco. Tras un largo periplo que le lleva de París a Santo Domingo, en febrero de 1940, ya en 1941 publica una entrevista con André Breton, y en 1943 anima la revista

La Poesía Sorprendida, en la que colaborarán entre otros los poetas del grupo surrealista chileno, entonces muy activos, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Braulio Arenas⁸⁶⁵.

Una segunda referencia a los surrealistas chilenos de Mandrágora incluye Jaguer más adelante, dejando constancia del conocimiento que tenía de su actividad y de sus publicaciones. Reproducimos el párrafo completo debido a su interés, ya que Édouard Jaguer nos ofrece una visión certera de la “efervescencia” con la que el surrealismo caló en el continente americano, del “impacto” que el movimiento tuvo en América:

Nueva York; Fort-de-France con Aimé Césaire y su revista *Tropiques*, que se puede considerar como una revista enteramente surrealista; México donde Péret escribirá su *Déshonneur des poètes* antes de volver a Francia, y donde Paalen intentará una nueva exploración del espacio pictórico con *Dyn*; Santiago de Chile donde Gómez-Correa y sus amigos publicarán varios números de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*; La Habana donde Wifredo Lam pintará su famosa *Jungla*; Puerto Príncipe donde pasará varios años Pierre Mabilie, y donde el propio Breton pronunciará una conferencia cuyas repercusiones políticas fueron importantes en Haití; Québec finalmente, donde la ofensiva de los automatistas modificará el ambiente cultural y artístico de pies a cabeza; puede verse que los puntos de instalación y de efervescencia del surrealismo en el nuevo continente fueron numerosos, y que probablemente todavía no se ha terminado de calibrar su impacto, mientras en Europa se desataba la guerra y toda la comunicación entre estas dos partes del mundo quedaba cortada (y por lo que se refiere a Europa, incluso entre los distintos países que la componían)⁸⁶⁶.

Por último, llamamos la atención sobre el último párrafo con el que Jaguer cierra su ensayo, en el que hace una brillante defensa del carácter internacional y atemporal del movimiento:

Mediante una investigación detallada, sería posible multiplicar los ejemplos de correspondencia entre los textos, las obras y las preocupaciones teóricas de unos y otros. Pero llevaría mucho tiempo, y no es este el lugar para hacerlo. Lo que está claro, es que a miles de kilómetros de distancia, en un mundo bloqueado por la guerra y la reacción política más desenfrenada, la imagen surrealista y la crisis de la imagen surrealista se afirman y se desenvuelven de la misma manera. El surrealismo entre 1938 y 1948 no se ha definido realmente entre el antiguo y el nuevo continente. Se ha redefinido, y vuelto a cuestionar, *por encima* de los continentes. La historia y la geografía no son y no pueden ser surrealistas en la dispersión, y en la negación de dicha dispersión⁸⁶⁷.

⁸⁶⁵ Edouard Jaguer, “El surrealismo por encima del Viejo y del Nuevo Continente”, *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, CAAM, Ediciones El Viso, Madrid, 1989, p. 66.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, pp. 67-68.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, p. 68.

En segundo lugar, nos detenemos en el ensayo “Los surrealistas y el Nuevo Mundo. Esbozo de una cronología (1924-1966)” de Juan Manuel Bonet, donde son múltiples las referencias a Mandrágora. Bonet comienza su cronología en 1924, con la aparición del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton y la finaliza en 1966, con el fallecimiento de este. Avanza año por año, resaltando los acontecimientos más relevantes en el desarrollo del movimiento que tuvieron lugar tanto en París como en Madrid, Tenerife, Nueva York, Canadá y los distintos países de América Latina. Nos centramos en las referencias relativas a Santiago de Chile y a la actividad de Mandrágora.

El año 1938 es la primera fecha destacada por Juan Manuel Bonet en relación al desarrollo de la actividad surrealista en Chile. Registra la “fundación de la revista *Mandrágora* (redactores: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, a los que pronto se unirían, entre otros, Jorge Cáceres y Gonzalo Rojas)”⁸⁶⁸. De nuevo, observamos la tendencia a tratar con escaso rigor la pertenencia al grupo, citando en este caso a Gonzalo Rojas, que como bien sabemos participó en la revista *Mandrágora*, publicando tres poemas en tres de sus siete números (“La muerte natural” en el segundo, “Crimen a falta de poesía” en el tercero y “La novia infame” en el sexto), pero luego se distanció considerablemente llegando a polemizar con Gómez-Correa. Sin embargo, el resto de colaboradores puntuales del grupo no son mencionados.

La siguiente referencia a Santiago de Chile que incluye Bonet es la publicación en 1940 del primer libro de Arenas, *El mundo y su doble*; sin embargo, no señala la aparición, ese mismo año, del primer libro de Gómez-Correa, *Las hijas de la memoria*. Juan Manuel Bonet resalta, a continuación, la publicación, en 1941, del único número del *Boletín Surrealista*, así como la celebración de la exposición de Braulio Arenas y Jorge Cáceres en la Biblioteca Nacional, la aparición de *La mujer mnemotécnica* de Braulio Arenas y de *La mecánica celeste* y *Pasada libre* de Jorge Cáceres.

En 1942 fecha Bonet la publicación del “último número de *Mandrágora*, a la que seguirá *Leitmotiv*”. Sin embargo, el séptimo número de la revista homónima del grupo vio la luz en octubre del año siguiente. Respecto a 1943, Bonet resalta la realización de una “exposición surrealista” sobre la que no da más datos y repite la referencia a la aparición del último número de *Mandrágora*. No podemos deducir que esta repetición y el señalado error en su cronología se deban a una simple errata, puesto que la redacción no coincide. En

⁸⁶⁸ Juan Manuel Bonet, “Los surrealistas y el Nuevo Mundo”, *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, p. 289.

cualquier caso, queda reflejada cierta confusión respecto a la aparición de este séptimo número sacado en solitario por Gómez-Correa.

El siguiente de los hitos destacados por Bonet respecto a la actividad surrealista desplegada en la capital chilena por Mandrágora es la realización, en 1948, de la exposición surrealista internacional que se celebró en la Galería Dédalo. Antes, en la entrada correspondiente a París de ese mismo año, recoge la estancia de Jorge Cáceres, pero no menciona su participación en la exposición “Comme”.

La siguiente referencia que encontramos relacionada con nuestros poetas de Mandrágora tiene que ver con el fallecimiento de Cáceres en 1949. No registra el viaje y la estancia de Enrique Gómez-Correa en la capital francesa. Un año después, en 1950, Bonet sitúa la publicación del único número de la revista *Gradiva*, dirigida por Braulio Arenas; revista que realmente vio la luz en 1952. Se interrumpen las referencias a Mandrágora hasta que llegamos al año 1957, señalando entonces la publicación de “AGC de la Mandrágora de Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa”. Bonet registra, también, la aparición en 1963 del único número de la revista *Altazor*, dirigida por Arenas. Y concluye con sus referencias a los chilenos señalando el fallecimiento de Teófilo Cid en 1964.

Eduardo Vassallo, Mauricio Barrientos y Mario Artigas reeditan, en el año 2000, los siete números de la revista *Mandrágora*, que hasta el momento permanecía prácticamente inaccesible, existiendo tan solo en la Biblioteca Nacional de Chile microfilms de fotocopias de mala calidad. Así, sacan a la luz un libro fundamental para el estudio del grupo, *Mandrágora*, editado por Pentagrama Editores en Santiago de Chile, que además de la reproducción de los siete números de la revista, calificada por los editores de “pieza insigne histórico-literaria”, integra un interesante y acertado estudio del poeta Eduardo Vassallo, titulado “Mandrágora Chilensis”. Es esta, pues, una contribución esencial que motiva, en gran parte, el inicio del presente trabajo de investigación. Nos detenemos en el mencionado estudio preliminar.

Eduardo Vassallo comienza dicho estudio señalando el “maridaje” que caracteriza la relación existente entre el arte y la política en los tiempos en que el grupo Mandrágora se constituye e inicia su actividad y ofrece una primera clave esencial para el conocimiento del grupo surrealista chileno:

Al alumbrar el n.º 1 de la revista *Mandrágora* en diciembre de 1938, esas hojas corcheteadas de una parquedad hoy inaudita, se publican cuando el arte y la política viven del maridaje, enarbolando tal señal distintiva, la subversión que las hipnotiza para realmente transformar el sitio de su emplazamiento; ya no se trata para ese corte de la generación del 38 (Arenas, Gómez, Cid y Cáceres), de desalojar pasivamente una época literaria y las obras que la atestiguan, o remedar sus gestos ya más inofensivos, ni menos aún de contentarse con uno que otro hallazgo que los distinga. Se trata, y de acuerdo al credo surrealista francés que desean encarnar sin ningún complejo, de *exceder* lo hasta aquel momento “solamente” literario activando una expansión gracias al enlace que posibilita esa consigna seductora de “*transformar el mundo* dijo Marx; *cambiar la vida*, dijo Rimbaud: son para nosotros una sola”, que figuran como el horizonte posible de unos cambios urgentes (...)

Aparece “Mandrágora”, entonces, suscribiendo a plenitud esa doble tarea, apoyada en un contexto de avance progresivo del mundo “proletario” (palabra que les importa mucho en sus escritos) que guía y monopoliza la izquierda chilena junto al imprescindible Partido Radical (...)⁸⁶⁹

Vassallo afirma que la revista *Mandrágora* es “descendiente letrado de una poderosa textura de divulgación cultural que atestigua, entre otros signos, la publicación de numerosas revistas literarias que ya se suceden en Chile desde el siglo pasado”. Entre las revistas citadas se encuentra *Multitud*, dirigida por Pablo de Rokha.

Además, Eduardo Vassallo señala que *Mandrágora* “se instala en una comunidad de libros ya notables de la poesía chilena, establecidos varios de ellos como la expresión de una vanguardia que venía gestándose con anterioridad, y respecto de los cuales debe establecer un diálogo o estar a su altura”. Menciona, entonces, a Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, los grandes autores reconocidos de la literatura chilena que cohabitaron con los mandragóricos aquellas décadas, y que ya durante los años 20 y principios del 30 habían publicado importantes obras vanguardistas, de las que da cuenta en una nota a pie de página. Menciona, también, como referentes de la vanguardia literaria chilena a Rosamel del Valle, Omar Cáceres, Humberto Díaz-Casanueva y Eduardo Anguita. Vassallo concede gran importancia a la revista *Mandrágora* respecto a la actividad del grupo y señala su carácter subversivo:

La vanguardia surrealista que activa la “Mandrágora” se asienta, doblemente, en las doctrinas europeas que se apropia y en estos libros que aquí, y en su lengua, son su desafío. El creacionismo de Huidobro, la épica social-revolucionaria intolerante de Pablo de Rokha, la violencia del deseo que hiere cuerpos en Gabriela Mistral, la cotidianeidad dura de las “Residencias” de Pablo Neruda, la poesía como *magia* y *visión* de un Rosamel, deben considerarse como unos referentes no poco poderosos que deben sortear. Y fue esta revista su

⁸⁶⁹ Eduardo Vassallo, “Mandrágora Chilensis”, *Mandrágora*, Pentagrama Editores, Santiago de Chile, 2000, s.p. Dado que la reedición realizada por Pentagrama Editores de la revista *Mandrágora* no tiene las páginas numeradas, nos es imposible ofrecer información acerca de la ubicación concreta de los fragmentos citados del estudio previo del poeta Eduardo Vassallo.

intento, su *opus*, casi y como en subsidio de lo que tal vez ninguno de ellos por separado estaba en condiciones de lograr con solo un libro; y esta subversión se le encarga casi fundamentalmente a la revista, una entrega serial que incide por acumulación y que despliega una movilidad escritural muy de acuerdo con lo que les importa. Comprendieron muy acertadamente que una revista es más ágil que un libro y circula opinante.

Vassallo comenta el encontronazo del grupo Mandrágora con el ambiente cultural y político chileno, las divergencias respecto a la izquierda y al realismo socialista dominante que el grupo pronto expondrá en las páginas de su revista:

Mientras que la izquierda política y cultural de la que se siente próxima, ejercita fundamentalmente una lectura monótona y dirigida que se nutre de los textos clásicos del marxismo y su “realismo socialista”, elaborando el discurso rígido y pedestre, “Mandrágora” quiere arrojar sobre la mesa un registro textual que no produce sino enervamiento y rechazo de unos lectores que no sabrán qué hacer con ellos. Los *Mandragóricos*, a fin de cuentas, son militantes de la lectura literaria; la izquierda es militante de la lectura política. El conflicto quedaba instalado.

Eduardo Vassallo señala, con gran acierto, la importancia de la revista *Mandrágora* como favorecedora de la entrada en Chile de nuevas referencias bibliográficas subversivas del surrealismo desarrollado en Francia y de la literatura europea más transgresora:

La revista *Mandrágora* es, entre otras cosas, la instalación de una novísima *bibliografía* en Chile, unas referencias subversivas recolectadas algunas de la proscripción, que les dona el surrealismo francés, y en general, toda literatura europea que transgreda algo. Si el *objeto* único de conocimiento que importa a estos surrealistas es la *psiquis* de la persona humana, que deviene el gran mirador y motivo de esos tiempos, la clave de un enigma que asediado por todos los medios (la escritura automática es uno) revelaría su secreto, toda literatura que no diera cuenta de ella se condenaba a la marginalidad de sus intereses lectores.

Vassallo comenta el “énfasis agresivo” con el que Mandrágora busca “el establecimiento de este espacio de expresión total de lo humano que no tolera mordaza alguna”, haciendo uso de la expresión “megáfono irritante” para referirse significativamente a lo que supuso esta voz disonante de Mandrágora en el ambiente cultural chileno:

La “Mandrágora” no busca solo la aceleración de la imagen *lenta* que había dispuesto el criollismo, adelantándose, sin duda, a la generación del 50, que parece erróneamente la generación cosmopolita y psicológica, sino como nadie ni nunca antes, con un énfasis agresivo incluso, el establecimiento de este espacio de expresión total de lo humano que no tolera mordaza alguna. La “Mandrágora” voceó como un megáfono irritante esa carestía, aún a riesgo de ser denostados como una copia, un eco que tenía grandes dificultades para apropiarse una voz distinta.

Vassallo destaca el papel de los mandragóricos en su enfrentamiento a la moral imperante y su rechazo de los estrechos límites de la literatura burguesa y menciona una serie de motivos que serán claves en la producción poética de los mandragóricos, así como en sus textos ensayísticos sobre la Poesía Negra aparecidos en *Mandrágora*:

El mundo según el deseo, que une los eslabones de la vida, actualiza en Chile unos límites de frontera burlados que fijarán la voracidad de sus ojos lectores; la locura, el crimen, el incesto, el horror, lo demoníaco, la genealogía negra, devendrán hipnóticos en su plan demoleedor de todos aquellos límites que la literatura burguesa había instalado.

Vassallo habla, entonces, del “peligro doble” que, en su opinión, conllevaba la provocación protagonizada por el grupo Mandrágora:

Pero esta provocación que activa la revista *Mandrágora* escenifica un peligro doble que solo la aparición de sus números les advierte: hacia fuera por quienes se sienten agredidos, y hacia adentro para ellos mismos, la capacidad de sustentación real que sus vidas tenían para desalojar lo literario y comenzar la vida de sus textos; porque aquí comienzan sus problemas de fondo en el sentido que ellos hicieron aparecer un límite que en mi opinión no franquearon nunca, y que por lo mismo, solo escenificarían una provocación lectora.

Eduardo Vassallo destaca la labor de difusión, por un lado, y de traducción, por otro, llevada a cabo por los componentes de Mandrágora:

Aún así, lo que dieron a conocer o simplemente mencionaron, fue mucho y muy interesante, teniendo en cuenta la insularidad en la que se hallaban: entre otros, y en lo diabólico, al poeta y dramaturgo inglés Christopher Marlowe; en lo antipoético, las referencias a ese *violento* poeta francés llamado Alfred Jarry (que se hizo fotografiar, cuando estaba mal “para demostrar que estaba bien, en traje de esgrima y en arriesgadas poses”); Achim von Arnim, Rigaut, Poe, Baudelaire, Cyril Tourneur, Ann Radcliffe, etc.

Además, debemos mencionar una importante labor de traducción de los Mandragóricos, que se origina en la revista o en torno a su impulso, que realizan sobre todo Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, de textos capitales para el surrealismo y el dadaísmo en nuestra lengua, y una traducción anunciada de Teófilo Cid que desconozco si materializó. Arenas tradujo los “Estatutos de la Sociedad de los amigos del crimen” y “Diálogo de un sacerdote y un moribundo”, del Marqués de Sade; “Poesías”, de Lautréamont; “Una temporada en el infierno” de Rimbaud; “El tigre mundano, de Jean Ferry; “Conejos blancos” de Leonora Carrington; “Un perro andaluz” de Luis Buñuel y Salvador Dalí, etc. Enrique Gómez-Correa traduce “Alcoholes”, de Guillaume Apollinaire. La traducción que anuncia el n.º 3 de *Mandrágora* es “Justina o los infortunios de la virtud”, de Sade. Textos todos, que por reflejo, instalan un macizo aparato crítico de la literatura chilena y un referente nada despreciable para el contraste de ella misma.

Vassallo señala la “crispación” que caracterizó el ánimo de la revista, el enfrentamiento de los mandragóricos con el medio cultural y político chileno, su afán de polemizar incluso recurriendo al insulto:

El recurso del insulto para asediar y hacer retroceder el asedio de sus enemigos (el gesto violento cristalizado tan bien en ese arrebatado papelerero a Neruda, uno de sus blancos predilectos). La polémica de nunca acabar por medio de la aclaración, la nota, la denuncia, la contra-denuncia, en el terreno exacto de la crispación donde *Mandrágora* mejor se siente, caracterizan un ánimo que sostuvo la revista.

Eduardo Vassallo ve en el hallazgo de la imagen lo fundamental de la Poesía Negra proclamada y practicada por Mandrágora y comenta su desinterés e incluso rechazo de la musicalidad, que constatábamos en varios ensayos de Gómez-Correa aparecidos en la revista Mandrágora, y de la lógica:

Los poemas siempre darán cuenta, sobre todo y como si fueran sus requisitos de publicación, de esa *phanopeia* que se exhibe como el nuevo mundo; imagen rápida, enigmática, violenta, que efectivamente se entroniza sobre los restos de los nexos lógicos, donde el sueño y la vigilia se borran dando cuenta de esa *otra* realidad que pregonan. La música, la *melopeia*, no les importa tanto, ni menos la *logopeia*, esa “danza del intelecto entre las palabras” como la definiera Pound, que supondría la activación de una conciencia excesiva, regida inapelablemente por la lógica que detestan. Y nombro a Pound porque algo de *imaginista* o *imagistas* tienen estos poetas. La imagen será siempre el tesoro de su hallazgo, el sitio *sádico* de la revista que castiga con su presencia las imágenes habituales, el quiebre deseado de la Poética Aristotélica que busca analogías afanosas, dirigidas, finalmente, por una conciencia lúdica. La imagen, además, siempre será como el extrañamiento de la palabra, la inminencia de su exclusión, la cancelación de su poder a manos de algo que pareciera concentrarlas a todas, un haz que las traduce casi en otra cosa.

Vassallo menciona de soslayo “las relaciones casi personales” que los mandragóricos establecen con muchos de los surrealistas instalados en la capital francesa (en el caso de Jorge Cáceres y de Enrique Gómez-Correa habría que suprimir el “casi”, ya que la estancia de ambos en París, por separado, posibilitó que conocieran personalmente a René Magritte, Victor Brauner, Jacques Hérold, etc.) y señala que, pese a estas relaciones, los miles de kilómetros de distancia que los alejaban de París los condenaban a la periferia, “a la retaguardia latinoamericana de la vanguardia europea”. De ahí que, según Vassallo, se vieran impulsados a exponer sus propios planteamientos, como forma de reivindicar su particularidad, el carácter genuino de su actividad. Eduardo Vassallo habla, entonces, de una serie de “líneas de fuga que solo ellos transitaban”:

Debido, por más que establecieran relaciones casi personales con muchos de los surrealistas franceses, al sometimiento ineludible de una periferia que los condenaba a la retaguardia latinoamericana de la vanguardia europea, los *Mandragóricos* se ven en la necesidad imperiosa de elaborar unas teorizaciones propias que en algo los desmarcara, para así tratar, genuinamente, de signarse algo independientes y capaces de articular unas líneas de fuga que solo ellos transitaban.

Respecto a lo afirmado por Vassallo, es preciso matizar algunas cuestiones. Por una parte, advertir sobre el tratamiento que hace del surrealismo como parte de la vanguardia y el empeño en analizar la lejanía de París como un obstáculo, como una condena “a la retaguardia” del movimiento, pese a que, como ya hemos señalado, estamos ante un movimiento que carece de fronteras, que se propone a conciencia proyectar el surrealismo internacionalmente.

Sin embargo, a continuación Vassallo añade un interesante comentario que refleja su rechazo de la diferenciación establecida por una parte de la crítica entre un surrealismo central y otro periférico, y un surrealismo tardío frente al surrealismo desarrollado en el París de los años 20:

Por lo demás, ningún sentido de emplazamiento espacial ni temporal tiene el surrealismo, en tanto el sitio de su actividad, *Psiquis*, Inconsciente, Deseo, Sueño, etc., tienen por antonomasia el sentido de la ubicuidad, lo común a todos, por lo que decir surrealismo *francés*, en realidad y como emplazamiento, no alude a nada.

Mandrágora desmonta la literatura chilena, rechazando lo anquilosado, lo que consideran carente de valor. Vassallo comenta la labor crítica ejercida por el grupo que queda registrada a lo largo de las páginas de su revista:

Además, no habría que dejar de mencionar cierto notable aparataje crítico de la cultura y literatura chilena que instala la “Mandrágora”, aún allí cuando aparece impresionista, visceral, arrojado a las frases gruesas; o cuando por el contrario, discurre asertivo en razonamientos finamente elaborados, o simplemente a través de poemas, o textos “invitados”. Porque en todos estos casos, lo que está ocurriendo en la revista *Mandrágora*, es el signo de un valioso disenso que tendría como resultado el desmontaje (con variados fines) de la misma literatura chilena: calidades, aportes, jerarquías, escrituras de riesgo, escrituras serviles, zonas anquilosadas; actividades todas que apuntan a un reajuste de su valor, como a la instalación de fugas posibles que la actualizaran, nuevos tramos de escritura para su sobrevivencia. Lo que finalmente ocurre es, que su actividad surrealista instala un dispositivo crítico que no agrega nada sustancial al surrealismo de ninguna parte (sí es que hubiese que agregar algo), sino a la literatura en la que esa experiencia se asienta.

Así, Vassallo afirma que “ese desmontaje, esa radicalidad como nunca antes operada en Chile, le pertenece única y exclusivamente a la revista *Mandrágora*” y habla, entonces, de la influencia que esta actitud ejerce sobre la literatura y la poesía posterior, mencionando expresamente la antipoesía de Nicanor Parra:

(...) desmontaje que aquí tendría una gran descendencia de sentido y aún en su oposición por lo que no es gratuito asignar influencias sobre la antipoesía de Nicanor Parra, aunque el aprovisionamiento de materiales para su desmontaje sea muy variado y se nutran de otras fuentes, algo hay de mandragórico (como un adjetivo de ese desmontaje surrealista) en ese personaje deschavetado que es el “Cristo de Elqui”, en ciertos hablantes nítidamente alterables de algunos de sus artefactos, o en ese “Proyecto de tren instantáneo entre Santiago y Puerto Montt” (...)

Eduardo Vassallo comenta la relación que los componentes de *Mandrágora* mantuvieron con los grandes de la literatura chilena. Comienza con Huidobro y el vínculo que entre este y los mandragóricos se estableció:

Estos poetas de la *Mandrágora* oyen lo que se dice en Europa, pero también oyen lo que dice Vicente Huidobro. Es en esa visita frecuente donde, sin duda, y para su entera satisfacción, de [sic] noticiaron de primera mano de las vanguardias europeas en las que Vicente Huidobro era actor. Allí, debe haber circulado el impreso original, la recomendación de lectura, la anécdota hilarante, la relación personal que se quiere asidua; Huidobro fue para los *Mandragóricos* ya no solamente una lectura en su idioma, sino un “fragmento vivo” y a mano de la vanguardia europea. Huidobro publicó en la *Mandrágora* seguramente en el convencimiento, a pesar de ser contrario al surrealismo, de que era el sitio más contiguo a su credo creacionista y en el cual alguna influencia podría ejercer, en el sentido de activar una descendencia que por diversos motivos no fue. Pero también ese contacto con los *Mandragóricos* lo noticiaba a él de cuán avanzados estaban en la vanguardia aquí, qué tiempo exacto mediaba entre su cancelación como poeta y el tiempo de una vigencia sostenida con los deseos de su talento.

Le toca, entonces, el turno a Gabriela Mistral, cuya relación con *Mandrágora* fue nula; a Pablo de Rokha, después; y, por último, al “archi-rival” por excelencia del grupo, Pablo Neruda:

A Gabriela Mistral, y en la esfera de su influencia, la borró por completo. Ya sabemos cómo, además de nunca publicársele un poema en *Mandrágora*. Con el otro grande que era Pablo de Rokha mantenía una relación de simpatía y amistad frecuentada, interrumpida solo por antojadizos desencuentros. Pero *Mandrágora* también sirvió para la continuación de la disputa que mantuvo siempre con ese extraordinario poeta, lamentablemente para él y los *Mandragóricos*, que fue Neruda. Huidobro junto con de Rokha y los poetas de la revista, mantuvieron una guerra despiadada e insolente con Neruda (este les respondería de la misma manera). Fue, sin

duda, el archi-rival de la revista *Mandrágora*, representando para ellos, primero que nada, un insoslayable poeta de un talento que *sentían*; pero también fue para los *Mandragóricos* y en su óptica, el poeta del poder que aborrecen. La sola lectura de la revista dará cuenta de estos enconos.

La amistad con Pablo de Rokha, suficientemente documentada a través de los signos propios y comunes de ese intercambio, debe haber arrojado unos apoyos psicológicos nada triviales para los *Mandragóricos*; me refiero, y como contrapartida a ese territorio “extranjero” en el que se asientan y del que hablan todo el día, a un Pablo de Rokha que los *reconoce* en territorio chileno, legitimando sus operaciones. Ese contacto profuso que deben haber estimado con el poeta más genuinamente proletario y marxista de su tiempo, los confirma, sin duda, en su delicado deseo de no traicionar nada, y la tranquilidad de no ser desconocidos por uno de los poetas más excelsos.

Eduardo Vassallo se centra, entonces, en la figura de Jorge Cáceres, a quien considera “el artista por excelencia de la *Mandrágora*, y uno de los escasos y más brillantes de los surrealistas chilenos”. A continuación, alude a su faceta de artista plástico, a las exposiciones que, junto a Braulio Arenas, llevaron a cabo en Santiago de Chile y a su estancia en la capital francesa:

Mandrágora tuvo el privilegio de contarlo entre los suyos; un fragmento de su trabajo plástico se puede apreciar en los foto-montajes e ilustraciones que realizó para el interesante libro de Enrique Gómez-Correa *Mandrágora Siglo XX*, de 1945; también en *Monumento a los pájaros*, Ediciones Surrealistas, 1942. Junto a Braulio Arenas fue protagonista en las ya inimaginables exposiciones surrealistas en Santiago, de 1941 (Biblioteca Nacional), 1943 (galería de Enrique Rosenblatt) y 1948 (Galería Dédalo), contando esta última con los trabajos de Brauner, Magritte, Duchamp, Hérold, etc. El catálogo contiene textos de Breton, Péret, Cáceres, Arenas y Rosenblatt. Ese año (1948) marcha a París, donde deslumbra a pintores y poetas que lo acogen fraternalmente, y desde luego al *Papa* del surrealismo, André Breton. De vuelta en Chile, en 1949, muere ese mismo año. La “Carta Elegía a Jorge Cáceres”, de Enrique Gómez-Correa, se publica en 1952 con dibujo de Brauner (...) Jorge Cáceres fue también, esa presencia fina, gentil, luminosa, el hermano menor.

Desafortunadamente, Eduardo Vassallo recurre a la expresión “Papa del surrealismo” para referirse a André Breton, cayendo en uno de los más dañinos tópicos extendidos en torno al movimiento, que una parte de la crítica se empeña en repetir hasta la saciedad, obviando el carácter libertario y antidogmático del surrealismo, así como su repudio de toda autoridad y de todo liderazgo. Teniendo en cuenta el frontal rechazo de los surrealistas, y en concreto de Breton, hacia la religión católica, no cabe duda de que la facilidad y asiduidad con la que a él se refieren muchos críticos y estudiosos equiparándolo al Sumo Pontífice y jefe de la Iglesia Católica le habría espantado.

Vassallo dedica, entonces, un breve párrafo a Teófilo Cid:

Cid fue esa rama oscura orientada a la noche de todo; aloja una noche en un escaño de plaza tapado por diario, otra al resguardo de la Sech, y otra noche no duerme para nada en el monólogo relampagueante y vidriado del bar de su poema, el *bar de los pobres*. Trabaja, como por descuido, en el Ministerio de Relaciones Exteriores en la función *teatral* de Jefe de Ceremonial y Protocolo; dilapida dinero ganándole al dinero para siempre; escribe menos de lo que habla, y habla como si escribiera sus mejores textos. Es ese fragmento enigmático y *filoso* de la Mandrágora. En su entierro Gómez-Correa lo nombra “master de la noche”.

Eduardo Vassallo aborda, por último, el fin de la revista *Mandrágora*. Comenta la publicación en solitario del séptimo y último número por parte de Enrique Gómez-Correa en octubre de 1943. Comienza, en su opinión, la dispersión de los poetas de Mandrágora y la desintegración de la cohesión grupal:

Mandrágora se cierra en la desolación que confirma una voz ya solitaria: la de Enrique Gómez-Correa, que por sí solo parece sostenerla hasta que su voz se adelgaza hasta lo inaudible. Retirado Arenas (que ya está en su revista *Leit Motiv*), disperso Cáceres, “castigado” Cid, *Mandrágora* se cierra sobre ella misma como si ya no tuviera más que darles. Fin de cuatro voces que se oyeron únicas a la vuelta de sus páginas, y que posibilitaron una de las cuatro revistas literarias más sobresalientes del siglo.

A pesar de la interrupción definitiva de la publicación de la revista *Mandrágora*, no puede hablarse aún de finalización de la actividad grupal de los mandragóricos. Efectivamente, el último número realmente colectivo de la revista homónima del grupo, el sexto, había visto la luz en septiembre de 1941. Pero, como bien sabemos, entre esa fecha y la aparición en octubre del 43 del séptimo número de *Mandrágora* preparado exclusivamente por el talquino todavía asistimos a la organización de diversas, interesantes y destacadas actividades en conjunto por los miembros del grupo. En diciembre de 1942 aparece el primer número de *Leitmotiv*, en la que, como sabemos, a pesar de estar dirigida por Arenas, participan sus compañeros de aventura, a excepción de Cid, con aportaciones fundamentales tanto poéticas, como ensayísticas y, en menor medida, plásticas. En junio de 1943 organizan la “Soirée surrealista” y en diciembre, dos meses después de la aparición del séptimo número de *Mandrágora*, ve la luz el número doble 2-3 de *Leitmotiv*, en el que están presentes, esta vez sí, todos los miembros de Mandrágora, además de importantes exponentes del surrealismo internacional. Incluso años más tarde, en 1948, organizan en Santiago de Chile la 8ª Exposición internacional del surrealismo. A partir de 1949 la dispersión de los integrantes del grupo Mandrágora es ya un hecho. Cid se aleja de la Poesía Negra, el siguiente en cambiar de rumbo literario es Arenas. Probablemente, de no haber fallecido el joven Cáceres, él y

Gómez-Correa habrían continuado con su entrega plena al surrealismo, generando interesantes y destacados frutos en conjunto.

Vassallo cierra su ensayo sobre Mandrágora destacando, nuevamente, el valor de la actividad de estos poetas para las letras chilenas:

Mandrágora fue el megáfono, para algunos irritante por su descaro lector, agresividad asertiva y fanatismo, de unos veinte-añeros que como pocos confiaron a la Poesía unos anhelos voraces de Humanidad. Porque ahí la Poesía estuvo al centro, y quisieron que todo se leyera según la Poesía, atentos a su decir, a las posibilidades de un cambio, empeñados en esa mejora de la vida de todos. La Mandrágora puso al día la literatura chilena, la actualizó, instaló una biblioteca a disposición de los que vendrían, y eso, por sí solo, ya es bastante. Pero no todo. Mandrágora, y lo que duró, fue el *vivir* Poético. Sin pertenencias partidistas, autónomos, libres.

Porque la “Mandrágora” se sumó, haciéndolo aquí, a esa radicalidad surrealista que deseaba disputar una *imagen de mundo* y esa versión antojadiza de ser humano en el mundo, manipulada, constreñida y empobrecida desde hacía mucho por esos intereses políticos-religiosos, políticos-partidistas, político-económicos que era necesario abolir, y que en su opinión, estaban presentes en la cultura chilena; y depositó en la Poesía la llave de esa abertura. “Mandrágora” fue esa radicalidad, el intento de una versión de lo humano a partir de la Poesía; la Poesía como quien más ha oído al hombre y por tanto, quien más sabe de él. “Mandrágora” fue, entonces, la *salida poética*, la articulación de una sospecha que se fue acrecentando sobre las posibilidades reales de cualquier sistema ideológico organizado por cambiar algo; confió más en una revolución total que solo la cultura, el arte, la poesía harían posible. Generación del 38 que enriqueció la densidad cultural de Chile.

También Floriano Martins, poeta, ensayista, traductor y editor brasileño, realiza importantes aportaciones al estudio del surrealismo latinoamericano, publicando dos antologías de gran interés en las que aparecen reseñados los poetas del grupo Mandrágora. Nos referimos a su primera antología, *O começo da busca (o surrealismo na poesia da América Latina)*, publicada en São Paulo el año 2001; y a una segunda, más reciente, *Un nuevo continente (Antología del surrealismo en la poesia de Nuestra América)*, publicada en Costa Rica en 2004. Para continuar con el orden cronológico en el que ven la luz los estudios señalados, nos detenemos ahora en su primera antología, y posteriormente fijaremos nuestra atención en la segunda.

En *O começo da busca. O surrealismo na poesia da América Latina*, de 2001, son muchas más las ausencias que las presencias. Aún así es de destacar la labor realizada por Floriano Martins en tanto que acercamiento a la actividad surrealista latinoamericana, aunque son muchos los poetas a los que echamos en falta en la selección presentada por el autor. En

cuanto al caso de Chile en concreto, Martins incluye a Enrique Gómez-Correa y a Ludwig Zeller, dejando fuera a los restantes miembros del grupo Mandrágora, Cid, Cáceres y Arenas, y a otros poetas cercanos al grupo y que se vincularon también al surrealismo, como es el caso de Rosamel del Valle. De esta forma, el autor ofrece una visión reducida, parcial, de la actividad surrealista en Chile.

Nos detenemos en el estudio introductorio titulado “Notas de acceso: Surrealismo e América Latina” con el que Floriano Martins abre este primer libro en torno al surrealismo latinoamericano, y especialmente en lo que tiene que ver con el surrealismo chileno y el grupo Mandrágora.

Antes que nada, debemos resaltar que en los inicios de dicho estudio encontramos una crítica necesaria del término “parasurrealista” empleado por Baciú y asentado en la crítica literaria:

Infelizmente é extenso o rol de falsários agindo no mundo, de tal forma que o Surrealismo, tanto quanto o Barroco, o Romantismo, o Simbolismo, ou mesmo qualquer outro exemplo que se possa dar, sofreu inúmeras confusões e atentados –entre tantos equívocos, há um já bem clássico, que é a imposição, por parte do crítico romeno Stefan Baciú, do termo “parasurrealista”, segundo ele para ser aplicado áqueles poetas que não encarnaram integralmente os preceitos básicos do Surrealismo, como se a tal situação pudesse ser dado tratamento parcial do tipo “meio-surrealista” ou “surrealista-mas-nem-tanto”⁸⁷⁰.

Martins, en dicho estudio, se plantea “desmentir a afirmação incorreta de Stefan Baciú de que não houve Surrealismo no Brasil”⁸⁷¹, haciéndose patente otra objeción respecto al rigor puesto por el crítico rumano en la realización de su ya citada y comentada antología.

El apartado III del estudio es el que dedica el poeta y ensayista brasileño al surrealismo en Chile. Comienza Martins aludiendo a la lectura de poemas inicial que tuvo lugar el 12 de julio de 1938 en la sala de conferencias de la Universidad de Chile. Pone, entonces, de manifiesto la notable consideración que sobre el grupo Mandrágora ha sido expresada por muchos:

Dava-se início, naquela ocasião, ao que por muitos é considerado o mais coerente, relevante e explosivo grupo surrealista em todo o mundo, desde a eclosão inaugural, na Paris de 1924. Surgia ali, em Santiago do Chile, a potência reveladora e revolucionária do grupo *Mandrágora*⁸⁷².

⁸⁷⁰ Floriano Martins, *O começo da Busca. O Surrealismo na poesia da América Latina*, Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., São Paulo, 2001, pp. 13-14.

⁸⁷¹ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁸⁷² *Ibidem*, p. 20.

Floriano Martins no escoge con demasiado acierto sus palabras cuando asevera, a continuación del fragmento recientemente reseñado, que “havia, decerto, uma filiação ortodoxa aos preceitos e às manifestações do grupo de André Breton”. Se empeña la crítica, una vez más, en conceder a los principios bretonianos la categoría de ortodoxia; sin tener en cuenta que el movimiento surrealista y los principios de su fundador, André Breton, rechazan todo tipo de adoctrinamiento y de imposición autoritaria. De esta forma, se atenta contra el verdadero sentido y la auténtica pulsión que representa el surrealismo para los surrealistas a conciencia como actitud vital coherente y consecuente, y no como un conglomerado de meros preceptos estéticos. Como ellos repiten los críticos incansables palabrejas como “ortodoxia” o “autoritarismo” en relación a Breton y sus ideas, sin querer entender que la adscripción al movimiento surrealista era y es cuestión de ética, de posicionamiento ideológico, y, como tal, exigía y exige coherencia.

Martins cita, entonces, a una serie de poetas que se unen, “de forma esporádica”, al trío inicial compuesto por Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. Los poetas citados por Martins son: Jorge Cáceres, Carlos de Rokha, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray y el venezolano Juan Sánchez Peláez. Martins sitúa al mismo nivel la participación de Cáceres, el delfín de la *Mandrágora*, quien sí fue un surrealista y mandragórico activo y consciente y perteneció, indudablemente, al núcleo de animadores del grupo chileno, y la de otros poetas como Rojas, Onfray y Sánchez Peláez, quienes no formaron parte activa del grupo ni se auto-reconocieron como surrealistas, aunque colaboraran en la revista *Mandrágora*.

Así se refiere Floriano Martins a la revista homónima del grupo surrealista chileno:

Há uma concordância nas numerosas avaliações críticas acerca de *Mandrágora* e a consistência mantida em todo o percurso: não se trata tão somente de uma influência do Surrealismo parisiense, mas sim de uma nova erupção surrealista em território de certa forma já preparado para tal explosão, principalmente se levarmos em conta a grande tradição da poesia chilena –desde Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle, até Gonzalo Rojas, Enrique Lihn e Ludwig Zeller–, e que tratou de irradiar-se por inúmeros caminhos no continente, dando nova vitalidade e expressão a uma poesia que então se encontrava um tanto desgastada pelas influências da geração espanhola de 27⁸⁷³.

A lo largo de su estudio, Martins emplea el término “ortodoxia” asociado a los postulados surrealistas que salen a la luz en el París de los años 20, como si se pudiera distinguir entre surrealistas ortodoxos, que se mueven bajo la órbita de Breton, y surrealistas heterodoxos, que no siguen “a rajatabla” los preceptos bretonianos. En este sentido,

⁸⁷³ *Ibidem*, pp. 20-21.

consideramos que haciendo uso de este tipo de vocablos, Floriano Martins no contribuye a esclarecer de una vez por todas los tópicos, las falsedades que frecuentemente circulan en torno al movimiento surrealista.

Floriano Martins concluye su estudio introductorio señalando, muy acertadamente, la vitalidad del surrealismo en Latinoamérica en el presente. De esta forma, Martins rechaza la tan extendida manía de asociar el surrealismo a un tiempo histórico determinado, asociación que suele llevar aparejada la consecuente diferenciación entre un “surrealismo a tiempo” y un surrealismo tardío:

Não nos esqueçamos de que o Surrealismo que se enraíza pela poesia feita na América Latina assume um corpo propio e se mantém inteiramente vivo, seja pela continuidade de livros que seguem publicando alguns dos poetas aqui mencionados, como pelos incontáveis desdobramentos que permite e que encontram lugar em novos autores, confirmando a idéia de movimento incesante. Tal observação, faço-a em razão de um precario entendimento do Surrealismo como vinculado a um tempo histórico congelado, espécie de um Parasurrealismo (há quem prefira o termo neo-Surrealismo) propiciou outra ainda mais confusa, a de “tardo-Surrealismo”⁸⁷⁴.

Así, en este primer estudio de Floriano Martins sobre el surrealismo latinoamericano contamos con la presencia de Enrique Gómez-Correa como único representante del grupo Mandrágora. Son diez los poemas suyos que Martins traduce al brasileño e incorpora en su antología: “El ojo del sabio”, “El fantasma que soy”, “El pájaro nefasto”, “Entre el diablo y el océano”, “La mano del rey”, “La mano enguantada”, “La lámpara”, “Debajo del puente”, “Los espejos piadosos” y “El tiempo desgraciado”.

Fundamental resulta la aportación del historiador chileno Luis Gueneau de Mussy, quien dedica gran atención a la actividad del grupo Mandrágora y realiza una importante tarea de recopilación de la obra completa de algunos de sus integrantes, como es el caso de Jorge Cáceres y de Teófilo Cid, publicándolas posteriormente. Nos centramos en la que fue su primera gran contribución al estudio del grupo Mandrágora, el primer estudio riguroso publicado en Chile, en 2001, titulado *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, en el que se presta atención a la actividad desarrollada por el grupo y se recogen muchas de las publicaciones colectivas publicadas por sus componentes, destacando, sobre todo, la reproducción facsimilar de los siete números de la revista *Mandrágora* y de los dos

⁸⁷⁴ *Ibidem*, p. 49.

números de *Leitmotiv*. Gracias a De Mussy podemos hoy acceder, también, a *Ximena* y a *Defensa de la poesía*.

Luis G. de Mussy destaca a lo largo de las páginas de *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* la importancia de la actividad desempeñada por los mandragóricos, quienes “innovaron el medio literario y cultural chileno entre los años 1935 y 1948 a través de novedosos poemas, libros brasas, folletos, hojas volantes, boletines, conferencias, peleas, ataques, escándalos y exposiciones entre otras actividades”⁸⁷⁵.

De Mussy argumenta acerca de cuáles fueron las grandes aportaciones hechas por los miembros de Mandrágora:

En primer lugar, incorporaron patrones poéticos e intelectuales como la escritura automática, la negación de toda norma al escribir y la libertad absoluta en qué, cómo, cuándo y por qué escribir. Antecedente que desencadenó una importante búsqueda e investigación de temas desconocidos en el medio cultural chileno como lo oscuro, lo prohibido, la locura, el amor, la libertad, la mente, el deseo, la religión, lo mágico y el sexo. En segundo orden, no en importancia, introdujeron procederes muy poco vistos en el ámbito nacional: los ataques poético-terroristas; las ya mencionadas provocaciones directas a la realidad que efectuaron estos activistas del espíritu en contra de instituciones como de connotados personajes del momento. Hablamos de los ataques a Neruda y a la AICH, las charlas universitarias, las continuas discusiones hasta las definitivas exposiciones surrealistas⁸⁷⁶.

Para Luis de Mussy el grupo Mandrágora es “un ejemplo único y singular, revelador en ocasiones, de lo convulsionado que fue parte del segundo cuarto del siglo, como también un elemento importante de tener en cuenta en lo que se refiere al desarrollo y a las figuras carismáticas e innovadoras de la cultura chilena del siglo XX”⁸⁷⁷.

Igualmente, señala De Mussy una de las características esenciales del grupo respecto a su propia actividad. Nos referimos a la actitud que desde un principio mantuvieron como espíritus libres, situándose al margen de la aprobación del público, rechazando el “autobombo” y “la fiebre de la propaganda”⁸⁷⁸:

En fin, lo que queremos decir es que este grupo no buscó ni al público masivo ni pretendió instaurar ciertos postulados poéticos, su objetivo era impactar la sociedad, desarrollar “directas provocaciones a la realidad”, partir desde más de cero, como señala Onfray (...) Su accionar fue totalmente encubierto. No era para todos; como partimos señalando, nunca quiso serlo. El mensaje fue siempre para unos pocos; porque era difícil

⁸⁷⁵ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁸⁷⁸ Ambas expresiones empleadas por Enrique Gómez-Correa en “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, n.º 7, p. 10.

no porque sí. No obstante, es importante aclarar que esta postura hermética no constituyó un mero gesto por llamar la atención, por el contrario, era una forma de mantenerse puros y sin contaminaciones. Ni Gómez-Correa, ni Cid, ni Arenas ni Cáceres quisieron ser famosos, su interés no pasaba por el reconocimiento o por la aceptación; ellos estaban inmersos en otro mundo; en la otredad de la búsqueda –de los absolutos poéticos– que les planteaba el surrealismo⁸⁷⁹.

Luis de Mussy comenta el carácter “elitista” del discurso mandragórico y el desconocimiento en el que se ha encontrado sumido el grupo:

En cuanto a la amplitud y acogida del discurso, nos parece que fue extremadamente elitista siendo pocos los que tuvieron –en su momento– acceso a las intimidades y propuestas de este conjunto⁸⁸⁰.

En este mismo sentido, dice de Mussy en el cuarto capítulo de su estudio introductorio, titulado “Mandrágora: una constelación de poetas negros”:

El discurso de Mandrágora no calza dentro de los cánones literarios de la época, poco tiene que ver con las expectativas que se tenían de la poesía del momento (...) El radio de acción de los surrealistas en Chile fue –volvemos a repetir– restringido. Nunca se pretendió ser ni un paradigma ni un canon de creación. Por el contrario, fue un conocimiento que iba, a la usanza de los alquimistas, de maestro a iniciado (...) ⁸⁸¹.

Luis de Mussy llama la atención sobre un detalle fundamental. Hablar de escasa acogida en su momento, de la que ellos mismos huyeron, no significa que el impacto de su actividad y su actitud vital en el Chile de entonces y en la evolución de las letras chilenas fuera, también, de escasa importancia:

Ahora, si bien es cierto que estos poetas no buscaron la gran acogida, otra cosa fue el impacto que produjeron en la sociedad. Nuestra opinión es que este núcleo de escritores causó un efecto importante en la literatura nacional del siglo XX, marcando un punto aparte en la poesía chilena. Lo que no significa que en su momento este grupo haya tenido una audiencia muy masiva o una repercusión inmediata⁸⁸².

Para Luis G. de Mussy, el gran valor del grupo consiste en “haber marcado un punto preciso en el desarrollo e intercambio cultural chileno con el viejo continente, especialmente con Francia; como también, por haber configurado y dado inicio –no de manera tradicional– a una corriente, o linaje de expresión poética e intelectual, de carácter eminentemente

⁸⁷⁹ Luis G. de Mussy, *op. cit.*, p. 71.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 70.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 71.

vanguardista y de protesta. Con su estética surrealista de gran contenido ocultista y hermético, de libertad, Mandrágora selló –como ya dijimos– el periodo de renovación del lenguaje, iniciado por Huidobro con su manifiesto «Non Serviam»⁸⁸³.

De Mussy cae en el error, dada la confusión que genera, de emplear el término “vanguardista”, vinculando la actividad propiamente surrealista de Mandrágora con la vanguardia. Como ya hemos señalado, resulta fundamental distinguir, en todo momento, la profundidad ética del movimiento surrealista frente al carácter puramente estético de las vanguardias literarias y artísticas. En este mismo sentido, consideramos poco acertado usar el vocablo “estética” para hablar del surrealismo; dado que, como hemos afirmado una y otra vez, este va mucho más allá, planteándose como actitud vital, ética, del ser.

Igualmente, creemos necesario señalar que consideramos erróneo hablar del grupo Mandrágora en términos de “secta” o de “núcleo sectario”, como hace en alguna ocasión en este estudio sobre Mandrágora el historiador chileno⁸⁸⁴. Si bien es cierto que eligieron con cuidado a sus compañeros de aventura, a la que no se sumó cualquiera, y que mantuvieron una actitud acorde al ocultamiento exigido por Breton y al rechazo de la aprobación del público, consideramos desafortunada la utilización de dichos términos porque contribuyen a afianzar los tópicos e ideas preestablecidas respecto al surrealismo, asociándolo a una supuesta ortodoxia autoritaria, como si precisamente no fuese una clave fundamental en el pensamiento surrealista y en su visión del mundo y de la poesía el rechazo de todo tipo de adoctrinamiento o dogma y la defensa de la libertad total.

De Mussy afirma rotundamente el carácter significativo del aporte realizado por Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres a la poesía chilena:

Ahora bien, en relación con la tan mentada acogida de un escritor o de una revista, la actividad surrealista en Chile fue voluntariamente restringida y limitada, siendo pocos los que tuvieron real acceso a sus ideas y acciones. Poco percibida dirían algunos, lo que no le quita valor a la obra que desarrollaron estos escritores. Su trabajo, constituye –qué duda cabe– un real aporte, otra contribución significativa si se quiere, a los patrones de expresión y, valga la redundancia, de producción artística e intelectual en nuestro país. Quedan todos los números de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, quedan los libros de Arenas, Cid, Cáceres y Gómez-Correa⁸⁸⁵.

Luis de Mussy redunda en el nulo interés que los componentes del grupo pusieron en que su actividad y su obra gozase de una amplia recepción:

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 86.

⁸⁸⁴ De Mussy habla de “núcleo sectario” en la página 67 y de “secta” en la página 74.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 86.

(...) Mandrágora nunca quiso ser percibida más allá de la poesía que pudiesen contener sus actuaciones o trabajos literarios. La búsqueda de cualquier tipo de recepción, era totalmente secundaria. Para eso estaban Neruda, Huidobro, Mistral, De Rokha y unos cuantos otros. Los surrealistas chilenos estuvieron más bien auto-aislados, en la marginalidad, en la imaginación de sus sueños y en la búsqueda de sus ideales que en la incorporación masiva de sus planteamientos (...) En términos generales, el discurso de Mandrágora estuvo fuera de las coordenadas tanto de la literatura como de la sociedad nacional del momento, si se quiere, no repercutió en su contexto. Creemos que nunca quiso hacerlo. Es decir, su hablar no estuvo orientado a la recepción masiva en el Chile que los cobijó⁸⁸⁶.

Naín Nómez, profesor titular de Literatura Chilena y Latinoamericana en la Universidad de Santiago de Chile, comienza en 1996 la publicación de su *Antología crítica de la poesía chilena*. En el tercer tomo, titulado *Poesía de las Vanguardias(2): la consolidación vanguardista y la modernidad cuestionada (1933-1953)*, aparecido en 2002, están presentes los cuatro integrantes del grupo Mandrágora: Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres.

Si nos detenemos en la introducción redactada por Naín Nómez para este tercer tomo, presentada bajo el epígrafe “Auge y disolución de las vanguardias. Poesía social y poesía popular”, hemos de resaltar que cuando Nómez habla del vanguardismo latinoamericano y sus especificidades, y se centra en los aspectos que reflejan el carácter internacional, menciona “la influencia insuperable del surrealismo por sobre otros movimientos europeos, aunque casi nunca convertido en automatismo puro”⁸⁸⁷.

Nómez sitúa a finales de la década del treinta el inicio de la decadencia del surrealismo, en consonancia con un sector de la crítica que ya desde entonces pretendía certificar la muerte del movimiento:

Hacia fines de la década del 30, los surrealistas se han hecho conocidos en Europa y América, pero inician su inevitable decadencia. Breton, que mantuvo su compromiso estético y político en forma ineludible, publica en 1946 su tercer manifiesto, denunciando y criticando la sacralización del movimiento y su canonización en la historia. Los surrealistas, como la vanguardia en general, eran conscientes de que su propuesta solo podía revolucionar los espíritus si se mantenía viva y exigente como una oposición a todos los poderes⁸⁸⁸.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 86.

⁸⁸⁷ Naín Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena. Tomo III: Poesía de las vanguardias(2): la consolidación vanguardista y la modernidad cuestionada (1933-1953)*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002, p. 7.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 8.

En cuanto al grupo chileno Mandrágora, Naín Nómez lo considera una manifestación tardía del vanguardismo latinoamericano. Nómez sigue esa tendencia de una parte de los estudiosos que analizan el surrealismo como un fenómeno histórico y pasan por alto su carácter atemporal:

No resulta claro determinar el fin de los vanguardismos latinoamericanos, pero en el caso chileno nos remitimos al grupo surrealista de La Mandrágora (1938) como uno de sus hitos más tardíos, ya que a comienzos de los cuarenta los movimientos parecían agotarse en el resto del continente o se convertían en neovanguardistas que conservaban solo la exterioridad formal del experimento⁸⁸⁹.

Una vez más, asistimos al tratamiento del surrealismo como una corriente vanguardista más. Nómez no establece límites precisos entre lo que es vanguardia y lo que es surrealismo. Su tratamiento al respecto resulta poco riguroso, ofreciendo un peculiar análisis sobre la vinculación que muchos autores chilenos vanguardistas mantuvieron con el movimiento surgido en París:

Los traspasos vanguardistas, especialmente los del Surrealismo (aunque también el Futurismo seduce en un primer momento y en forma más débil el Cubismo y el Dadaísmo), serán resignificados por la vanguardia chilena de diversas maneras y generalmente mediatizados por la conciencia interventora del poeta y el contexto continental y nacional. En Vicente Huidobro, el Creacionismo intentaba integrar las búsquedas del inconsciente con una voluntad racional que buscaba la imagen creada; Pablo de Rokha desarrolló por muy corto tiempo (solo en *Suramérica* en 1927) una obra puramente surrealista, y Pablo Neruda utilizó los preceptos surrealistas (en *Tentativa del hombre infinito* de 1926) como una mera transición hacia la madurez de su propio proceso de producción discursiva. Ellos, así como Gustavo Ossorio, Humberto Díaz-Casanueva o Rosamel del Valle, harán del método de escritura surrealista un mero trampolín hacia sus propios estilos y búsquedas, aunque ninguno deja de incluirlo y padecerlo como una etapa. Serán los mandragoristas (Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa) y algunos compañeros de ruta como Ludwig Zeller, Fernando Onfray y Omar Cáceres, de manera un tanto rezagada entre 1938 y 1943, quienes revitalizarán de manera casi purista, los preceptos surrealistas. Ellos y otros poetas como Gustavo Ossorio, Eduardo Anguita, Jorge Cáceres, Juan Negro, Antonio de Undurraga y algo más tarde David Rosenmann Tabú, serán los continuadores de una estética vanguardista que permea la época con logros y decepciones, en lucha desde un centro ya reconocido aunque nunca totalmente canónico, con las experiencias de otros poetas que empiezan a criticar este *statu quo*. Ciertas tendencias parecen continuarse en un escenario siempre cambiante: los parasurrealistas, los épicos, los ruralistas que buscan (...) ⁸⁹⁰

De nuevo, es preciso marcar de forma tajante la diferencia entre quienes reciben la influencia del surrealismo en su aspecto meramente formal, técnico, y quienes, por el

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁸⁹⁰ *Ibidem*, pp. 8-9.

contrario, se identifican con la causa surrealista y se adhieren voluntariamente al movimiento con todo lo que este implica, como *modus vivendi*, como ética ante la vida, como aventura a la que se entregan movidos por el entusiasmo, por el deseo, por el anhelo de libertad plena. De los primeros tan solo puede decirse que han producido obras concretas en las que se percibe dicho influjo, que se concreta en una serie de rasgos formales. Este no es criterio suficiente para considerarlos surrealistas. En este grupo habría que incluir a muchos de los autores citados hasta el momento por Naín Nómez en el presente fragmento: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Fernando Onfray, Gustavo Ossorio, Eduardo Anguita, etc.

Rechazamos, también, el empleo, por parte de Nómez, de la etiqueta “parasurrealista”, terminología artificial inventada por la crítica en su afán de catalogarlo todo y que, de forma superficial, pretende establecer diferenciaciones carentes de sentido, dificultando la verdadera comprensión del surrealismo. No hay más vuelta de hoja: se es o no se es surrealista. No se trata de escribir a la manera surrealista, sino de vivir como tal.

Como podemos comprobar, Naín Nómez no menciona a Jorge Cáceres como uno de los mandragóricos fundamentales, y sí lo hace poco más adelante, incluyéndolo entre los poetas “continuadores de la estética vanguardista que permea la época”, junto a Ossorio y Anguita, ambos próximos al grupo y que publican en algún número de la revista *Mandrágora*, y otros como Juan Negro, Antonio de Undurraga y David Rosenmann Tabú, que ni colaboran en la revista homónima del grupo ni manuvieron especial vínculo con sus integrantes. Sin embargo, Nómez alude a Ludwig Zeller (que actualmente reside en Oaxaca), Fernando Onfray (quien sí publica en *Mandrágora*) y Omar Cáceres como “compañeros de ruta” que, junto a ellos, se encargaron de dar vida a los principios surrealistas “de manera casi purista”. De la filiación surrealista de Zeller no cabe duda; pero, desde luego, entre Onfray, Jorge Cáceres y Omar Cáceres, el único verdaderamente surrealista fue nuestro joven poeta, el delfín de la *Mandrágora*.

Nómez establece una serie de complicidades y niveles de participación que no contribuyen a dar una visión clara y certera acerca de la recepción del surrealismo en Chile. Por otra parte, consideramos impropio hablar de purismo, tratar de diferenciar entre un surrealismo purista y otro no purista, puesto que, repetimos, surrealismo solo hay uno. Por supuesto, el surrealismo abre infinitas posibilidades, transita numerosas y muy diversas sendas. No toda la creación surrealista es homogénea; en este sentido, bien podría afirmarse que hay tantos surrealismos como surrealistas en el mundo.

Para concluir con la introducción, tan solo nos queda señalar dos últimas desafortunadas referencias a *Mandrágora* que en ella encontramos. Por un lado, Nómez alude

al grupo calificándolo de “vanguardia desfasada, pero no por ello menos interesante”⁸⁹¹ y excluyendo, de nuevo, a Cáceres. Y, por último, al referirse al período que transcurre entre 1943 y 1953 en el que fecha la “desintegración de la vanguardia como fenómeno estructural”, habla de “fragmentación de discursos heterogéneos aún focalizados en ciertas tendencias vanguardistas” mencionando a Gómez-Correa, Arenas y Cid, junto a Rosamel del Valle, Díaz-Casanueva y Omar Cáceres, como “continuidad parasurrealista”⁸⁹².

Nos detenemos, ahora, en la introducción específica redactada por Nómez para la primera parte de este tomo de su antología, en la que ubica a los poetas de Mandrágora, y que titula “Parte I. De la vanguardia a la poesía social y popular”. Nómez alude a los miembros de Mandrágora como promotores de la poesía pura, oponiéndolos a los poetas comprometidos políticamente como Huidobro, Neruda, De Rokha, etc.:

Mientras Neruda, De Rokha marido y mujer, Olga Acevedo, Valle, Huidobro y muchos poetas de las generaciones anteriores se comprometen en las nuevas coyunturas políticas, Omar Cáceres, Juan Negro, Victoriano Vicario, Gustavo Ossorio, Jorge Cáceres y los poetas de La Mandrágora promueven la poesía pura y se fastidian con cualquier escrito que huelga a panfleto político. Pero serán fundamentalmente estos últimos poetas los que en la década del treinta mantendrán la continuidad vanguardista con discursos que llevan hasta las últimas consecuencias un repliegue escritural, que se evade del tiempo presente y no enfrenta el proceso de industrialización ni la reformulación capitalista (en una especie de homología a los poetas modernistas frente a la burguesía de fines del siglo XIX)⁸⁹³.

En este sentido, nos vemos en la necesidad de matizar lo expresado por Naín Nómez respecto a la ausencia de compromiso político de los mandragóricos. Es cierto que los poetas de Mandrágora no militan, durante los años de intensa actividad y cohesión grupal, en ningún partido político de izquierdas (cosa que sí hacen Neruda y De Rokha) y, de hecho, a lo largo de las páginas de la revista *Mandrágora* encontramos evidentes críticas a la actitud de los partidos revolucionarios que acogen en su seno a falsos revolucionarios. Mandrágora cuestiona, especialmente, la Alianza de Intelectuales Chilenos, institución vinculada al Partido Comunista de Chile, es decir, a la política y la cultura oficial de entonces. Sin embargo, eso no justifica, en ninguna medida, que se tache a los mandragóricos de representar una actitud evasiva respecto a la realidad histórica. Todo lo contrario. La actividad del grupo Mandrágora se caracteriza, precisamente, por combinar la producción poética y artística con la acción contestataria, rebelde, política a fin de cuentas. Con sus acciones directas, con su

⁸⁹¹ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁹² *Ibidem*, p. 12.

⁸⁹³ *Ibidem*, p. 17.

espíritu inconformista y provocador, desestabilizan el ambiente cultural del Chile de finales de los años 30 y años 40. Los diversos números de *Mandrágora* dan buena cuenta del compromiso político abierta y declaradamente antifascista, anticapitalista y antiburgués del grupo. En numerosas ocasiones manifiestan en sus textos, especialmente en los ensayos de los miembros activos del grupo, su adhesión a la causa de la emancipación del proletariado y alzan su voz de protesta contra el sistema capitalista y sus consecuencias atroces para el ser humano. Los mandragóricos exponen de forma clara y contundente su rechazo de los distintos estamentos o instituciones del sistema: la religión católica y el clero, la burguesía, la policía, los militares, la familia, etc. La Poesía Negra exaltada por el grupo Mandrágora tiene un marcado carácter revolucionario y la actitud del poeta negro por ellos defendida tiene como objetivo fundamental “el desmoronamiento de los principios básicos de la sociedad presente hasta llegar hasta el completo derrumbe de todo el sistema institucional vigente”⁸⁹⁴, en palabras de Enrique Gómez-Correa. Además, en no pocas ocasiones reflejan su conocimiento de la realidad internacional y se posicionan ante hechos históricos fundamentales como la guerra civil española, el ascenso del fascismo en Europa, la Segunda Guerra Mundial, etc.; lo cual demuestra que no es cierto que los poetas de Mandrágora se mantuvieran ajenos a las circunstancias de su tiempo presente, enfrascados en cuestiones estrictamente poéticas. Si se revisan las páginas de *Mandrágora* no cabe duda de que el compromiso existió y que no quedó de puertas para adentro. De hecho, fue la actitud convulsa, provocadora, inconformista, “terrorista” del grupo lo que más incomodó en su momento. Su voz disonante, crítica, resonó como un chirrido atormentando los oídos del mundillo cultural del Santiago de las décadas del 30 y el 40 (cuando la actividad grupal se encontraba en pleno desarrollo). Fueron pocos los que comulgaron con la oscuridad de la Poesía Negra mandragórica, los que se apuntaron a la gran aventura interior. Precisamente, el cuestionamiento que estos llevan a cabo de los máximos exponentes de la cultura chilena, de los intelectuales que se hacían pasar por revolucionarios sin serlo, de escritores de la talla de Neruda, representante por antonomasia de la cultura oficial chilena y vinculado al Partido Comunista chileno y al Frente Popular, es un factor clave tanto en el papel que los mandragóricos desempeñan en el ambiente literario del Chile de su tiempo como en las enemistades que su postura les trajo consigo. Efectivamente, los mandragóricos, como bien sabemos, rechazan que la poesía deba ser puesta al servicio de una causa política, la creen reñida con la propaganda política panfletaria; sin embargo, eso no justifica que se niegue su conciencia social y su compromiso político. La Poesía Negra

⁸⁹⁴ Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, *Mandrágora*, n.º 3, junio de 1940, p. 5.

promulgada por Mandrágora no es poesía pura, no es poesía ajena a la vida; es poesía subversiva marcada por el “furor poético”, que, en palabras de Braulio Arenas, “ha primado a lo largo de toda la poesía, y durará hasta que la oposición del mundo haya sido superada. Él es una forma de conciencia o de protesta”⁸⁹⁵. Y, acto seguido, añade: “El furor poético, que ha tenido su origen en la destrucción de los testigos, siempre para la validez de la poesía, ha sido el más exigente adversario del mundo podrido que le rodea, llegando a buscar las formas de la política revolucionaria para hacer más inmediato su ataque”⁸⁹⁶.

Naín Nómez dedica la parte final de su introducción a la primera parte del tercer tomo de su antología al grupo Mandrágora, cayendo en una serie de tópicos extendidos en los estudios sobre surrealismo y, concretamente, en los que atienden a la actividad de nuestros poetas chilenos. Por una parte, Nómez parece considerar de segundo orden la actividad surrealista de los mandragóricos, hablando de “surrealismo renovado, pero de segunda mano”⁸⁹⁷ para referirse a ellos. Reproducimos íntegramente, a continuación, uno de los párrafos finales, en el que Nómez hace un rápido repaso de la trayectoria del grupo desde sus inicios, citando una serie de valoraciones acerca de su actividad emitidas por diferentes poetas y escritores durante los años de mayor actividad del grupo:

Un escorzo final sobre La Mandrágora. Su tardía articulación a un surrealismo ya en retirada ha dado mucho que hablar y alrededor suya se gestaron ásperas polémicas que aún subsisten. Creado en 1938 en una lectura fundacional realizada en la Universidad de Chile por Arenas, Gómez-Correa y Cid, el grupo se movilizó en pos de los ideales de sus maestros surrealistas franceses (Breton, Artaud, Éluard, Péret, etc.), pero sin dejar de lado ni el transformar el mundo de Marx ni el cambiar la vida de Rimabud. De los patriarcas, se relacionaron mayormente con Huidobro, medianamente con De Rokha, criticaron a Neruda y despreciaron a Mistral. No se retiraron a la torre de marfil, pero casi toda su obra fue leída solo por especialistas y elegidos. Desde la revista *Mandrágora* (1938-1942), alimentaron la cultura poética chilena con textos propios y extranjeros, de la misma manera que lo hacía la revista *Multitud* (1939-1962), de Pablo de Rokha, desde trincheras más polémicas y denostadoras. Su posición discursiva y sus textos literarios fueron a la vez una ruptura y una continuidad, movimiento subversivo casi anacrónico de un referente que parecía casi agotado y sin embargo daba también nuevas fuerzas a los representantes nacionales y latinoamericanos de la antigua vanguardia. Panegíricos y críticas abundan por doquier. En pleno apogeo del movimiento, Eduardo Anguita escribirá en la revista *Atenea*: “Quiero hablar de Mandrágora... No han logrado nada de lo que se han propuesto como surrealistas... se advierte siempre en sus poemas una complacencia estética, de buen gusto sin duda –sobre todo en Cid, cuyas intuiciones de carácter sensorial desarrollan a veces una fuerza hasta alcanzar el dominio intelectual–, una complacencia estética, repito, que revela una vejez desoladora y una pertinacia simpática e ineficaz” (1940). Frente a este

⁸⁹⁵ Braulio Arenas, “La transmisión del pensamiento”, *Mandrágora*, n.º 3, p. 9.

⁸⁹⁶ *Ibidem*.

⁸⁹⁷ Naín Nómez, *op. cit.*, p. 19.

juicio, se levanta la voz de Alberto Baeza Flores para indicar que “los poetas de Mandrágora han opuesto a la comodona, interesada e intrascendente, de los sectores de nuestra actual poesía, una actitud de seriedad en obra y vida”. Para luego agregar: “Me parece la obra de Jorge Cáceres la más bella y brillante en toda esta hermosa y viva poesía, la de Braulio Arenas, la más trabajada en una técnica dominada, la de Enrique Gómez, la más desvelada, la más próxima a la viva pasión” (*Atenea*, 1942). Lo mismo ocurre en la introducción a la antología de Jorge Elliot de 1957, donde se señala que “es justo reconocer que los poetas chilenos que aceptaron los postulados de dicha escuela se distinguen por su seriedad ante los problemas que plantean. La mayoría ha escrito cuentos de innegable calidad y la poesía de Arenas, Cáceres, Cid y Gómez-Correa contiene siempre elementos que germinan con mucho vigor en nuestra imaginación”. Supuesto que de nuevo negará Mario Ferrero, al señalar que “los mandragoristas evadieron la realidad e hicieron del surrealismo un truco mágico de uso secreto, donde el automatismo psíquico alcanzó la mecánica celeste y, posteriormente, la desintegración atómica” (*Atenea*, 1958)⁸⁹⁸.

Las citas transcritas por Nómez son realmente reveladoras, en tanto que reflejan el carácter polémico del grupo Mandrágora que provocó juicios tan dispares, e incluso contradictorios, en el Chile de su tiempo.

Como se puede observar, de nuevo encontramos la consideración de Mandrágora como una manifestación tardía de un movimiento del que, además, esta vez se afirma que se encuentra “ya en retirada”, “casi agotado”. Una vez más, rechazamos estos dos prejuicios establecidos, uno en torno al surrealismo chileno y el otro en torno al surrealismo en general. Por otra parte, señalamos la incoherencia de lo planteado por Nómez cuando, tras haber hablado de la falta de compromiso político de los poetas del grupo, comenta que se apuntan a la transformación del mundo y de la vida anhelada por el surrealismo y reconoce el carácter subversivo de su actividad.

Así pues, Naín Nómez contribuye con su antología crítica al conocimiento de Mandrágora y al acercamiento a la obra poética de sus miembros, pero en los planteamientos expuestos en la introducción se advierte la presencia de ciertos tópicos extendidos por la crítica en relación con el movimiento surrealista que impiden una auténtica y certera aproximación al surrealismo.

Florianio Martins publica en el vigesimonoveno número de *Agulha*, “revista de cultura” (Fortaleza, São Paulo), de octubre de 2002, una entrevista realizada a Susana Wald y Ludwig Zeller que presenta bajo el título “El surrealismo en la mesa: diálogos con Susana Wald y Ludwig Zeller” en la que encontramos referencias a Mandrágora. Comienzan

⁸⁹⁸ *Ibidem*, pp. 19-20.

comentando la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciú y los motivos de la ausencia de Ludwig Zeller, que el chileno explica aludiendo al carácter temperamental de Baciú y a un posible enfado suyo ante la falta de pronta respuesta a las cartas por él dirigidas a Zeller:

Ludwig Zeller: El problema de Baciú es que era temperamental y le molestaba mucho que uno no contestaba las cartas mientras él podía hacer una o dos al día. Creo que es la única razón por la que no me incluye en la primera antología, porque él conocía perfectamente las cosas que estábamos haciendo en Casa de la Luna y conocía la relación que teníamos con los integrantes de Mandrágora, y sabía que nosotros hicimos la gran exposición de “Surrealismo en Chile” en 1970. Yo mismo le he dado datos en varias cintas magnetofónicas que le he enviado a Hawai, ya que él no había estado nunca en Chile.

Tanto Zeller como Wald manifiestan su opinión negativa sobre el término “para-surrealismo” empleado por Baciú:

Ludwig Zeller: El término para-surrealismo me parece absurdo, ya que se participa en el surrealismo o no. El surrealismo está vivo en Latinoamérica tanto en la plástica como en la literatura, tan vivo como hace cincuenta años.

Susana Wald: Eso del para-surrealismo es parte de un afán cartesiano de clasificación para poder examinar las cosas que es propio de los académicos. Hay que encontrar las casillas para ubicar las cosas, si no no se las puede entender. Ello es también muy propio de un pensamiento decimonónico que está cayendo poco a poco en desuso, por fortuna. Con las teorías del caos creo que se va a poder entender mejor el surrealismo.

Y es también probable y perfectamente legítimo que Baciú haya querido ampliar el espectro de lo que se puede llamar surrealismo y que quisiera salirse de los parámetros dogmáticos, al mismo tiempo que encontró una palabra desafortunada para ello.

Llama la atención, en primer lugar, que Susana Wald considere “legítimo” el uso de dicha etiqueta por parte de Baciú, en contraste con la respuesta de Zeller, quien lo expresa muy claramente: “se participa en el surrealismo o no”. Es decir, se es o no se es surrealista. Y, en segundo lugar, sorprende que hable de dogmatismo en relación con las consignas bretonianas, a pesar de su profundo conocimiento del movimiento y de su participación activa en el surrealismo.

Especialmente interesante resulta la alusión que encontramos a Juan Sánchez Peláez y a su vinculación con el surrealismo y con el grupo Mandrágora, señalándose su participación en numerosas reuniones del grupo y en la inauguración de la exposición surrealista del 43 durante su estancia como estudiante en Santiago de Chile. Se hace referencia, también, a la

relación inicial de Gonzalo Rojas con Mandrágora, su posterior rechazo de cualquier vínculo con el grupo y su actividad anti-mandragórica:

En lo que respecta al surrealismo, las relaciones entre Chile y Venezuela poseen algunas particularidades curiosas. Juan Sánchez Peláez, en un tiempo participa en innumerables reuniones en torno al grupo Mandrágora, durante el tiempo en que residió en Santiago. A su retorno a Caracas se involucró, junto con Vicente Gerbasi, en acciones que se podría considerar que están vinculadas al surrealismo (edición de revistas, traducciones, etc.), y a pesar de ello, posteriormente se creó una barrera en torno a la discusión de esto. Lo mismo sucedió con Juan Liscano, que niega la posibilidad de que Cármenes, uno de sus mejores libros, tenga influencia directa del surrealismo. Además, vale recordar aquí que un primer vínculo de Gonzalo Rojas con Mandrágora es también de poca importancia, según él mismo. Y no nos olvidemos de las relaciones entre Gerbasi y Díaz-Casanueva en el grupo Viernes. ¿Será que todo esto señala un rechazo natural a los ismos, o tendría una particularidad distinta?

L. Z.: Lo que yo sé es que Juan Sánchez Peláez figura en una de las fotos de inauguraciones de surrealistas cuando estudiaba en Santiago, y naturalmente tenía una apertura hacia estas posibilidades.

En cuanto a Gonzalo Rojas, él estuvo vinculado al grupo Mandrágora en el primer tiempo, pero él mismo ha expresado que se desvinculó del movimiento y ha tenido una actividad en contra de ellos, siguiendo una posición política.

Chile es un país pequeño. Cuando estuvo Gerbasi participó con toda la gente y era naturalmente muy cercano a Díaz-Casanueva y a Rosamel del Valle.

S. W.: Hay algunos asuntos aquí que tienen que ver con la política literaria, mezclada con la política misma como tal. Creo que en este sentido Gonzalo Rojas es político, y Díaz-Casanueva o Gerbasi –teniendo sus puntos de vista en la política–, en lo literario se han mantenido más cerca de una motivación interior y no la de la búsqueda del poder, cosa natural y finalidad principal de la política.

Florian Martins cita una palabras de Enrique Gómez-Correa en las que afirmaba el carácter surrealista de Chile y manifiesta su oposición a esta idea. Veamos, también, las explicaciones que Zeller y Wald ofrecen a las palabras del poeta talquino reproducidas por el entrevistador:

Recordando las palabras de Gómez-Correa: “las descripciones que incorpora el realismo mágico son totalmente surrealistas, porque aquí en América es cuestión de mirar no más el paisaje. Está lleno de cosas locas, abunda el surrealismo por todos lados. Volcanes, ventisqueros, selva, desierto... ¡¿Cómo te imaginas tú que tengamos la cordillera a cien kilómetros del mar?! ¡Chile es surrealismo por todos lados!”. Jamás concordé con tal afirmación, considerándola más bien una broma tal vez algo perteneciente al folclore o al ámbito turístico. Francia no es surrealista. Breton sí. O sea, es una condición que el individuo lleva en sí, que no puede ser sino señal expresa de valor individual. ¿Concuerdan conmigo?

L. Z.: Yo creo que la obra de arte está hecha por seres humanos y no por ventisqueros o volcanes, aunque estos nos pueden mover a nosotros. Es sin embargo Gómez-Correa quien se ha mantenido siempre fiel a la idea del surrealismo.

S. W.: El mismo Breton, cuando viene a México, encuentra que este ambiente es, por naturaleza, surreal. Creo que esto tiene que ver con “lo desaforado” que comentamos arriba, y creo que a ello se refiere también Gómez-Correa.

Por último, queda aclarar que “«lo desaforado» que comentamos arriba” a que hace referencia Susana Wald tiene que ver con la explicación que ella misma da respecto al carácter “desaforado” que Gonzalo Rojas atribuye a Pablo de Rokha, palabras que Martins cita como parte del enunciado de una pregunta planteada anteriormente. En su respuesta, Wald afirma que Pablo de Rokha “fue desaforado como son todos los que se manejan dentro del romanticismo y sus consecuencias, entre los que se encuentra el mismo surrealismo”.

En 2004, como ya adelantamos, ve la luz la segunda antología preparada por Floriano Martins en torno al surrealismo desplegado en Latinoamérica, titulada *Un nuevo continente (Antología del surrealismo en la poesía de Nuestra América)*. Aquí el crítico y ensayista brasileño presenta una serie de poetas dispuestos por orden cronológico, sin agruparlos por países, de los que tan solo aporta la fecha de nacimiento y, en su caso, de fallecimiento. No acompaña la selección de poemas de cada autor con un texto que los presente, ni una reseña sobre su obra, sino que se limita a dar a conocer una serie de textos significativos como reflejo de su producción poética. Los países representados son Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Haití, Martinica, Perú, República Dominicana, Venezuela, Canadá y Estados Unidos.

En esta antología encontramos, en lo que atañe al surrealismo chileno, poemas de Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, pero echamos en falta la presencia del más joven de los miembros activos del grupo Mandrágora, Jorge Cáceres. También están presentes los chilenos Rosamel del Valle y Ludwig Zeller.

En cuanto a los poemas de los mandragóricos incluidos por Martins en su antología, de Braulio Arenas recoge “El divulgador a lámpara”, “En el mejor de los mundos”, “Depuración del amor”, “A mandíbulas batientes” y “Los féretros de caza”. De Teófilo Cid figuran “Madrugadoras”, “La conciencia rigurosa”, “Las miradas de los ojos”, “Nostálgicas mansiones” y “Collage”. Y, por último, de Enrique Gómez-Correa aparecen “La certidumbre

del terror”, “El que se incorpora a la noche”, “Qué otra cosa podría ser”, “Se han perdido para siempre” y “La mano enguantada”.

En el estudio previo a la selección de autores y poemas, titulado “Surrealismo: un cadáver extraño de la poesía como bien común”, su autor ofrece una visión general, aunque certera, del movimiento surrealista y de su recepción en el continente americano. Para ello se vale de una serie de citas de algunos de los más importantes responsables de su desarrollo en dicho continente: Aldo Pellegrini, Octavio Paz, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Claudio Willer, Sergio Lima, Aimé Césaire, Philip Lamantia, etc.; con lo que el resultado es un interesante acercamiento al surrealismo a través de los propios artífices de la actividad surrealista. Martins, en su estudio introductorio, da buena cuenta de cómo caló el surrealismo en tierras americanas y cómo sus principales animadores comprendieron bien los principios en los que se sustentaba el movimiento y los hicieron suyos.

Nos detenemos en dicho estudio y reproducimos, a continuación, un fragmento de interés que ilustra el proceso por el que el surrealismo despierta en Latinoamérica y se consolida:

La aventura del Surrealismo –“navegación por lo desconocido” (Pellegrini)– vendría de esta forma a propiciar afinidades en diversas partes del mundo, generando la misma incomodidad en relación con los valores establecidos, y permitiendo una ampliación de ideas en la medida en que se identificaban las zonas de tensión y se afirmaban las aproximaciones. No fue de otra forma que el movimiento llegó al continente americano, en un entrelazamiento mutuo. La antología preparada por Pellegrini, por ejemplo, sitúa como poetas americanos directamente identificados con el grupo parisiense a Aimé Césaire (Martinica), César Moro (Perú), Roland Giguère (Canadá), Etienne Lero (Martinica) y Magloire Saint-Aude (Haití). Tales nombres no se aclimataron como adherencias tácitas, sino que antes propusieron diferencias que mucho enriquecieron el ambiente en que se daba la discusión en torno del Surrealismo⁸⁹⁹.

Floriano Martins comenta cuál fue el criterio fundamental que tuvo en cuenta para la realización de la selección de poetas, además de añadir una interesante afirmación respecto a las “particularidades de las vivencias” de los distintos focos de actividad grupal surrealista surgidos en el continente americano:

Al diseñar un mapa de las actividades grupales del Surrealismo en el continente americano, hemos cuidado que no quedara fuera ninguno de los cuatro idiomas europeos transplantados a nuestras tierras. En distintas épocas surgieron grupos en países como Argentina (1928), Chile (1938), Martinica (1941), República

⁸⁹⁹ Floriano Martins, “Surrealismo: un cadáver extraño de la poesía como bien común”, *Un nuevo continente (Antología del surrealismo en la poesía de Nuestra América)*, Ediciones Andrómeda, Costa Rica, 2004, p. 20.

Dominicana (1943), Canadá (1944), Estados Unidos (1966) y Brasil (1967). Puestas de manifiesto en la publicación de revistas y la organización de exposiciones, las afirmaciones de identificación con el movimiento expresaban las particularidades de las vivencias, expectativas estéticas, y la ebullición política de cada uno de esos momentos, de manera que es bastante natural que tales manifestaciones hayan ocurrido en distintas épocas⁹⁰⁰.

A continuación, Martins reflexiona con gran acierto sobre dos contradicciones asentadas en torno al surrealismo desarrollado en Latinoamérica. Por un lado, que se niegue la existencia de actividad surrealista cuando esta no surge en el seno de un grupo consolidado cuyos miembros comparten un sentimiento de común hacer, de identidad de causa, una conciencia grupal. Y, por otro, que se hable de surrealismo tardío, tal como hemos comprobado que ha sucedido y sucede en relación con el surrealismo chileno. Además, Martins expresa su rechazo del término “parasurrealista” empleado por Baciú, así como de la expresión “tangencialmente surrealista” que usa Paz. El crítico brasileño resalta el carácter desorientador de estas ideas que tan frecuentemente irrumpen en los estudios sobre surrealismo:

Los aspectos aquí mencionados son indispensables para la discusión en torno a una doble contradicción: la negación de actividad surrealista en donde no se registró la formación grupal y la idea de un surrealismo tardío. A esas dos condicionantes de una falsa interpretación de la acción del Surrealismo vendría a unirse otra, que podemos identificar en el concepto empleado por el crítico rumano Stefan Baciú, de “parasurrealista”, o recurrir a la expresión de Paz: “tangencialmente surrealista”. Son tres factores comúnmente empleados para desorientar el mínimo entendimiento que se pueda tener de la existencia del Surrealismo fuera de la circunstancia parisiense originaria, del eje central de las vanguardias y, consecuentemente, de su propia condición de rechazo a ser una escuela. Baciú considera como *para-surrealistas* a aquellos poetas que, “sin que sean explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido –a veces– con el movimiento o con su expresión política”. Es la misma idea de Paz en referencia a una condición tangencial.

Se trata, sin embargo, de una discusión tan inocua como la que procura distinguir surrealismo histórico y eterno, a ejemplo de lo que defendían autores como Maurice Nadeau y Jean Schuster; el aspecto central es la legitimidad del vínculo entre poética y rebelión que propicia el Surrealismo, de tal manera que no cabe, como se puede percibir en las entrelíneas de los ensayos que ha escrito al respecto del tema el brasileño Claudio Willer, separar poesía y rebelión, en el sentido de promover una interrupción entre vida y arte, que solamente podrá ser visto como un retroceso⁹⁰¹.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁹⁰¹ *Ibidem*, pp. 21-22.

Martins habla de “etnocentrismo europeo” en cuanto al “punto de vista bretoniano” y comenta el predominio del francés como lengua vehicular allí donde fuera Breton durante su periplo como exiliado:

Debe recordarse que esa sensibilidad no se sometía a cánones europeos, pero sí se identificaba con algunos aspectos que estaban en el aire. Hasta se podría mencionar cierta unilateralidad, del punto de vista bretoniano, que se mantenía bastante vinculado con un etnocentrismo europeo aún hoy propiciador de distorsiones entre las innumerables relaciones (políticas, culturales, económicas) entre los dos continentes. Basta recordar el hecho de que Breton, aún habiendo vivido en Santo Domingo y México, jamás se haya dispuesto a aprender español, y que la residencia en Estados Unidos generó alguna incomodidad, como se puede ver en el siguiente testimonio: “Fundamentalmente, el grupo formado en torno a Breton en Nueva York, en los años cuarenta, consistía en refugiados europeos; incluso en las reuniones se hablaba en francés. Las pocas excepciones, el puñado de estadounidenses para quienes el Surrealismo y sus ideales emancipadores tenían verdadera importancia, tendían a ser solitarios que dejaron la ciudad cuando Breton y sus amigos retornaron a Europa. Significativamente, los más notables de ellos –Clarence John Laughlin, Gerome Kamrowski, Philip Lamantia– más tarde participaron en la actividad del Grupo Surrealista de Chicago”⁹⁰².

Más adelante, Martins defiende la peculiaridad de la actividad surrealista chilena respecto al surrealismo que se desarrollaba en París en torno a la figura de André Breton. Floriano Martins señala su “especificidad”, desmintiendo el empeño de una parte de la crítica por considerarlo mera imitación del “surrealismo europeo”. Además, cita unas interesantes palabras del propio Gómez-Correa sobre el vínculo con el surrealismo, extraídas de la citada y comentada entrevista que le realizó y publicó, titulada “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa”, en el número 41 de la revista *Prisma* (Bogotá, 1992):

De igual forma podemos hablar del grupo chileno Mandrágora, con su defensa alrededor de una “poesía negra”, especificidad que llevaría a Enrique Gómez-Correa a decir: “llegamos al Surrealismo no por reflejo o por impregnación de este reflejo europeo o, si quieren, por imitación o por esnobismo, pero sí como un desarrollo orgánico”⁹⁰³.

Martins cita, también, al argentino Madariaga y comenta sus palabras, en las que se refleja la posibilidad que el surrealismo les brindó para desarrollar lo americano. Sus palabras ilustran la autenticidad con la que los latinoamericanos asumieron y encarnaron el surrealismo:

⁹⁰² *Ibidem*, pp. 23-24.

⁹⁰³ *Ibidem*, p. 24.

Esta consideración de Gómez-Correa nos lleva a otra, del argentino Francisco Madariaga (1927-2001), al declarar que asumió el Surrealismo como algo que le permitió “desarrollar elementos estrictamente americanos”; luego recordó que “Europa y América son mundos diferentes, no tienen la misma manera de concebir la razón”. Madariaga situó como pocos esa distinción, al esclarecer: “para mí el Surrealismo no fue protesta, fue boda. No me sirvió para rechazar el mundo, sino para celebrarlo. La realidad americana, con sus excesos, ya cumple con la rebelión que los europeos debieron llevar adelante por medio de sus ataques al racionalismo. La expresión de esa realidad americana vinculada a mi país natal siempre estuvo en mí. El surrealismo me ayudó a encontrar la manera. Fue una revelación. Precipitó”⁹⁰⁴.

Martins señala la importancia del papel que la magia y el positivismo han desempeñado en el surrealismo desarrollado en el continente americano:

En el continente americano, la aventura del Surrealismo ha mantenido una relación clara respecto de dos fuerzas antagónicas: la magia y el positivismo; ha dialogado intensamente con la primera y se ha posicionado visceralmente contra las argumentaciones –que más se asemejan a imposiciones– del segundo⁹⁰⁵.

En relación a la presencia de lo mágico en Latinoamérica, argumento que algunos han defendido como factor clave en el éxito de la actividad surrealista en esas latitudes, encontramos una llamativa afirmación de Floriano Martins que parece contradecir lo afirmado por Madariaga:

La idealización de un continente mágico no corresponde a nuestra realidad. América es tan diversa que ni siquiera el Surrealismo lograría cumplir la función de un denominador común⁹⁰⁶.

Casi al final de su estudio, Martins aclara, acerca de la antología que presenta, que “no se trata de una historia del Surrealismo, sino de una lectura de su permanente continuidad”⁹⁰⁷. De esta forma, reivindica la vigencia y total vitalidad del movimiento surrealista mucho más allá de los estrechos límites históricos en los que se le quiere, usualmente, encerrar:

Me refiero a la continuidad pensando, sobre todo, en la mitad de los poetas aquí seleccionados que sigue actuando, confirmando que en el Surrealismo no interesa la proyección de talentos individuales, sino sobre todo la afirmación de una forma de ser⁹⁰⁸.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 24-25. La cita de Madariaga pertenece a Jorge Fondebrider, *Conversaciones con la poesía argentina*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 28.

Floriano Martins concluye su estudio con una explicación de sus pretensiones respecto a la antología a la que abre paso que, sin embargo, siembra dudas respecto al rigor de su selección. No se entiende por qué, tras haber contribuido a despejar ciertos tópicos asociados al movimiento, incurre en lo que no podemos dejar de ver como una incoherencia respecto a sus planteamientos iniciales:

Una antología no pasa de ser un viaje por el universo de las sugerencias. Sabemos que en el interior de ciertos vislumbraimientos hay mucho más. Así como el Surrealismo buscaba una ampliación de lo real, aquí no sugerimos sino una inmersión más profunda en la poesía que se ha escrito en todo el continente, vinculada o no a este movimiento que defendió, visceralmente, que solo el lenguaje poético alcanza la totalidad del ser⁹⁰⁹.

Por último, es preciso resaltar el interés del capítulo final de esta segunda antología publicada por Martins, titulado “Contribución para una bibliografía crítica del Surrealismo”, con el que, sin duda, hace un aporte destacable dado que ofrece un notable corpus de reseñas bibliográficas relacionadas con el surrealismo.

Prestamos atención, ahora, al ensayo “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*” de Juan Manuel Bonet, texto redactado para su ponencia en el Congreso Internacional “Surrealismo Siglo 21” realizado en Tenerife en junio de 2006⁹¹⁰.

Juan Manuel Bonet sostiene la importancia que ejerció tanto el surrealismo en la cultura moderna latinoamericana como Latinoamérica para el desarrollo del surrealismo:

En la conciencia, reforzada hoy, 17 años después, de que el surrealismo fue muy importante, decisivo, para el destino de la moderna cultura latinoamericana, y Latinoamérica, a su vez, muy importante para el destino del surrealismo, movimiento al que una serie de creadores latinoamericanos, con los que nos vamos a encontrar a lo largo del presente ensayo, hicieron aportaciones absolutamente decisivas, como decisivas fueron también algunas de las consecuencias de ciertas estancias latinoamericanas, sobre la obra de algunos europeos, empezando por el propio André Breton⁹¹¹.

Bonet se detiene en la figura de Vicente Huidobro, de quien afirma que es “el primer latinoamericano al que hay que aludir a propósito de la difusión continental del movimiento

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 29.

⁹¹⁰ Juan Manuel Bonet, “Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*”, en *Surrealismo siglo 21* (Domingo-Luis Hernández ed.), congreso internacional celebrado del 19 al 28 de junio de 2006 en la Universidad de La Laguna, Gobierno de Canarias, Tenerife, 2006, pp. 250-259.

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 251.

fundado por Breton”⁹¹² y menciona, también, a una amiga suya, Sara Malvar, que “tradujo en el diario santiaguino *La Nación* unos fragmentos del *Manifeste du surréalisme*”⁹¹³. Bonet señala así la conexión de Huidobro con el surrealismo:

En *Manifestes* (París, La Revue Mondiale, 1925) Huidobro reconoce lo que tiene en común con los surrealistas; se distancia de Breton respecto del automatismo síquico puro, que según él no existe; critica imágenes bretonianas concretas, prefiriendo, con su habitual egolatría..., alguna propia; evoca una discusión con el fundador del grupo, reprochándole colocar a Benjamin Péret –al que él califica de humorista– por encima de Paul Éluard; evoca la supuesta opinión del último de los mencionados, “y de casi todos los demás surrealistas”, de que Breton es más un crítico, que un poeta; elogia a Tzara, a Desnos, a Éluard, a Picabia, a Georges Ribemont-Dessaignes, a Roger Vitrac, y a alguien también reivindicado por los surrealistas, como Saint-Pol-Roux; apoya la actitud de los surrealistas contraria a Jean Cocteau, pero dice que hay que aplicarle la misma vara de medir a Philippe Soupault, de obra en su opinión “tan impura y tan mediocre” como la de aquel. “Personalmente, yo no admiro el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida”. “El surrealismo –añade– no es más que el violonchelo del psicoanálisis”. Y también: “Proclamo el inconsciente pero el inconsciente de los hombres conscientes”. Carlos Pérez expuso los ejemplares de *Clair de terre* y *Les pas perdus*, dedicados al chileno por Breton en 1924, pero después de *Manifestes* no habrá, evidentemente, más dedicatorias. Entre los miembros del grupo, Huidobro sentía especial predilección, está claro, por Éluard, al que, entrevistado, en los años treinta, por el periodista hispano-argentino Pablo Suero, calificaba del “Baudelaire de hoy”, elogiando de paso a René Daumal. También sabemos de sus tempranos contactos con René Char, de su lectura de Artaud o Marcel Jean o Jehan Mayoux, de su retrato por Joseph Sima, de su interés por la pintura de Joan Miró, sobre el que escribió en *Cahiers d’Art...*⁹¹⁴

Bonet se refiere al crítico rumano Stefan Baciu y a sus dos importantes contribuciones al estudio de la actividad surrealista desarrollada en Latinoamérica, destacando el acierto de su análisis y la exhaustiva información que proporciona:

Repasando la bibliografía sobre el tema, he vuelto a abrir las páginas de la pionera y espléndida *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (México, Joaquín Mortiz, 1974), de Stefan Baciu. 32 años después, y ya desaparecido su autor, un rumano sabio que vivió intensamente Latinoamérica, y que había sido amigo de Péret en el Brasil de mediados de los años cincuenta, el libro, dedicado a la memoria de aquel, y a Octavio Paz, y para preparar el cual contó con la colaboración de los principales supervivientes de aquella aventura, sigue seduciéndonos. Se le puede reprochar, sin duda, el ser excesivamente inclusivo en su zona inicial, en la que además de Huidobro, considera como precursores del surrealismo latinoamericano, a escritores extraordinarios (el mexicano José Juan Tablada y sus compatriotas los estridentistas, el peruano José María

⁹¹² *Ibidem.*

⁹¹³ *Ibidem.*

⁹¹⁴ *Ibidem.*

Eguren, el venezolano José Antonio Ramos Sucre, el argentino Oliverio Girondo), pero a mi modo de ver de bastante difícil ubicación en esas coordenadas, aunque en el caso del post-simbolista Eguren, sí es cierto su interés hacia las vanguardias en general, y hacia la obra de Breton en particular. Pero por lo demás, Baciú acierta plenamente en su análisis del tema, y proporciona una exhaustivísima información sobre el mismo, al que dedicaría otro volumen, *Surrealismo latinoamericano: Preguntas y respuestas* (Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1979), compuesto principalmente por conversaciones –llenas de detalles exactos– con protagonistas de aquella aventura⁹¹⁵.

A pesar del interés general del contenido de su ensayo, nos detenemos en aquello que guarda estrecha relación con el surrealismo chileno. Bonet habla de Mandrágora, de la fundación del grupo y de su actividad, así como de la relación de los mandragóricos con el surrealismo internacional:

En la capital del país natal de Matta, y en 1938, una serie de poetas entonces muy jóvenes, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Fernando Onfray, Gonzalo Rojas, entre otros –tres de ellos, Arenas, Cid y Gómez Correa, habían coincidido, de 1932 en adelante, en el Liceo de Talca–, fundaban la revista y el grupo *Mandrágora*, organizaban exposiciones, reivindicaban a Huidobro, polemizaban con el realismo social estalinista tal como lo encarnaban su compatriota Pablo Neruda o el argentino –durante un tiempo exiliado allá por razones políticas– Raúl González Tuñón, el ya mencionado autor de *La rosa blindada*. A lo largo de los años sucesivos –en 1941 fundaron *Leitmotiv*, y en 1949 *Gradiva*–, estos poetas irían profundizando en sus respectivos universos. Encontramos las firmas de algunos de ellos, en VVV o, también en Nueva York, en la lista de los editores de *La parole est á Péret* (1943). Residente en París entre 1949 y 1951, Gómez-Correa estuvo en contacto, para la ilustración de sus libros, con el belga René Magritte, con el francés Jacques Hérold, con el rumano Victor Brauner, con el italiano Enrico Donati... También pasaría por la capital francesa el meteórico Jorge Cáceres, bailarín, y autor de collages de estirpe ernstiana, bastantes de los cuales han emergido en la subasta Breton. Me interesa especialmente la obra poética de Teófilo Cid, el “príncipe de la noche”, como lo llama Gómez-Correa. Amigo de los del grupo fue Rosamel del Valle, el autor de *País blanco y negro* (1929), libro santiaguino pero según Braulio Arenas “de admirable consonancia con el lugar metafísico de *Nadja* o de *Le paysan de Paris*”. De todo esto hablé bastante con Granell, pues desde los tiempos de su primer exilio, época a la que enseguida haré referencia, él estaba en contacto –a través de su amigo el chileno Alberto Baeza Flores, entonces residente en Santo Domingo– con los de *Mandrágora*, como luego lo estaría con otro chileno inscrito en coordenadas surrealistas, me refiero a Ludwig Zeller, poeta y *collagiste*, que tras muchos años en Chicago, donde editó bastantes títulos de muchos de los protagonistas de esta historia, reside hoy en México⁹¹⁶.

En cuanto a lo señalado por Bonet sobre Mandrágora, tan solo es preciso realizar algunas puntualizaciones. La primera en relación con la reivindicación de Huidobro que

⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 256.

atribuye a los mandragóricos, que, si bien es cierta en un inicio, no hay que olvidar sus desencuentros y el empeño de los mandragóricos por matizar o relativizar la condición de discípulos suyos de la que habla una parte de la crítica. La segunda en relación con las fechas de fundación de *Leitmotiv* y *Gradiva*, en 1942 y 1952, respectivamente. Por último, aclaramos que en esta última publicación, dirigida por Arenas, no parecen participar sus compañeros del grupo Mandrágora.

Bonet habla del intento frustrado de colaboración en 1944 entre el chileno Braulio Arenas y los argentinos Aldo Pellegrini y Elías Piterbag con el objetivo de crear una revista surrealista, información de enorme interés que hasta ahora desconocíamos:

Parte del año 1944 lo pasó Braulio Arenas en Buenos Aires, intentando lanzar una revista surrealista con Pellegrini, y con Elías Piterbag. El proyecto no cuajó⁹¹⁷.

Bonet menciona la estancia de Roger Caillois en Argentina y destaca la conexión que entabló con los mandragóricos:

Siempre a propósito de aquella Argentina, territorio de todas las vanguardias y de todas las sorpresas, en el que no hay que olvidar que residió durante la Segunda Guerra Mundial un ex surrealista como Roger Caillois, que en el vecino Chile conectó con los de *Mandrágora*, y que en 1942 publicó *Fata Morgana*, de Breton (...)⁹¹⁸

Casi al final de su ensayo, encontramos una última referencia de Bonet a Chile, pero esta vez a propósito de la que fuera la última esposa de André Breton, la chilena Elisa Bindhoff. Bonet comenta que Breton “nunca aprendió el castellano, ni viajó jamás a Chile”⁹¹⁹.

También en el ensayo del poeta surrealista colombiano Raúl Henao “La doble estrella: el surrealismo en Iberoamérica”, presente en *Surrealismo Siglo 21*, encontramos una referencia al grupo Mandrágora. Este texto será posteriormente integrado por su autor en su libro precisamente titulado *La doble estrella: el surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, que publica en Medellín en 2008. Henao analiza aquí algunas de las claves fundamentales en el desarrollo del surrealismo en Latinoamérica, prestando atención al “fenómeno de la diáspora –a comienzos y en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial– de

⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 258. Este fragmento fue citado con anterioridad en el capítulo dedicado al grupo Mandrágora.

⁹¹⁸ *Ibidem*, p. 259.

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 259.

los principales exponentes del surrealismo, que parecen derivar, consciente o inconscientemente, hacia los países iberoamericanos”⁹²⁰.

Raúl Henao cita a Benjamin Péret, palabras suyas extraídas de una entrevista que le realizó Stefan Baciú en 1955, durante su segunda estancia en Río de Janeiro, en las que menciona a tres de los poetas de Mandrágora:

Péret viaja dos veces a Brasil (1929-1931 y 1955-1956), de donde es expulsado como “peligroso agitador”. En Río de Janeiro, lo entrevista Stefan Baciú, el polígrafo rumano que más adelante publicará la primera *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. A la pregunta del autor rumano sobre la influencia del surrealismo en el arte y la literatura iberoamericanos, le responde: “Pude observar esto en América Latina; aquí mismo en Brasil tuve la sorpresa de encontrar hace veinticinco años a intelectuales de mi generación que conocían y apreciaban el movimiento mejor que muchos otros de los cofrades de París. Grupos numéricamente pequeños surgieron en casi todas partes: en Lima, César Moro y Westphalen; Cáceres (quien murió trágicamente en 1949), Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa en Chile; y en Cuba Wifredo Lam, son todavía puntos de atracción para todos los estudiosos”⁹²¹.

Esta entrevista, publicada originalmente en el periódico *Tribuna da Imprensa*, fue, según indica Henao en una de sus notas, la que motivó la preparación por parte de Baciú de su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*.

Raúl Henao publica en 2008 su libro *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, editado por Endymion en Medellín (Colombia). Encontramos una primera alusión a los poetas de Mandrágora, concretamente a Jorge Cáceres y Enrique Gómez-Correa, en el tercer apartado “Identidad de la poesía surrealista latinoamericana” del texto “Poesía y revuelta”, en el que identifica la poesía surrealista en lengua española con la “imaginación”, la “pasión”, el “furor”, y su rechazo del “arribismo”, el “conformismo”, la “castración”, la “domesticidad académica”⁹²². Henao manifiesta su oposición a la concepción de la poesía como “la más rampante calcomanía de la circunstancia histórica” y se muestra defensor partidario de “la tradición de la imaginación que el surrealismo ha soñado encarnar de nuevo en nuestra época”, de la poesía que define como “poesía del cuerpo que se niega a caer víctima de la corrupción de la inteligencia pura al

⁹²⁰ Raúl Henao, “La doble estrella: el surrealismo en Iberoamérica”, en *Surrealismo siglo 21*, p. 263.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 263.

⁹²² Raúl Henao, *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, Endymion, Medellín, 2008, p. 11.

servicio de la emasculación colectiva; poesía que rehúsa abandonar este mundo por otro futuro, poesía que enlaza en una sola noche de bodas la embriaguez y la sobriedad, el sueño y la vigilia, la cordura y la locura. Poesía que conspira por igual contra la política y la metafísica (en su acepción occidental), esas dimensiones de la náusea, establecida como legado inmodificable de la condición humana”⁹²³. Señala la pertenencia de los chilenos Cáceres y Gómez-Correa, junto a Rimbaud, Lautréamont, Breton, Artaud, César Moro y Aldo Pellegrini, a dicha “tradición de la imaginación”. Finaliza su texto centrándose en la libertad, en esa “aventura del espíritu sin otra frontera o geografía que la libertad humana”⁹²⁴, libertad “no enajenada a ningún poder establecido”⁹²⁵. La poesía surrealista latinoamericana es, en palabras de Heno, “la metáfora de la libertad y más allá de ella siempre pedirá lo imposible: el champaña del sol, ese sol negro derramándose sobre el mundo, bautizando un nuevo mundo amoroso”⁹²⁶.

Como ya adelantamos, forma parte de este libro su ya comentado ensayo “La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica”, aparecido anteriormente en *Surrealismo siglo 21*. Otro texto de interés relacionado con el surrealismo de Mandrágora es el que Heno dedica a la figura de Jorge Cáceres, titulado “Jorge Cáceres. El poeta de la mecánica celeste”, en el que nos detendremos más adelante, en el apartado destinado a analizar la crítica literaria publicada en libros en torno al más joven de los mandragóricos.

También en 2008 Naín Nómez publica *La Mandrágora. Surrealismo chileno: Talca, Santiago y París*, encargándose del prólogo, la introducción, la selección de textos y la edición.

Ya en “A la manera de prólogo” encontramos el uso de una serie de expresiones desacertadas, que inciden en los errores de enfoque frecuentes a la hora de estudiar el surrealismo. Así, por ejemplo, Nómez alude al surrealismo como “movimiento de vanguardia mundial”, no establece una clara línea divisoria entre vanguardia y surrealismo, habla de “surrealismo europeo”, de “surrealistas «puros»”, distingue entre surrealistas coetáneos y surrealistas tardíos.

Por otra parte, saltan a la vista ciertos errores en los nombres de algunas de las figuras del surrealismo internacional mencionadas (Wilfredo Lam, en vez de Wifredo), así como en

⁹²³ *Ibidem*, p. 12.

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ *Ibidem*.

los títulos de algunas de las revistas a las que se refiere (revista *Gradita*, en vez de *Gradiva*; revista *Dvn*, en lugar de *Dyn*).

Además, junto a *Mandrágora* Nómez destaca la importancia de otras publicaciones colectivas entre las que se encuentran revistas que no son surrealistas, como es el caso de las argentinas *Martín Fierro* y *Sed*, la chilena *Altazor*, las mexicanas *Horizontes* y *Taller*, las peruanas *Amaru*, *Amauta*, etc., revistas que, sin embargo, Naín Nómez diferencia de otra serie de “revistas que no fueron totalmente surrealistas, pero publicaron textos de los poetas de esta tendencia en diversas partes del continente”⁹²⁷, entre las que menciona a *Nord-Sud* (fundada por Huidobro y Pierre Reverdy en Francia), *Creación* (fundada por Huidobro en Madrid), *Total* (también dirigida por el chileno Huidobro), las revistas fundadas por Pablo de Rokha *Dínamo*, *Agonal* y *Multitud*.

Naín Nómez, lamentablemente, se suma a esa tendencia de una parte de la crítica que insiste en resaltar el supuesto autoritarismo de Breton, afirmando que “lentamente se hace el jefe del movimiento”.

En la primera parte de “Una introducción (in)necesaria”, titulada “La larga marcha hacia el surrealismo”, Naín Nómez hace una somera aproximación a los movimientos de vanguardia y al surrealismo. Señala tres etapas en la trayectoria del surrealismo y realiza un breve repaso por los acontecimientos claves y las principales características de cada una de ellas: la primera de 1922 a 1925, la segunda de 1925 a 1929 (la revolución surrealista) y la tercera y última (etapa de expansión internacional) de 1929 a 1939. Nómez sostiene que, tras el regreso de Breton a París (después de su exilio a América), “solo hay efectos del surrealismo”⁹²⁸.

En la segunda parte de su introducción, “Mandrágora y el surrealismo en Chile”, Nómez se centra en lo concerniente a Mandrágora y al surrealismo chileno. Se refiere inicialmente a Mandrágora como “uno de los hitos más tardíos” del vanguardismo latinoamericano y explica así su afirmación: “(...) ya que a comienzos de los cuarenta parecían agotarse en el resto del continente o se convertían en neovanguardistas, que conservaban solo la exterioridad formal del experimento. Muchos de los vanguardistas chilenos habían derivado hacia la poesía social (es el caso de Neruda, Pablo y Winett de Rokha, Marín, Quiñónez), en

⁹²⁷ Naín Nómez, *La Mandrágora. Surrealismo chileno: Talca, Santiago y París*, Universidad de Talca, 2008, p. 16.

⁹²⁸ *Ibidem*, p. 24.

su intento de alinearse con el mundo popular. Otros como Huidobro, avizoraban tiempos nuevos (...)”⁹²⁹.

Naín Nómez se refiere a la revitalización que llevan a cabo los mandragóricos, junto, según él, a Ludwig Zeller, Fernando Onfray y Omar Cáceres, “de manera casi purista” de los preceptos surrealistas. Nómez, tal como hiciera en el tercer tomo de su *Antología crítica de la poesía chilena*, insiste en hablar de purismo. Aquí también vincula a los mandragóricos, junto con Gustavo Ossorio, Eduardo Anguita, Jorge Cáceres, Juan Negro, Antonio de Undurraga y, algo más tarde, David Rosenmann Taub, con la continuación “de una estética paravanguardista”. Contribuye así a perpetuar la confusión existente en lo que respecta al tratamiento del surrealismo y a la creación artificial de etiquetas injustificadas como, en esta ocasión, la de “paravanguardista”. Mete en el mismo saco a los surrealistas auténticos y a los vanguardistas que simplemente se vieron influenciados por algunos rasgos propios del surrealismo. Y, una vez más, insiste en excluir a Jorge Cáceres del grupo Mandrágora, a quien, sin embargo, se debe integrar sin titubeos en el seno del grupo surrealista chileno, en su núcleo de animadores, sin distinciones.

Nómez habla del surgimiento del grupo, menciona su primer acto público. Alude a la revista *Mandrágora* y a algunos de sus colaboradores: “Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Ludwig Zeller, Gonzalo Rojas, Gustavo Osorio⁹³⁰, Omar Cáceres, Rosamel del Valle y otros”⁹³¹. Sin embargo, ni Pablo de Rokha ni Ludwig Zeller ni Omar Cáceres ni Rosamel del Valle participaron en la revista; en ninguno de sus números figuran textos o algún aporte suyo de ninguna otra índole. Como bien sabemos, fue Gómez-Correa quien, por su cuenta, reprodujo un poema de Del Valle en el séptimo y último número de *Mandrágora*, pero en absoluto se trata de un caso de colaboración activa, consciente.

Nómez se refiere a la polémica existente entre Mandrágora y Neruda. Acto seguido menciona una supuesta exposición de Braulio Arenas y Omar Cáceres en 1941 en la Biblioteca Nacional. Sin embargo, como bien sabemos, es Jorge Cáceres quien expone en aquella ocasión junto a su compañero de aventura.

Naín Nómez presta atención a la denominación adoptada por el grupo, señalando la existencia de leyendas en torno a sus poderes (“proviene de una leyenda que dice que es una planta que crece al pie de la horca y se alimenta del semen del ahorcado”⁹³²) y comentando la

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 30.

⁹³⁰ En *Mandrágora* siempre firma como Gustavo Ossorio.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 35.

⁹³² *Ibidem*, p. 35.

polémica desatada entre Arenas y Gómez-Correa en torno a su elección; pero no menciona la fuente original de la que fue tomado dicho nombre, *Isabel de Egipto* de Archim von Arnim.

Los errores e imprecisiones son notables. Una vez más, Nómez confunde a Jorge Cáceres con Omar Cáceres. Habla del fallecimiento del segundo “en un aparente suicidio” en 1949, cuando el fallecido en extrañas circunstancias dicho año fue Jorge Cáceres.

Nómez nombra una serie de “revistas afines como fue la revista *Ximena*, *La Defensa de la poesía*, *La fábula en pro de la abolición del colmillo*, el *Boletín Surrealista* y la revista de poesía *Altazor*, en 1963”⁹³³. Son muchas las aclaraciones que precisa esta afirmación. Para empezar, no consideramos del todo apropiado hablar, en este caso, de “revistas”, puesto que *Ximena* fue considerada por sus propios editores como un “folleto de poemas” y *Defensa de la poesía* (a cuyo título sobra el artículo antepuesto por Nómez) como un “folleto” a secas. En segundo lugar, si se trata de mencionar la totalidad de publicaciones colectivas llevada a cabo por los mandragóricos, faltaría mencionar la publicación de una “hoja volante”, *Defensa de la Mandrágora*. En segundo lugar, es preciso aclarar que “La fábula en pro de la abolición del colmillo” a la que Nómez alude es el título, incompleto, del único libro de Fernando Onfray editado por Ediciones Mandrágora en 1941, con un collage de Arenas: *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*.

Nómez señala el diálogo que mantiene el grupo Mandrágora con el surrealismo y con las tendencias literarias chilenas de la época. Emplea de nuevo la expresión “surrealismo europeo” cuando habría sido más acertado hablar de surrealismo sin más o, en todo caso, de surrealistas europeos:

Los interlocutores de “La Mandrágora” fueron el surrealismo europeo y las tendencias literarias chilenas de la época. También como sus epígonos europeos, quieren situarse más allá del bien y del mal, en la ilegalidad, en la lucha minoritaria. Hacen suyas las manifestaciones del humor negro y ponen como único antecedente a Vicente Huidobro. Aspiran a ser una voz de protesta y de alarma. En la revista aparecieron textos de Hans Arp, Benjamin Péret, André Breton y Paul Éluard, entre otras grandes figuras del movimiento europeo. Reconocen también las obras de ciertos autores que fueron la base del movimiento surrealista internacional, como es el caso de Jonathan Swift, el Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, el Marqués de Sade⁹³⁴.

Efectivamente, los mandragóricos reconocen el papel desempeñado por Huidobro en la apertura de las vías para la renovación poética en Chile y en América Latina en general, pero se niegan a verlo como un maestro y a decirse discípulos suyos. Sus maestros, repiten

⁹³³ *Ibidem*, p. 37.

⁹³⁴ *Ibidem*, p. 38.

hasta la saciedad, se sitúan en el exterior, fuera de las fronteras nacionales. Los autores que ellos reivindican una y otra vez como sus referentes, como sus antecedentes son, ciertamente, Swift, Lautréamont, Rimbaud, Sade, pero también Rigaut, Jarry, Hölderlin, Novalis, etc.

Naín Nómez reconoce el maltrato que en general han recibido los mandragóricos por parte de la crítica. Como hemos ido y seguiremos comprobando, son frecuentemente tachados de imitadores, insistiendo en su carácter, por un lado, ortodoxo y, por otro, tardío:

En general, la crítica no los ha tratado bien. Son fuertemente sancionados por los vanguardistas sociales (como es el caso de César Vallejo, Pablo Neruda, y Vicente Huidobro después de los primeros números de la revista, también de Pablo de Rokha, posteriormente). Eduardo Anguita dice que no han logrado nada de lo que se han propuesto. Señala que tienen complacencia estética y buen gusto, una vejez desoladora y una propuesta simpática, pero ineficaz. Sobre Arenas, indica que lo conmueve y que su teorización es puramente literaria, que es un agente provocador de la vieja moral. También Enrique Lihn les hace una crítica negativa cuando dice que usaron una lengua de escasa resonancia en el ambiente literario chileno. Francisco Santana, por su parte, les da un relativo valor, por su alumbramiento pintoresco y pasajero. A su juicio usan frases artificiosas y solemnes y tienen una falta de madurez poética. José Carlos Rovira señala a su vez, que “Mandrágora fue una manifestación de una vanguardia tardía, que ha tenido también una recepción y crítica tardía. Es más, al interior de la crítica existe una polarización que no se puede obviar y, que sin duda hace más interesante el movimiento” (1999)⁹³⁵.

Nómez insiste en hablar de “surrealismo europeo” y de “surrealismo francés”. En su particular análisis, reduce el surrealismo mandragórico a mera estética, minusvalorando sus acciones no estrictamente poéticas, contestatarias. Naín Nómez, desde luego, pasa por alto el desinterés, la gran despreocupación de los surrealistas por las cuestiones de índole estética:

“Mandrágora” se postula como prolongación del surrealismo europeo, especialmente el francés. Por otro lado, están estrechamente vinculados al proceso ascendente de las capas medias, ligadas al Frente Popular, encabezado en 1938 por Pedro Aguirre Cerda y que tiene su expresión literaria en la llamada “Generación del 38”. Si bien “La Mandrágora” es esencialmente surrealista, se queda un tanto aprisionada en uno de los ejes del surrealismo europeo, el estético; pero sus actos referidos a la acción social y política son espurios, y tienen una repercusión más anárquica y rebelde que real⁹³⁶.

Prosigue Nómez mencionando a algunos de los críticos que han realizado una crítica más positiva de la actividad desplegada por los mandragóricos, aunque no sin reservas. Incluso los críticos más “favorables”, se empeñan en hablar de dependencia y mimesis del “surrealismo francés”, cuando el surrealismo es uno, un solo movimiento internacional que

⁹³⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁹³⁶ *Ibidem*.

exige coherencia y fidelidad a sus principios esenciales a todos sus integrantes, independientemente de su emplazamiento geográfico:

Entre las críticas más positivas están las de Marta Contreras, Meyer-Minneman y Stefan Baciú, aunque existe consenso en señalar su dependencia del surrealismo francés y su falta de destino. Los poetas más importantes se situaron en las antípodas del grupo y siguieron otros caminos, como es el caso de Gonzalo Rojas y Eduardo Anguita⁹³⁷.

Esos poetas que “siguieron otros caminos” no son, sencillamente, surrealistas. La supuesta dependencia de Gómez-Correa, Arenas, Cáceres y Cid no es más que una muestra de su auténtica adhesión al surrealismo, de lo que los diferencia de aquellos que solo recibieron el influjo puntual de sus técnicas o de ciertas temáticas esenciales en el universo surrealista, o de quienes colaboraron en un momento concreto y fugaz en la revista *Mandrágora* pero que jamás asumieron los principios surrealistas ni se sumaron plenamente al movimiento.

En cuanto al discurso mandragórico, resalta Nómez que “los integrantes de «La Mandrágora» no quisieron escribir para las grandes mayorías, pero tampoco transformarse en escritores herméticos, cerrados y encubiertos con el fin de llamar la atención. Fue una manera de mantenerse puros y sin contaminaciones en su búsqueda de los absolutos poéticos que les planteaba el surrealismo”⁹³⁸. Y agrega:

Para ellos, la clave de la liberación del pensamiento estaba en una actitud poética frente a la vida diaria, en tener a la imaginación como instrumento catalizador que permitiera realizar la verdadera poesía negra. Como ha señalado Marta Contreras, es posible distinguir en estos poetas dos tipos de discurso: uno polémico y agresivo, que se focalizó en los ataques a personajes como Neruda, Samuel Lillo o Juvencio Valle y a instituciones como la Asociación de Intelectuales de Chile, y otro planteamiento más bien propositivo, cuyo objetivo fue teórico y que mantuvo los orígenes de la propuesta surrealista: el automatismo, los temas de lo oculto y lo prohibido, la exploración de los sueños y del inconsciente, la libertad, el sexo, la violencia, el amor, la locura, las religiones exóticas, y en definitiva, la poesía negra. Desde este punto de vista, las provocaciones poético-terroristas los convirtieron en activistas del espíritu en contra de las instituciones por un lado, mientras que por el otro, sus patrones poéticos e intelectuales buscaron romper las normas de escritura tradicional y abogar por una libertad absoluta, que sin bien nunca fue total, sirvió para restablecer las antiguas querellas de los poetas vanguardistas. En este sentido, la obra mandragorista clausuró la apertura renovadora de las vanguardias, esa que iniciaron el “oxígeno invisible” de Huidobro y el “fuego negro” de Pablo de Rokha⁹³⁹.

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁹³⁸ *Ibidem*.

⁹³⁹ *Ibidem*, p. 42.

Naín Nómez habla, entonces, del destino que siguió cada uno de sus componentes. De Braulio Arenas afirma que “terminó sus ideas en 1988 alabando la dictadura de Pinochet y haciendo elogios al soldado y a la bandera. Al parecer, su asimilación al sistema fue en desmedro de su actitud surrealista tan consecuente durante los primeros años del grupo”⁹⁴⁰. De Teófilo Cid señala que “eligió el camino de su propia desintegración, asesinándose en alcohol en 1964, ya lejos de la actitud políticamente rebelde de la vanguardia”⁹⁴¹. De Gómez-Correa resalta su fidelidad al surrealismo hasta la muerte: “Enrique Gómez-Correa, siempre atildado con su corbata y colleras, se mantuvo fiel al surrealismo y a sí mismo, hasta su muerte en 1995. Fue probablemente el más constante y convencido defensor del surrealismo y de «La Mandrágora»”⁹⁴². Y, por último, sobre Jorge Cáceres señala también su fidelidad al surrealismo, su carácter de poeta maldito y menciona su temprana muerte en circunstancias no esclarecidas: “(...) Jorge Cáceres, el más exiguo de los cuatro en cuanto a obra, mantuvo la búsqueda de los absolutos hasta los últimos días de su vida. Considerado un poeta maldito, algunos dicen que se cortó las venas por amor, aunque lo cierto es que murió en una tina de baño por causas no dilucidadas. Ludwig Zeller, uno de los compañeros de ruta de «La Mandrágora», ha dicho que falleció a raíz de un infarto provocado por el exceso de entrenamiento de ballet”⁹⁴³.

Hacia el final de su introducción, Nómez cita las palabras que Octavio Paz dedica al grupo chileno y que Stefan Baciú recoge en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, en las que destacaba la actitud ejemplar de los chilenos por su enfrentamiento al medio en el que se hallaban inmersos. Para Nómez, el valor de los mandragóricos “tiene que medirse por otros criterios que los del simple borroneo de la historia literaria o por los comentarios despectivos, que no se detienen en un análisis exhaustivo de la escritura y de las posiciones estéticas del grupo”⁹⁴⁴.

Por último, a modo de conclusión, Naín Nómez vuelve a insistir en el carácter tardío del surrealismo mandragórico, refiriéndose a su nacimiento “como un anacrónico testimonio provinciano” y atribuyendo su importancia, fundamentalmente, “a esa contradictoria posición estética, política e histórica”⁹⁴⁵. Y con estas palabras pone punto y final a su introducción:

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

⁹⁴¹ *Ibidem*.

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ *Ibidem*.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁴⁵ *Ibidem*.

En su genealogía vanguardista, representa el canto de cisne de una ruptura y una ventolera que arrasó con los principios más sacrosantos del siglo 19, para instalar, definitivamente, una nueva época, un nuevo paradigma, una nueva visión del mundo. En su ademán reivindicatorio, en su vuelta de tuerca desgarrada por una estética incongruente con los nuevos tiempos, pero rigurosamente libertaria, descansa su mayor heroísmo, su mejor consecuencia, su actitud de desafío. Gesto enraizado en manifiestos, testimonios, poemas, prácticas interventoras que los pone de espaldas a las nuevas manifestaciones del arte, pero los enfrenta a su propio destino de productores culturales, que ratifican su manera personal de escribir y de escribirse en la historia. “La Mandrágora” está aquí para quedarse, y su instalación en la historia cultural de nuestro país vuelve a poner en cuestión la lucha entre ruptura y continuidad, entre resistencia y canon, entre arte social y arte por el arte, entre arte vanguardista y arte burgués (...) Como buena hija de la tradición y la ruptura, “La Mandrágora” permanece viva y vital, para una genealogía poética que se alimenta de su pasado y se proyecta permanentemente desde el futuro hacia sus orígenes⁹⁴⁶.

En 2010 Keith Aspley publica su *Historical Dictionary of Surrealism*, editado por The Scarecrow Press Inc. (United Kindom, Canadá y USA). Sorprende la nula atención que presta el autor al surrealismo desplegado en Chile por Mandrágora⁹⁴⁷. En su diccionario no están presentes ninguno de los miembros del grupo chileno, no existen entradas dedicadas a Gómez-Correa, Cáceres, Arenas ni Cid. Tampoco sus dos revistas cuentan con una entrada en su diccionario. Ni siquiera encontramos una general dedicada a Chile, mientras que sí las hay para Argentina, Brasil y México. Paradójicamente, Aspley sí incluye a Vicente Huidobro, de quien señala su participación “in the chilean Mandrágora surrealist movement founded in 1938 by Braulio Arenas, Teófilo Cid and Enrique Gómez Correa”⁹⁴⁸. Es esta la única alusión a los surrealistas chilenos y a su actividad, de manera indirecta y sin profundizar siquiera mínimamente, presente en el diccionario.

En el listado de publicaciones surrealistas que Keith Aspley recoge en el apartado “Journals and reviews” tampoco encontramos mención alguna a *Mandrágora* ni a *Leitmotiv*, mientras que sí está presente *Gaceta de Arte* (“*Gaceta de Arte*. Santa Cruz de Tenerife. 1932-36”)⁹⁴⁹, así como también lo están otras revistas latinoamericanas vinculadas al surrealismo como la martiniquense *Tropiques*, la mexicana *Dyn* y la brasileña *A Phala*.

⁹⁴⁶ *Ibidem*.

⁹⁴⁷ Del mismo modo, en una obra similar anterior (y de mucha más categoría), la *Histoire du mouvement surréaliste* de Gérard Durozoi, publicada por Hazan en 1997, no se nombraba ni una vez, en sus casi ochocientas páginas, a Enrique Gómez-Correa, dedicando al surrealismo en Chile solo unas pocas líneas.

⁹⁴⁸ Keith Aspley, *Historical Dictionary of Surrealism*, The Scarecrow Press Inc., United Kindom-Canadá-USA, 2010, p. 256.

⁹⁴⁹ *Ibidem*, p. 542.

Desde luego, resulta llamativa la prácticamente total ausencia de los chilenos Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Teófilo Cid, mientras que sí están presentes en este diccionario surrealistas latinoamericanos como los argentinos Enrique Molina, Aldo Pellegrini y Juan José Ceselli, el peruano César Moro, el martiniquense Aimé Césaire, el venezolano Juan Sánchez Peláez (de quien también se menciona el vínculo con el grupo chileno). Por supuesto, también el chileno Roberto Matta está presente. Llama aún más la atención que no estén los mandragóricos, pero sí haya incluido en su diccionario figuras de dudosa filiación surrealista, aunque hayan absorbido rasgos propios del movimiento, hayan recibido la influencia de la libertad asociativa de la imagen surrealista, o asumido temas fundamentales en el surrealismo, y figuras que estuvieron vinculadas al movimiento o que tuvieron contacto con este solo de forma parcial, en un breve período de su trayectoria creativa. Pensamos, por ejemplo, en Federico García Lorca, el mencionado Huidobro, Octavio Paz, Alejandra Pizarnik. Incluso Jean Cocteau, “la bestia negra del surrealismo”, está presente en el diccionario de Keith Aspley.

Por último, consideramos oportuno señalar aquí algunas de las significativas declaraciones realizadas por dos miembros del movimiento surrealista vinculados a Chile y a la actividad surrealista allí desarrollada, Ludwig Zeller y Susana Wald, respecto a la recepción del surrealismo en Chile y a la actividad del grupo Mandrágora. Se trata de declaraciones suyas en respuesta a una entrevista que les fue realizada en agosto de 2008, a través del correo electrónico, para ser integrada en el presente trabajo de investigación⁹⁵⁰. Recordamos aquí la gran labor llevada a cabo por Zeller y Wald mediante Oasis Publications desde Canadá reeditando la obra de los mandragóricos.

Ludwig Zeller y Susana Wald ofrecen, respectivamente, su visión acerca de la recepción que el movimiento experimentó en el continente americano y, especialmente, en Chile:

L. Z.: En general las aportaciones del grupo francés fueron conocidas en Chile y en Argentina. Pero durante muchos años se guardó una independencia, dadas las circunstancias. Uno de los mayores teóricos latinoamericanos es Aldo Pellegrini. Usted puede consultar los libros que él publicó en su momento. El movimiento surrealista no fue bien aceptado, y era natural. Y en Chile el público siempre fue un poco reacio a compartir algunas cosas.

⁹⁵⁰ La entrevista íntegra se encuentra recogida en el apéndice documental.

S. W.: La resistencia de los críticos latinoamericanos a las actividades de los surrealistas no es pareja. Es muy especial, por ejemplo, la situación de los que trabajan en Buenos Aires, un entorno rico en tiempos del surrealismo, donde hay crítica receptiva. En Chile, un país pobre y con acceso muy remoto al resto del mundo hasta hace muy poco, la mayor parte de los intelectuales chilenos se ha cobijado en: a) el ala católica, o b) el ala comunista. Si un joven artista era beato, podía viajar a los congresos que organizaba la iglesia. Si era comunista, iba a los congresos internacionales de las Juventudes Comunistas. Terceras posiciones eran resistidas por ambos bandos. Había poca posibilidad de expresar eficazmente la actitud independiente, a menos que, como Octavio Paz, se hubiera tenido una situación económica como diplomático.

Sobre la actividad poética y artística del grupo Mandrágora y sobre sus polémicas acciones que desestabilizaron el ambiente cultural del Chile de finales de los años treinta y años cuarenta comentan lo siguiente:

L. Z.: Yo pienso que el grupo Mandrágora ha hecho una labor excelente, ya que no tenía el apoyo de los medios de divulgación y su oposición a Neruda hizo que durante años lo dejara absolutamente al margen todo el Partido Comunista. Yo creo que fue muy valiente la actitud de Enrique Gómez-Correa, de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Teófilo Cid.

S. W.: En el mundo opaco y represivo de Chile los mandragóricos han hecho una labor gigantesca, a mi parecer. No tuvieron apoyos, como por ejemplo los franceses, de editorial alguno, y vivieron en pobreza franciscana, quitando de la boca los fondos para lograr hacer sus publicaciones.

En más de un ensayo o artículo sobre Mandrágora encontramos referencias al supuesto vínculo mantenido con Ludwig Zeller, así que les preguntamos por su relación con el grupo y con sus miembros por separado. Constatamos que dicho vínculo fue mayor ya una vez la trayectoria del grupo como ente cohesionado había concluido. Lo cierto es que Zeller no publicó en sus revistas, ni participó en sus exposiciones colectivas:

L. Z.: He tenido una relación problemática en los primeros años con ellos, pero he participado con ellos más tarde publicando las obras de Jorge Cáceres, o libros de Enrique Gómez-Correa, que han sido los más cercanos a mi sentir. Esto aparece en una publicación de Enrique Gómez-Correa, *Frágil memoria*, publicada por la Editorial Universitaria, en 1985. Allí hay referencias a Guillaume Apollinaire, una carta abierta a Jacques Hérold, un poema dedicado a Jorge Cáceres, Palabras a Teófilo Cid, así como un texto sobre Rosamel del Valle, Eugenio Granell, y el poema dedicado a Ludwig Zeller.

Con Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres tuve una relación positiva, aunque con diferentes puntos de vista.

S. W.: Conocí a Braulio Arenas y a Enrique Gómez-Correa. En las fechas de la muerte de Breton la relación con Arenas fue tensa, debido a nuestra actitud irreverente y no académica (Arenas ya había dejado sus actividades surrealistas); con Gómez-Correa la relación era muy agradable.

Hablamos del surealismo como actitud ante la vida, de su carácter subversivo y revolucionario y del posicionamiento político de los mandragóricos. Les pregunto, entonces, por la opinión que les merece la actitud de Braulio Arenas, por su deserción del surrealismo y su apoyo al régimen dictatorial de Pinochet. Sorprendente, y por supuesto desconcertante, resulta la excesiva comprensión que ambos muestran hacia una cambio tan radical de postura:

L. Z.: El surrealismo es, efectivamente, una propuesta de libertad de las personas y el movimiento se ha manifestado en su carácter subversivo y revolucionario. En Chile, como en otras partes, algunos han flaqueado y no siempre mantuvieron una actitud absolutamente libre (¿podríamos criticarle esto a Paul Éluard o a Louis Aragon?). Braulio Arenas trabajó largos años en el surrealismo escribiendo, traduciendo, pero la situación se tornó tan imposible durante el régimen militar que no pudo sino ceder para tener con qué sobrevivir. Es distinto cuando uno ve desde afuera este asunto. Por ejemplo, cuando el momento del golpe, los militares fusilaron delante de lo que era la Casa de la Luna a toda la gente que encontraron en el lugar.

S. W.: Apoyo la idea de Zeller de que fue la necesidad, creo que extrema, la que tiene que haber empujado a Arenas a hacer lo que hizo. Errar es humano y salvar la vida y la obra de uno en las circunstancias extremas puede ser esencial.

Hablamos de tópicos asociados al surrealismo y les pregunto su opinión sobre la consideración extendida, por una parte de la crítica, del surrealismo latinoamericano, y del chileno en concreto, como un fenómeno tardío:

L. Z.: Volviendo a la pregunta anterior. No sé qué se espera si a finales de los años 20 Pellegrini publica dos números de la revista *Qué*; y el movimiento en Chile publica el año 38 en adelante varios números de *Mandrágora*. Yo creo que no tiene importancia la época en que se hace el surrealismo si alguien está dispuesto a enfrentar con absoluta libertad las imágenes oníricas tanto verbal como pictóricamente. Esta filosofía de la libertad, sin límites, es una cosa que en cualquier época puede darse.

S. W.: Creo que los académicos por un lado (debido a su necesidad de clasificar y cuantificar), y los surrealistas ortodoxos por otro son los que han creado este concepto de antes y después, de temprano y tardío.

Aprovecho la ocasión para preguntarles, también, por otro tópico extendido, la diferenciación realizada por una parte de la crítica entre un surrealismo central y otro periférico, y de menor calidad, considerado por algunos mera imitación del original y por otros, como Pierre Rivas, menos “ortodoxo”:

L. Z.: Creo que situar el surrealismo solamente en el entorno de París es un error, ya que artistas como Breughel, o Jerónimo Bosch han vivido en otra época y otros lugares y poetas con un sentido más amplio de la libertad se han dado prácticamente en todas las lenguas.

S. W.: Creo que los europeos consideran a los latinoamericanos más bien como seres exóticos y no están debidamente compenetrados de su modo de pensar y de actuar. Está también el problema de los recursos financieros. Pocos son los latinoamericanos que pueden viajar a Europa y los surrealistas europeos solo viajan a América Latina cuando peligra su vida y no tanto por querer comprender la situación americana.

Hablamos, también, de la vigencia y vitalidad del surrealismo en la actualidad en diversos y numerosos lugares del globo terráqueo, a pesar de que ya desde los mismos años 20 se le empezaba a dar por muerto como movimiento. Les pregunto por aquellos puntos del orbe que destacarían por la actividad surrealista que se desarrolla en la actualidad:

L. Z.: En distintos países de Europa, en la República Checa, Holanda, Alemania, Francia, Italia, España; en América, Argentina, Chile, Canadá, Venezuela. También nos han llegado publicaciones de Australia e Islandia, pero no sabemos cómo funcionan los grupos de allá. También sabemos de actividad en Japón e Indonesia.

S. W.: De acuerdo con Zeller. Además, el constante aviso de la muerte del surrealismo puede simplemente ser la expresión de un deseo, y la manifestación de una ceguera voluntaria.

5.1.1. La crítica literaria y Enrique Gómez-Correa

Son muy pocos los libros y estudios monográficos que se han publicado sobre los poetas que constituyeron el grupo Mandrágora. En el caso de Enrique Gómez-Correa, se pueden mencionar tan solo dos contribuciones en formato libro.

En primer lugar, siguiendo con el criterio cronológico, nos detenemos en el prefacio “Enrique Gómez-Correa, poeta de la violencia” redactado por Stefan Baciu a la antología publicada por el talquino en 1973, que presenta una selección de textos poéticos, ensayísticos y en prosa poética escritos entre 1935 y 1973.

Stefan Baciu comienza su prefacio citando el fragmento final del texto “La violencia” escrito por Gómez-Correa el 12 de julio de 1937. El crítico de origen rumano resalta la importancia de este texto, “su notable valor simbólico”, para Gómez-Correa, para la poesía del grupo Mandrágora, para los poetas latinoamericanos en general de su generación. Para Baciu la parte final de este texto puede ser considerada “como un Manifiesto de la Generación Surrealista Latinoamericana –que se formó intelectual e ideológicamente, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, conceptuándola como verdadera generación anti-fascista, a través de su odio contra cualquier intromisión partidista en su poesía y en su vida”. Y agrega:

Conteniendo, en su embrión de fuego, todas las marcas de la poesía que más tarde iría a producir, este fragmento de un trabajo escrito en 1937, fue impreso por primera vez en la obra *Las hijas de la memoria* y reproducido en seguida, independientemente, en un folleto de tirada reducida. Por su notable valor simbólico, no solo para su autor –el poeta chileno Enrique Gómez-Correa– sino también para toda la poesía y la atmósfera humana, política y poética de su tiempo, se reviste, según intentaremos demostrarlo, de fundamental importancia. Importancia decisiva para la poesía de Gómez-Correa y para la surrealista chilena del grupo Mandrágora, fundado en 1937, así como para todos los poetas latinoamericanos de su generación, comenzando por Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray, Mariano Medina, Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa –y sobre todo, para aquel fantástico, fabuloso Lautréamont chileno, Jorge Cáceres, que a los quince años ya había comprendido el sentido, el símbolo y el valor de la VIOLENCIA.

El texto es valioso para la poesía y mentalidad lírica y humana de poetas como Octavio Paz, César Moro, Aldo Pellegrini (el poeta de la *Valija de fuego*, creador de otra corriente de la poesía surrealista latinoamericana, casi desconocido, no solamente del gran público, sino lo que es más grave, por los críticos de poesía)⁹⁵¹.

Baciu señala una serie de motivos recurrentes relacionados con la violencia que marcan toda la obra en general de Gómez-Correa y explica brevemente cada uno de ellos, que luego analizará más detenidamente:

El texto contiene los siguientes elementos que reputamos básicos, tanto para el elemento *violencia* en la poesía de Gómez-Correa, como para toda su obra poética, esto es, para su “weltanschauung”:

1. *maravilloso géyser*– explosión que viene del fondo de la tierra y del mar, representando lo desconocido: la vida, la muerte, la poesía, el misterio humano y sexual;

2. *sangre terrible*– visión violentada de un mundo que para el burgués de la calle aún estaba en “paz”, pero para el poeta (dos años antes de la agresión de Hitler) ya significaba el comienzo de un nuevo FIN, a juzgar por la última línea –toda estampada en mayúsculas en el original– como otro elemento de violencia: EL FÉNIX NACÍA YA DE SU PROPIA JAULA. YA, esto, es, cronológicamente, en 1937. Pero en sentido absoluto, YA, antes y siempre. Cualquier violencia contiene en sí un nuevo Fénix, que no pudiendo nacer el libertad, NACE DE SU PROPIA JAULA.

3. *torrentes*– violentas como visión acuática (contrarias al río, al lago o al mar) que *bañan las circunvoluciones del cerebro*. Representan la substancia violenta, sangrienta, maravillosa, a través de la fuerza del *géyser*, de la poesía. Esto, como arquitectura poética, muestra su capacidad de construir, a través de la violencia; aunque, de manera común, la violencia es elemento destructor, negativo.

4. *deseos relampagueantes*– significan en plano mental, intelectual, abstracto, lo que el *maravilloso géyser* en terreno material. El relámpago, símbolo de la violencia, es uno de los elementos contrastes en la poesía de Gómez-Correa. Su relámpago nunca es decorativo –lo que podría darle cierto sentido estático– sino siempre activo, esto es, violento.

⁹⁵¹ Stefan Baciu, prefacio “Enrique Gómez-Correa, poeta de la violencia”, Enrique Gómez-Correa, *Poesía explosiva (1935-1973)*, Ediciones “Aire Libre”, Santiago de Chile, 1973, pp. 10-11.

5. *hojas fosforescentes*– naturaleza transformada en visión luminosa de un mundo que, mediante la actividad fosforescente, será convertido en cenizas. Una vez más, nos trae a la mente EL FÉNIX [que] NACÍA YA DE SU PROPIA JAULA –este Fénix que representa todo: amor, vida muerte, poesía.

6. *delirio*– estado mental de máxima violencia, tan de moda hoy, entre jóvenes de las agrupaciones *airadas*, que hacen del delirio una de las mejores virtudes, para que por medio de él, puedan usar de la violencia, y llegar a la destrucción; iniciando así, una construcción que no puede ni debe ser reconstrucción. Destruir para construir; pero no para reconstruir. Construir es futuro. Reconstruir es restablecer el pasado (...)

7. *marca de fuego*– señal de completa destrucción, que de los dos lados de los Andes –lejos de Europa– define la poesía de Gómez-Correa, en Chile, y la del ya mencionado poeta surrealista argentino Aldo Pellegrini, cuya obra, a la cual aludimos, puede considerarse como una visión diferente del mismo mundo, hacia donde los ojos del poeta chileno estaban abiertos con curiosidad y pavor⁹⁵².

Baciu destaca la importancia de la obra de Gómez-Correa para la literatura latinoamericana, considerándola, junto con la poesía de Pablo de Rokha, “la contribución más importante de un país, del cual uno de sus ensayistas había manifestado: *Chile es una loca geografía*”⁹⁵³. Prosigue Baciu hablando de la relación de Chile, de su geografía, con la violencia:

La violencia es locura, en la misma medida en que la locura es violencia.

Esto puede ser poéticamente comprobado en un país como Chile, donde periódicamente las aguas engullen islas, ciudades son tragadas por la tierra que se abre, donde la naturaleza, la dulce y pacífica naturaleza de lugares como Viña del Mar, consituye en realidad, el peor enemigo del hombre –a través de su violencia potencial.

Basta que la tierra abra sus terribles fauces, que comience a hipar un poco, para que la *loca geografía* de Chile se transforme en violencia, y donde las palabras que anotamos (géyser, sangre, terrible, relampagueante, fosforescentes, delirio, fuego) son tan corrientes, tan diarias, tan comunes, como: pan, mesa, casa, silencio o bienestar.

Por haber nacido en Talca, solo por esto, Gómez-Correa nació como poeta de la violencia, de una violencia mil veces más potente que la de Pancho Villa, que la de cualquier machete o ametralladora⁹⁵⁴.

Es en este sentido que Baciu afirma que la poesía de Gómez-Correa es “genuinamente chilena” y “profundamente latinoamericana”.

Baciu señala, entonces, la relación de esa poesía de la violencia propia del talquino con el surrealismo, así como la fidelidad de este al movimiento:

⁹⁵² *Ibidem*, pp. 11-13.

⁹⁵³ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

La poesía de Enrique Gómez-Correa es una poesía-revólver, una poesía-dinamita, una poesía-explosión, toda violencia, y, consecuentemente, solo podría haber nacido dentro de las fronteras (si de fronteras puede hablarse) de un movimiento internacional sin limitaciones, como el Surrealismo.

Puramente surrealista en 1937, cuando escribió *La violencia*, sigue siendo surrealista hasta hoy. Es uno de los dos o tres poetas que aún lo son en América Latina, hasta después de la muerte de André Breton. Y, tal vez, el único genuino⁹⁵⁵.

El crítico de origen rumano habla en su prefacio de “la constante presencia del elemento maravilloso en la poesía de Gómez-Correa”⁹⁵⁶. Y agrega poco más abajo:

El *maravillarse eternamente* es la clave por la que se penetra en el mundo poético de Gómez-Correa⁹⁵⁷.

A partir de unos versos de Gómez-Correa o de una estrofa seleccionada en cada ocasión, Baciú comenta con mayor detenimiento cada uno de los motivos o elementos vinculados a la violencia recurrentes en la poesía del talquino señalados casi al inicio de su prefacio. Habla así del papel que la sangre desempeña en su poesía:

La poesía de Gómez-Correa es una poesía ensangrentada. Y como si la sangre no bastase, cada vez que la hace correr en los poemas, el poeta la transforma en elemento *terrible*, simbolizando un estado de espíritu, una realidad biológica y, hasta la condición del hombre en el mundo de hoy: hombre bañado en sangre en un mundo ensangrentado⁹⁵⁸.

La sangre aparece, frecuentemente, en sus poemas en compañía de otros elementos terribles que refuerzan el carácter violento de la atmósfera reinante, motivos como la soledad, el terror, la muerte, la destrucción, etc.

Baciú destaca, por otra parte, la importancia de la noche en el universo poético de Gómez-Correa, siendo el momento del día preferido por el poeta por su carga de misterio.

Respecto al tercer motivo señalado por Baciú, los “torrentes”, explica Baciú en qué medida se relaciona con la violencia y contribuye a realzarla. Sostiene que estos sirven para “dar una visión violenta del líquido (sangre o agua, mezclas mágicas de la Mandrágora, o lágrimas) poco importan su esencia; importa que, al referirse al líquido, aparece casi siempre bajo las más diversas formas, como *torrente*, o, por lo menos, sugiriendo un torrente; algo violento. Nunca agua que corre o brota normalmente”⁹⁵⁹.

⁹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁹⁵⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, pp. 17-18.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 21-22.

Baciu, en su definición inicial del elemento “deseos relampagueantes”, destacaba ya la presencia constante del relámpago en la poesía del talquino, cuestión en la que insiste nuevamente y que efectivamente se constata con un mínimo acercamiento a su producción poética:

El relámpago al lado de la bofetada y del revólver, ocupan un lugar preponderante en la poesía de Gómez-Correa⁹⁶⁰.

Baciu destaca la asociación que establece el poeta entre relámpago y belleza (la belleza convulsiva de la que habló Breton), por un lado, y relámpago y amor, por otro (“la violencia del relámpago está encerrada dentro del amor”⁹⁶¹).

En su prefacio Baciu explica así la presencia de la fosforescencia en la poesía del mandragórico, de la luz que desprende lo maravilloso, que ilumina el mundo invisible en el que el poeta se adentra:

Gómez-Correa traza, con una visión exacta, el papel de la fosforescencia en su destino, en su vida: *en la sombra de la obscuridad*; después de la violenta visión del fuego y del incendio, viene el sueño de fosforescencia a través de un velo imaginario que, con un solo ademán, puede ser rasgado para originar el regreso a la realidad inmediata, donde ya no hay más señales de fosforescencia. Esta aparece y desaparece violentamente: como un sueño, en un sueño⁹⁶².

Para hablar del delirio en la obra de Gómez-Correa, Baciu parte de la definición que de este figura en el “Vocabulario Mandrágora” presente en *El AGC de la Mandrágora*: “El delirio es a la locura como el fogonazo al disparo”. Para Baciu, “toda la obra de Gómez-Correa es, en su sentido trágico, una obra delirante”⁹⁶³. Relaciona el delirio con el motivo del salto al vacío (“acto bellamente poético, altamente delirante”), del “salto del segundo piso” que encontramos en su poema “Mandrágora, arte poética”, que, en sus palabras, “representa la posición delirante del hombre dentro de la sociedad, del poeta dentro de la literatura en su sentido común”⁹⁶⁴. El delirio abre la puerta a lo desconocido, al misterio.

Baciu relaciona la obra del talquino con la de Nerval o Van Gogh y habla de la asociación que establecen entre la locura, la belleza y la escritura automática:

⁹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁶² *Ibidem*, p. 30.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 32.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 33.

Esta *razón de la locura* a la que se refiere Gómez-Correa, es el cúmulo del delirio, pues no cabe duda de que pocas razones son tan ciertas, tan fundamentales, como las que acostumbramos llamar de locas.

La poesía de Gérard de Nerval y la pintura de Van Gogh, para dar apenas dos ejemplos, son *la razón de la locura*. En cierto sentido, toda escritura automática puede ser rotulada bajo este nombre extrañamente bello, cuya profunda verdad no engaña a nadie⁹⁶⁵.

En cuanto a “la marca de fuego”, el último de los motivos recurrentes destacado por Baciú, destaca así su relevancia y su papel en la poesía de Enrique Gómez-Correa:

La poesía de Gómez-Correa es una poesía profundamente marcada por el fuego (...) Fuego brutal, revolucionario; y fuego lento, suicidio. Pero el fuego que todo lo devora para proveer las cenizas creadoras del ave fénix, posee su intensidad, su color, su voz, su imagen, del tal manera, que podría decirse que la poesía de Gómez-Correa tiene mil y una fases⁹⁶⁶.

Baciú concluye su prólogo recurriendo a un verso del propio Gómez-Correa, “cabeza pronta al disparo” (perteneciente a su poema “El cuerpo que irradia luz y calor pierde peso”, de *Mandrágora*, siglo XX), para definir su obra, resaltando, por última vez, su fidelidad “a su pasión a la violencia”⁹⁶⁷.

En segundo lugar, nos detenemos en el ya mencionado y citado libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, publicado por Hernán Ortega Parada en 1999. El gran interés de este libro estriba, sin duda, en que está realizado, en buena parte, a base de entrevistas hechas al propio Gómez-Correa, quien ofrece sus testimonios sobre su vida, su obra, la actividad del grupo Mandrágora, su relación con el surrealismo internacional, etc. Además, posee un capítulo en el que se recogen diversos testimonios de poetas y de representantes de la cultura chilena cercanos al último superviviente de Mandrágora. Gracias a este libro de Hernán Ortega, tenemos acceso a la entrevista ya comentada que realizó a Gómez-Correa en 1985, durante su ingreso en la Clínica Boston. Señalamos, también, el interés de un último capítulo en el que el autor recoge las referencias a Enrique Gómez-Correa y a su obra aparecidas en diversos medios escritos y audiovisuales.

⁹⁶⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 37.

Hernán Ortega Parada, en su ensayo inicial “Meditaciones preliminares”, comenta que “el legado poético de Enrique Gómez-Correa no es inocuo ni ingenuo. Es para iniciados. Tal como la verdadera poesía es siempre para iniciados”⁹⁶⁸.

Ortega Parada habla del surrealismo, afirmando que “lo «surreal» forma parte de la vida diaria y no solo de un importante capítulo de la literatura universal ya destinado a lectores exigentes”⁹⁶⁹. De esta forma, contribuye a extender el nocivo uso de los términos “surreal” y “surrealista” para designar alegremente cualquier circunstancia o hecho que escape a la lógica, asociado al caos y al sinsentido, reduciendo el surrealismo a una ambigua etiqueta aplicable a modo de comodín que, sin duda, refleja la lamentable incompreensión de la verdadera significación del surrealismo que pesa sobre este.

El primer capítulo del libro de Hernán Ortega, titulado “El escritor ante sí mismo”, recoge información de interés sobre aspectos esenciales de la vida del poeta, vivencias que marcaron su obra, a partir de las declaraciones que el propio Gómez-Correa vierte en respuesta a un amplio cuestionario planteado por el autor. Las entrevistas que conforman la totalidad de este primer capítulo fueron realizadas por Hernán Ortega Parada, según indica en una nota final, en el domicilio de Gómez-Correa en agosto de 1987. Dada la numerosa cantidad de preguntas y respuestas y, sobre todo, teniendo en cuenta que unas presentan mayor interés que otras, prestamos atención a aquellas que resultan reveladoras y que aportan información significativa respecto a la actividad grupal de Mandrágora, a su adhesión al surrealismo, a los vínculos entablados en el exterior, etc.

Es a partir de las respuestas del talquino al cuestionario presentado por Ortega Parada que tenemos conocimiento directo de la importancia que el fuego tuvo en su vida, convirtiéndose luego en motivo recurrente y fundamental en su poesía, en consonancia con esa violencia que se alza como rasgo esencial de su universo poético. Gómez-Correa cuenta una serie de vivencias personales relacionadas con la violencia y la presencia del fuego que lo marcaron desde la infancia, proyectándose posteriormente en su obra. Alude al suicidio de un minero, tras colocarse en la boca un cartucho de dinamita, que presencié cuando era niño y se refiere a los terremotos y erupciones volcánicas frecuentes en su tierra natal, Talca:

He sido rodeado por la violencia: Talca, no se olvide usted que es zona de terremotos. Y a mí me han tocado dos terremotos, ver las erupciones volcánicas frente a ella. Ver la ciudad cubierta de cenizas. Todos esos hechos en mí están... pero patentes. Imaginar una ciudad densamente cubierta de cenizas; está lloviendo ceniza,

⁹⁶⁸ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁶⁹ *Ibidem*, p. 20.

como ocurrió. Los volcanes empezaban en actividad y comenzaban a taparla. Ver el fuego en la noche y ver todo eso para mí fue muy sorprendente (...) esos actos de violencia sí han marcado mucho mi vida⁹⁷⁰.

A través de sus declaraciones, conocemos también de forma inequívoca su posicionamiento de izquierdas y su ateísmo⁹⁷¹. También su optimismo y su entereza a pesar del cáncer y la parálisis sufrida que lo dejó inmóvil.

De especial interés resultan sus declaraciones sobre su relación con André Breton, Gaston Bachelard, René Magritte y otras figuras relevantes con las que estableció un especial vínculo directo durante su estancia en París. Sus palabras respecto a la impresión que le provocó conocer a Breton, sus referencias al interés con que le escuchaba, etc., las vimos ya con anterioridad. Habla así de la relación entablada con Gaston Bachelard, que comenzó por correspondencia antes de su viaje a la capital francesa y continuó tras su regreso a Chile:

Otro personaje –no solo uno me lo ha producido– fue el conocimiento de Gaston Bachelard, el filósofo. Esto sucedió como lo siguiente: yo le mandé un librito a Gaston Bachelard, que se llama *La Idea de Dios y las Vocales*. Lo recibí y me escribió (a Santiago). Tengo la carta suya. Lo pudo leer, decía, gracias a que él conocía el latín y que le gustaría mucho, si yo llegaba a París, que lo visitara. Entonces yo estaba en París y esa carta me la mandaron allá. Y lo llamé por teléfono y me dijo: “–¿Puede usted venir por la tarde?– Sí– le dije. –Entonces, lo espero a las cuatro de la tarde”. A las cuatro de la tarde en punto –¡Cómo son los franceses con la hora!– toqué yo y se me aparece un personaje alto, con una barba así como la de Carlos Marx, y me dice: “¿Le poète Gómez-Correa?”. Y empezamos un diálogo cuando me lleva a un living, ofrece asiento, me presenta a la hija agregando: “Ella es persona de filosofía”. Ella se excusa para dejarnos solos y se va. “La question –me dice–, que si vous pensé q’est la poésie cosmique? [sic]” Y siguió un diálogo que se alargó y alargó hasta que yo, prudentemente, me fui. Como yo conocía a Breton, se lo conté a Bachelard. Y él no lo conocía personalmente. Esto fue en el año 49. A principios del 49, en abril, fui a París y me quedé tres años. Luego, nos escribimos mucho con Bachelard, me mandó libros. Después se murió. Pero era impresionante y con mucha simpatía. En una carta, se acordaba de nuestro buen encuentro y de la conversación⁹⁷².

En cuanto a su relación con algunos artistas plásticos surrealistas conocidos por él en París, Jacques Hérold, Toyen, Heisler, encontramos el siguiente comentario:

Fui muy amigo de Hérold, en casa de él. Este pintor era muy sociable y lo querían mucho. Yo conocí ahí desde artistas de cine que me hicieron trabajar en una película, y hago yo ahí un papel, en Montmartre. Una película muy bonita que está en las cinematecas que se llama “La ... plâce” [sic]. Allí conocí a muchos, a todos los que iban al grupo de Breton. Porque nos juntábamos todos los días, como de seis a ocho y media, en el Café

⁹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 27-28.

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁷² *Ibidem*, pp. 36-37.

de la Place Blanche, ahí en Montmartre. Y Breton vivía ahí, en la Vie Forte, que está a la vuelta. Todavía está ahí Elisa, en un departamento de un tercer piso, departamento chico. Abajo hay una sala de espectáculos porno. Vivía ahí también una pintora que era muy famosa, Toyen, que fue muy amiga mía. Estaba Heisler, estaba el grupo de pintores suecos y todos los nórdicos. Había otros, ingleses. Sí, en ese grupo había de todas las nacionalidades. Kamarovsky, que era norteamericano (...) También yo tengo un grabado de Brauner, un gran pintor rumano nacionalizado francés. Hay también aquí unos cuadros, desde cuando empezó el surrealismo. Hay uno donde una parte la hace André Breton, otra la hace Valentine Hugo –la nieta de Victor Hugo–, y otra, incluso, por Tzara, Tristán Tzara. Eso es muy bonito y muy valioso. Tenía varios Magritte. Uno lo regalé a mi hija. Vendí dos que me los pagaron muy bien, pero muy bien. Magritte me ha aliviado mucho la enfermedad. Como a Breton le aliviaban las vacaciones. Me decía Breton: “Voilà, ce tableau est Magritte, ça ce sont mes vacances! [sic]”. Los vendía y salía de vacaciones. Actualmente no tengo ningún Magritte. Hasta el retrato mío lo regalé y lo tiene mi hija en París. Ella vive en París⁹⁷³.

Debemos señalar los abundantes y lamentables errores de transcripción en los nombres y apellidos de los surrealistas internacionales mencionados, como el caso de Heisler (“Eissler”) y Toyen (“la Croyant”), que encontramos en el fragmento recientemente reproducido. Más adelante, advertimos nuevos casos que nos llaman la atención y que sin duda deslucen el libro de Hernán Ortega Parada, como por ejemplo: Achim von Arnim (“Arnim Von Achim”). Además, hay que mencionar el escaso esmero puesto en la reproducción de las respuestas de Gómez-Correa.

El último mandragórico habla de su poesía empleando los términos “poesía explosiva o una sucesión de explosiones cósmicas”⁹⁷⁴. Resalta la presencia recurrente de la noche en su obra.

En cuanto a la correspondencia mantenida entre Gómez-Correa y algunos de los surrealistas asentados en París, destacan las cartas recibidas de César Moro, de Hérold, de Péret⁹⁷⁵.

Enrique Gómez-Correa se define a sí mismo como un “escritor profesional no remunerado. A tiempo completo”⁹⁷⁶. Afirmo su preferencia por la escritura a mano, “porque se siente la palpitación que traspasa la página”⁹⁷⁷. Afirmo que en muy pocas ocasiones corrige sus textos. Por otra parte, defiende el valor de la obra en sí misma y rechaza la necesidad de apadrinamientos que la avalen. En este sentido, expresa, además, su rechazo de la fama y su

⁹⁷³ *Ibidem*, pp. 37-38.

⁹⁷⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁹⁷⁷ *Ibidem*.

adhesión a la corriente secreta de transmisión de la poesía, asociándola con la alquimia y la búsqueda de la piedra filosofal:

(...) me parece malo hacerme bombo. Y, en general, he permanecido en una especie de retiro: para hacer la poesía secreta; que la busquen, que escarben, que encuentren el oro filosofal cavando⁹⁷⁸.

Gómez-Correa explica la necesidad de ejercer como abogado para mantenerse económicamente, cuestión que una parte de la crítica ha analizado de forma sesgada, atribuyéndole un carácter contradictorio. Asegura que las satisfacciones que la poesía, y la literatura en general, le ha producido han sido de carácter espiritual, no pecuniario⁹⁷⁹.

Gómez-Correa menciona a una serie de poetas y escritores que considera sus referentes poéticos o literarios, entre los que sin duda encontramos a los románticos, simbolistas y surrealistas:

(...) A mí me interesa mucho –para ir por etapas– el teatro griego, me interesan algunos textos bíblicos, me interesa el teatro isabelino, me interesan literaturas modernas como el romanticismo alemán. El romanticismo alemán para mí es fundamental; digamos Novalis, Achim von Arnim, Kleist, y en general todos esos poetas. Me interesa Nerval, un romántico francés en quien encuentro un poeta excelente; me interesa Germain Nouveau; me interesa Rimbaud –que es fundamental–, me interesa Baudelaire; de los modernos, Breton, Éluard, René Daumal; en fin, hay muchos poetas. Me interesa mucho Hölderlin. Tanto, los ingleses. Edgar Allan Poe me gusta. No soy exclusivista. Distintas nacionalidades, distintos movimientos literarios, conozco lo fundamental o cosas que para mí me han servido de apoyo y que, de alguna manera, han hecho identificarme con ciertos textos y me han servido para proyectar mi propia personalidad, mi propia literatura y mi propia poesía⁹⁸⁰.

Hernán Ortega Parada pregunta a Gómez-Correa por Apollinaire, a quien tradujo, y este responde expresando su reconocimiento y esclareciendo el papel de Apollinaire respecto al término “surrealismo”:

A Apollinaire lo considero un gran poeta moderno que ennobleció mucho el lugar común, las voces de la calle, los dichos, la conversación. De ahí salieron todos los poetas, de las conversaciones con él y todas esas cosas y le dio mucha soltura a la poesía. Apollinaire es fundamental en la actual poesía. Los surrealistas le deben mucho, desde luego que hasta la palabra “surrealismo”. Fue el primero que la usó, con la cual llamó a una de sus obras, *Las tetas de Tiresias*, un “drama surrealista”. De ahí adoptaron los surrealistas esta palabra que no es

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, p. 62.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 64.

precisamente, como creen, supra-realismo. Es “surrealismo”, sobre el realismo, más allá: con la otra realidad que está más allá del realismo⁹⁸¹.

Gómez-Correa hace referencia en una de sus declaraciones a Vicente Huidobro, expresando la gran amistad que mantuvieron, a pesar de las diferencias evidentes entre ambos en cuanto a su concepción de la creación poética:

(...) Gran amigo mío, Huidobro, pero siempre tuvimos diferencias, como tuvimos entre La Mandrágora y la obra de él. Y lo sabía perfectamente y tenía la suficiente inteligencia para entender todo eso⁹⁸².

Gómez-Correa expresa su interés por la alquimia, que relaciona con la imagen poética, interés que es posible constatar en su poesía:

Las ciencias ocultas. Alquimia. He estudiado mucho lo que son los fundamentos de la alquimia y lo que buscaban los alquímicos. Tengo bastantes libros, o sea, la búsqueda del oro filosofal, de transformar la materia innoble en una cosa noble (...) transformar –lo que decían los alquimistas– el plomo en oro. Que era una imagen⁹⁸³.

Menciona al grupo Le Grand Jeu y a René Daumal entre sus influencias literarias⁹⁸⁴. Pone de manifiesto, además, su interés por Oriente y su cultura, aludiendo a su estancia en la India. Y queda patente su interés, también, por las ciencias ocultas en general.

Gómez-Correa defiende el carácter inherente a la naturaleza de la violencia. Asocia estrechamente destrucción y creación:

(...) Ahora, si va a ver usted la naturaleza, la creación del mundo, es una sucesión de actos violentos, desde las galaxias, desde que se forman estas, son explosiones cósmicas, que se crean las estrellas, y después siguen, siguen y siguen todas estas explosiones. El nacimiento es un acto violento: el niño que rompe y sale con la cabeza; y aparece una nueva vida, un grito que aparece. Es un acto violento. La erupción volcánica es una manera que tiene la Tierra de liberarse de toda esa presión, de liberarse violentamente⁹⁸⁵.

En cuanto al segundo capítulo del libro, titulado “Las raíces de la Mandrágora”, aborda aquí su autor una cuestión fundamental, los referentes literarios, poéticos, del grupo que marcan su obra. Así pues, subdivide dicho capítulo en tres apartados. Uno dedicado al romanticismo, otro titulado “De Baudelaire a Apollinaire”, “el puente necesario que prepara

⁹⁸¹ *Ibidem*, pp. 64-65.

⁹⁸² *Ibidem*, p. 67.

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 68.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 72.

el camino del Surrealismo, movimiento vital del siglo XX en todos los aspectos del arte”⁹⁸⁶, y el tercero en torno al surrealismo, André Breton y René Magritte.

Ortega Parada comenta cuál es la fuente de la que procede el nombre del grupo, que Gómez-Correa conoció a través de la obra *Isabel de Egipto* de Achim von Arnim.

No está exento este capítulo de errores. Así pues, Ortega Parada ubica en París el fallecimiento de Jorge Cáceres, en 1949⁹⁸⁷. Cáceres, como bien sabemos, había regresado de su estancia en Francia cuando muere repentinamente en su departamento de Santiago de Chile.

El tercer capítulo, titulado “La obra literaria de E. Gómez-Correa”, comienza con un primer apartado presentado bajo el epígrafe “Actas juveniles”, en el que Hernán Ortega Parada se centra en los textos iniciales del poeta talquino. Menciona la revista *Dirigible* que Gómez-Correa dirigía en el Liceo de Hombres de Talca, cuyo primer número vio la luz en mayo de 1933.

Hernán Ortega señala la marca que la lectura de Nietzsche dejó en Gómez-Correa. Según Parada “Nietzssche está en la raíz de la Mandrágora. Está en la raíz del Surrealismo. está evidenciado en su rango crítico, en su libertad y en su nihilismo ordenado, en el fondo jamás caótico, en ese idealismo libertario, equilibrado por la negación de los dogmas y por la búsqueda del orden natural en la sociedad”⁹⁸⁸.

Ortega Parada comenta el contraste entre los versos “blandos, románticos, imperfectos” de sus textos poéticos de juventud y el “lenguaje mandragórico” que desarrollan a partir de su reencuentro en Santiago:

En resumen, estas actas juveniles en nada prefiguran el lenguaje mandragórico, el cual, es evidente, nace en Santiago cuando a marcha forzada intentan romper con las formas de las poesías que dominan el ámbito y se sumergen en las posibilidades del ensueño real del movimiento de André Breton. Al contrario, los versos de adolescencia, blandos, románticos, imperfectos, están llenos del azúcar de un modernismo decadente. Más reveladores e irónicos son los textos en prosa⁹⁸⁹.

El segundo apartado de este tercer capítulo, “Poesía”, comienza señalando la madurez de las creaciones poéticas de los tres miembros fundadores del grupo ya en 1938, cuando tiene lugar la primera lectura pública organizada por Mandrágora. En cuanto a las de Gómez-Correa en concreto, agrega Ortega Parada:

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 108-109.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 128.

Y su escritura, la de Enrique, es indesmentiblemente procreada según las técnicas bretonianas y su ansiedad cotidiana –aparte del estudio de leyes– es la lucha contra la injusticia social. Lo ha dicho y lo ha proclamado tiempo antes en forma inigualable, tan bella: “Por el momento hago de la sangre un surtidor”.

Hernán Ortega menciona la publicación de la revista *Total*, dirigida por Vicente Huidobro, en julio de 1936. Ortega Parada es de esos críticos que hablan de la existencia de un único número. Alude a la publicación del manifiesto “Total”, escrito en Madrid en 1931, y la participación en dicho número de varios colaboradores: Julio Molina, Rosamel del Valle, Gerardo Seguel, Eduardo Molina, Volodia Teitelboim, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Adrián Jiménez, además del propio Huidobro. Hernán Ortega llama la atención sobre el escrito en prosa “Declaración” firmado por el talquino, que considera “un diamante en la lírica de este hombre” y que –agrega más adelante– “es la «fe de bautismo» de Gómez-Correa, dentro de la sociedad surrealista”⁹⁹⁰.

Ortega Parada señala a Rosamel del Valle como el responsable de la iniciación de Braulio Arenas en la literatura de vanguardia. Esa semilla que recibe el joven serenense es compartida con sus amigos del liceo, pero realmente no fructifica hasta que se vuelven a juntar en la capital chilena.

Hernán Ortega habla de la autonomía del surrealismo chileno, en tanto que surge al margen de las posteriores relaciones directas entre los mandragóricos y los surrealistas asentados en París en torno a Breton. En cualquier caso, afirma que “su raíz es, evidentemente, francesa”, cuestión, por una parte, inequívoca, en tanto que los mandragóricos se adhieren a los principios del surrealismo, conocen las fuentes y beben directamente de ellas, y, por otra parte, errónea y peligrosa, en tanto que el surrealismo no es un movimiento francés, sino de carácter internacional, aunque se haya originado en París:

Entre estas corrientes, como un alfiler, se desliza el surrealismo chileno. Es autónomo en el sentido de que la decisión es propia del grupo. Los contactos directos con París vienen después, con la Mandrágora. Pero la raíz es, evidentemente, francesa, aunque Gómez-Correa siempre evitara mencionar la influencia preliminar. Y el teórico exudante es Braulio Arenas. Está bien que se haya dicho que el surrealismo chileno nació en Talca, aun cuando los óleos (y los vinos) se pusieron en Santiago⁹⁹¹.

Hernán Ortega distingue dos etapas en la trayectoria poética de Enrique Gómez-Correa. En la primera engloba sus diez primeras obras, desde *Las hijas de la memoria* (1940) hasta *La violencia* (poema en prosa, 1955), que asocia a “esa fuerza interior que él mismo

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 130.

⁹⁹¹ *Ibidem*, p. 132.

describe en el breve ensayo «El entusiasmo»⁹⁹². La segunda etapa, en palabras de Hernán Ortega, “está marcada por esos quince o dieciséis años en que no publicó nada (1957-1973). O esos diez años en que no escribió poesía (...)”⁹⁹³. Esa segunda etapa comienza con la publicación de *El calor animal*, en 1973.

En cuanto a la primera etapa, calificada por el crítico de “orgiástica”, Ortega Parada señala la afluencia de imágenes “ricas, sorprendentes”. Menciona, además, el interés del poeta por la fusión de contrarios, opuestos que se reconcilian en el poema, y su proximidad a la escritura automática:

Introducirse en la primera etapa, la orgiástica dicho de otro modo, es participar, a no dudarlo, de un doble juego ético-estético, donde los significantes van quedando encubiertos, enmascarados, por las imágenes concatenadas, ricas, sorprendentes, que flotan, a pesar de todo, en las grandes masas de oposiciones poéticas. El escritor está manejando elementos verbales arrojados por la fantasía creadora, esta que actúa incubada un poco más allá de lo racional. En muchos casos, Gómez anduvo cerca de la escritura automática⁹⁹⁴.

A pesar de la cercanía con el automatismo señalada, Ortega Parada comenta el control al que la inteligencia del poeta somete a ese “chorro” de palabras que surge libremente de su interior impelido por la imaginación creadora, término más apropiado que el de “fantasía creadora” empleado por el autor en la cita recientemente transcrita:

(...) en la lectura de sus primeros libros de poemas, fulguran ante el inocente –o el descreído de este mundo– algo como simples juegos de palabras que bajo la luz de la estética surrealista parecen convincentes. Aunque él mismo denuncia un “sistema de palabras”, lo hace como si se tratara de materia prima nacida de la simple imaginación, de una zona desconocida, pero (¡jaja!) se trata de un verbalismo perfectamente controlado por su inteligencia (...) De modo que esta poesía tan libre nunca es libre. Jamás lo es, porque no hay caos en ella⁹⁹⁵.

Hernán Ortega habla de “cierto refinamiento” que observa en la producción de Gómez-Correa tras su estadía en París durante tres años. En su opinión, unos de los rasgos formales característicos de la poesía del talquino a partir de la publicación de *Mandrágora, siglo XX* y *La noche al desnudo* son “su elegancia y el control de la respiración, del ritmo”⁹⁹⁶.

En cuanto al período que Gómez-Correa pasó sin escribir, Ortega Parada señala la influencia que en este sentido supuso la experiencia de su viaje a Oriente, que, como podemos

⁹⁹² *Ibidem*.

⁹⁹³ *Ibidem*.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁹⁹⁵ *Ibidem*, p. 134.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 137.

comprobar a través de las palabras del propio escritor, le hizo plantearse el sentido de la escritura. Transcribe, entonces, una de las respuestas a propósito de dicho viaje extraída de la entrevista que realizó al talquino en 1985, durante su ingreso en la Clínica Boston, que más adelante reproducirá íntegramente:

Exactamente, yo estuve diez años sin escribir y fue un viaje mío al Oriente... El Oriente a mí me tocó profundamente y vacilaba entre una solución hindú y una solución china, pero en todo caso con una fuerte atracción hacia ese lejano Oriente. Eso, digamos, prácticamente me arrastró a creer que era totalmente inútil escribir, que estaba de más escribir, que había que realizarse, que había que realizar los hechos, realizarse en forma oriental, a la manera del lejano Oriente⁹⁹⁷.

Hernán Ortega habla así de la segunda etapa de la trayectoria creativa de Gómez-Correa, a partir de la publicación en 1973 de *El calor animal*:

El calor animal inicia esta nueva etapa y es, a confesión suya, una obra animista, lo que confirma el profundo cambio ocurrido en su idealismo. Son 99 poemas. “El número 9 multiplicado por cualquier cifra, al hacerse la síntesis de su resultado, vuelve a sí mismo. El número 9 es vida y muerte; genera lo temporal, pero él es eterno; es el círculo, la serpiente que se devora por la cola y, sin embargo, permanece serpiente” (p. 15). Su poesía ahora es caudalosa como el Yang Tse-Kiang o Río Azul, de China. Quedó atrás la época del lirismo “entusiástico” y surrealista parisino (...) Poesía tensa, multifacética, sin estridencias, elegante... espacial y tierna⁹⁹⁸.

Lamentamos el empeño en hablar de “surrealismo parisino” y cuestionamos que el surrealismo pierda peso en su obra. Lo que sí es cierto es que tanto su contacto con la cultura hindú, primero, como su larga y dura enfermedad, después, marcarán su poesía en esa segunda etapa. En cuanto a la influencia del orientalismo en su poesía, dice así Ortega Parada:

Las estructuras orientales organizan su pensamiento, que ya estaba imbuido de las ciencias y mitos egipcios. Por eso, ya no es extraño encontrar los opuestos, los principios del universo y del género humano definidos por el Ying y el Yang de China y el taoísmo popular⁹⁹⁹.

Señala, a continuación, la publicación entre 1985 y 1986 de “dos libros de profundos contenidos y profunda unidad cada uno”¹⁰⁰⁰. Se está refiriendo a *La pareja real* (1985) y *Frágil memoria* (1986), obras ambas que Gómez-Correa escribe mientras se encuentra

⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 138.

⁹⁹⁸ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, 140.

postrado en su cama, ya aquejado por el cáncer al que logrará vencer hasta su fallecimiento en 1995. Respecto a estos dos libros sostiene que “su poesía está posesionada del terreno invisible que va del inconsciente a la realidad, es decir, sin litigios, más acá –más cerca del corazón– que la poesía surrealista ortodoxa”¹⁰⁰¹.

Es una lástima la distinción que Hernán Ortega deja entrever entre un surrealismo ortodoxo y otro que no lo es. Estamos de nuevo ante uno de los tópicos más arraigados en torno a este movimiento. En este sentido, es preciso aclarar que el surrealismo nunca pretendió prescindir de la realidad, sino de “la actitud realista, inspirada en el positivismo” y del “utilitarismo convencional” al que ha sido condenado el ser humano en esta sociedad en la que impera la lógica. André Breton ya en su primer manifiesto expresa de forma inequívoca el objetivo primordial que se propone, la reconciliación del sueño y la realidad para alcanzar la “realidad absoluta”:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión¹⁰⁰².

Esa realidad absoluta, total, de la que habla Breton conlleva la fusión de dos realidades vistas hasta entonces como dicotómicas, la visible y la invisible. En este sentido, veámos con anterioridad cómo el fundador del surrealismo expresaba en el *Segundo manifiesto del surrealismo* su intención de que “se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana”¹⁰⁰³. Por lo tanto, es un error reducir el surrealismo a su interés por lo irracional, por los productos del subconsciente, puesto que si bien es cierto que se convierte en materia reivindicada por los surrealistas como parte esencial del pensamiento humano, estos no pretenden prescindir de lo racional, sino precisamente acercar dichos polos vistos como opuestos, enfrentados, reconciliándolos.

Hernán Ortega Parada concluye este apartado sobre la obra poética de Gómez-Correa mencionando el libro publicado por el talquino un año después, en 1987, *Los pordioseros*

¹⁰⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰⁰² André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 24.

¹⁰⁰³ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 111.

seguido de *El peso de los años*, *El árbol del pensamiento* y *La mano enguantada*, y afirmando que “registra las visiones armoniosas y también patéticas de su enfermedad”¹⁰⁰⁴.

Comienza, entonces, el tercer y último apartado de este capítulo, “Otros géneros literarios”, en el que Hernán Ortega se centra en la obra no poética de Gómez-Correa. Señala el carácter esporádico y puntual de sus incursiones en la prosa.

Presta atención, en primer lugar, a la que fue su tesis para optar al título de abogado, *Sociología de la locura*, que publica en Ediciones Aire Libre en 1942. Dice Hernán Ortega de este ensayo que es “un sólido encuentro con la historia de la psiquiatría, de su capítulo social, de la incumbencia del derecho en el ámbito, y, no podía ser de otra forma, de las relaciones de la locura con el arte”¹⁰⁰⁵. Comenta, a continuación, su ensayo “Problemas del intelectual frente a los falsos intelectuales”, que, según indica Ortega Parada, fue publicado en el número 23 de la revista *Multitud* (1939). Este ensayo fue, como sabemos, publicado por Ediciones Mandrágora ese mismo año formando parte de *Defensa de la poesía*.

Hernán Ortega señala, también, la publicación en 1954 del ensayo *La idea de Dios y las vocales*, que considera “un interesante recuento de las simbologías y significantes esotéricos en torno a dichas letras, desde la Antigüedad hasta las últimas poéticas”. Agrega que es, además, “una joyita bibliográfica, inencontrable”¹⁰⁰⁶.

Hernán Ortega menciona una serie de textos cuya publicación fue anunciada por su autor pero sin llegar a materializarse. Afirma que “falta un trabajo profesional de clasificación y análisis de papeles guardados aún por la familia”¹⁰⁰⁷.

En cuanto a la narrativa, alude a la novela que el propio Gómez-Correa confesó haber escrito en su juventud y después haber destruido¹⁰⁰⁸. Además, se refiere a su cuento titulado “Mano monstruo”, publicado en la revista *Multitud* de junio de 1939, sobre el que afirma lo siguiente:

Es un cuento negro, duro, casi irrespirable por la temática, y que no es catalogable, a mi juicio, como texto surrealista. Recuerdo algunas narraciones en la misma línea imaginativa y tenebrosa de Amado Nervo, mucho más artista en la prosa, sin duda. Todos herederos de Poe, el maestro del género¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰⁴ Hernán Ortega Parada, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 141.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, p. 144.

¹⁰⁰⁸ Como podemos comprobar en la página 48 del citado libro de Hernán Ortega Parada.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 144.

Por último, Hernán Ortega presta atención a la que fue la única obra teatral escrita por nuestro autor, *Mandrágora, rey de gitanos* (1954). Menciona la representación que fue llevada a cabo en Venezuela en 1961, en el Teatro Municipal de Caracas, dirigida por Andrés Villa Ugalde. De esta obra afirma Hernán Ortega que “es un texto muy poético, algo farragoso, con muchos personajes (...) y con algunos poemas en forma de canciones”¹⁰¹⁰.

El cuarto capítulo del libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, titulado “Aquellas cosas al parecer perdidas”, agrupa una serie de textos redactados a base de fragmentos de entrevistas realizadas por el autor a personas cercanas al poeta talquino como Julio César Aldana González, Wally Bravo Villaroel (esposa de Gómez-Correa), Fernando Onfray Baglietto, Graciela Villaroel Marin (madre de la anterior y suegra de Gómez-Correa) y Ludwig Zeller.

El quinto capítulo del libro, “Complementos necesarios”, presenta material de diversa índole y en general de gran interés. Así, por ejemplo, encontramos la reproducción del cuento “Mano monstruo” de Gómez-Correa, el contenido íntegro de la entrevista que realizó Hernán Ortega a Gómez-Correa en 1985, un artículo de Hernán Ortega titulado “Enrique Gómez-Correa” publicado en *La Época* el 13 de agosto de 1995¹⁰¹¹, una interesante selección de fotografías y demás material iconográfico, una cronología de la vida y la obra de Enrique Gómez-Correa y una bibliografía pormenorizada, tanto activa como pasiva, del talquino, incluyendo una serie de archivos de audio o audiovisuales, etc.

Concluye su libro Hernán Ortega Parada con un último capítulo titulado “Informes y reflexiones últimas” que presenta escaso interés y en el que no consideramos oportuno detenernos.

En tercer lugar, señalamos la edición que lleva a cabo Javier Bello en el año 2005 de una antología poética de Enrique Gómez-Correa titulada *Lo desconocido liberado (1940-1996)*. Prestamos atención al prólogo redactado por Bello, que comienza refiriéndose a *Mandrágora* como “el único grupo surrealista chileno del siglo XX, «Mandrágora», una de las pocas formaciones que se adhirió a la «internacional surrealista» desde Latinoamérica”¹⁰¹². Comienza Bello su prólogo con una afirmación excesivamente rotunda que debemos matizar,

¹⁰¹⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹¹ Este artículo es uno de los comentados más adelante en el análisis minucioso de la crítica literaria sobre Enrique Gómez-Correa recogida en la prensa chilena.

¹⁰¹² Javier Bello, prólogo a *Lo desconocido liberado (1940-1996)*. *Antología poética*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2005, p. 9.

en tanto que justo a finales del siglo XX surge en Chile el grupo Derrame, que se constituye como “grupo surrealista” en el 2000, pero que ya desde 1996 editaba la revista *Derrame*, de la que han visto la luz hasta la fecha siete números, y que a partir del segundo (1999) se orienta hacia el surrealismo. Derrame ha llevado a cabo, además, numerosas actividades surrealistas, entre ellas la organización de la muestra visual itinerante “Mouvement Phases-Derrame, Surrealismo. La emancipación poética” desde el 4 de agosto al 10 de septiembre de 2005. Por otra parte, debemos recordar que fueron varios los países latinoamericanos en los que caló hondo el surrealismo y se desarrollaron interesantes y valiosas actividades surrealistas, si bien es cierto que fue en Chile donde surgió un grupo consolidado propiamente dicho.

Continúa Javier Bello su prólogo mencionando el acto inaugural llevado a cabo por los integrantes del grupo, que fecha, erróneamente, el 18 de julio de 1938. La lectura de poemas y declaraciones tuvo lugar el 12 de julio de dicho año.

De nuevo, hemos de señalar la confusión y el escaso rigor con el que se aborda, también en esta ocasión, la pertenencia al grupo. Bello sitúa en un mismo plano la participación de Jorge Cáceres que la de Carlos de Rokha, “Pedro Onfray” (tratándose, claro está, de Fernando Onfray) y Gonzalo Rojas. Además, menciona a una serie de “simpatizantes” entre los que sitúa a Pablo de Rokha, Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle, Vicente Huidobro y Eduardo Anguita:

A la agrupación se suman, con el paso del tiempo, el poeta Jorge Cáceres –de temprana muerte–, Carlos de Rokha, Pedro Onfray y Gonzalo Rojas. Sin participar de Mandrágora, fueron simpatizantes –todos tras difíciles relaciones iniciales– los poetas Pablo de Rokha y Winett de Rokha (padres de Carlos), Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle, Vicente Huidobro y Eduardo Anguita, entre otros precursores y representantes de las más diversas tendencias de la vanguardia artística chilena¹⁰¹³.

En este sentido, hemos de realizar una serie de rectificaciones y matizaciones. Para empezar, Cáceres no se sumó con el paso del tiempo, sino muy poco después de esa primera lectura mencionada. Su nivel de participación e implicación en la vida del grupo no es equiparable sino al de sus miembros fundadores. Ellos cuatro conformaban el núcleo fundamental del grupo. En cuanto a la vinculación de Gonzalo Rojas, ya se ha comentado su fugacidad y el radical cambio de postura y actitud frente a la actividad del grupo, a la Poesía Negra y al surrealismo. Por otra parte, no existe ningún registro de la participación de Pedro Onfray, pero sí de Fernando Onfray, quien colabora publicando algunos poemas tanto en *Mandrágora* como en *Leitmotiv*. Consideramos excesivo atribuir la calidad de mandragóricos

¹⁰¹³ *Ibidem*, pp. 9-10.

a quienes tan solo se sintieron cercanos, puntualmente, a la propuesta poética del grupo, a su actividad creadora. En ese caso, habría que nombrar a la totalidad de poetas chilenos que publicaron en alguno de los números de la revista *Mandrágora*: Gustavo Ossorio, Renato Jara, Eugenio Vidaurrázaga, Mariano Medina, Armando Gaete, Mario Urzúa, además de Vicente Huidobro y Gonzalo Rojas.

Javier Bello resalta la fidelidad al surrealismo de Enrique Gómez-Correa:

Enrique Gómez-Correa fue, entre todos los miembros de *Mandrágora*, el más constante y fiel a la teoría y praxis surrealistas que desarrolló el grupo¹⁰¹⁴.

Ciertamente, Gómez-Correa fue el último superviviente de *Mandrágora*, el mandragórico que siguió los postulados de la Poesía Negra y del surrealismo hasta el fin de sus días tras una larga trayectoria vital. Pero no hay que olvidar que también Jorge Cáceres lo fue hasta su muerte, aunque el carácter temprano de esta interrumpió bruscamente, entre otras cosas, su intensa y genial actividad creadora, poética y plástica, con solo veintiséis años, y todo hace pensar que hubiera permanecido fiel al surrealismo y participando activamente en las actividades del movimiento a nivel internacional.

Para Javier Bello, “la recuperación en el actual panorama de la poesía en lengua castellana de la obra de Gómez-Correa –en la primera línea de las poéticas contemporáneas en Latinoamérica– pone en cuestión la canonización crítica de lo que se considera la línea central en la poesía chilena y latinoamericana, supuestamente autogenerada, de propagación colectiva y a salvo de la influencia foránea”¹⁰¹⁵.

Bello se refiere, entonces, a Gómez-Correa como “el fundador y principal animador de un grupo nacional surrealista”, incurriendo en el error de atribuir a este toda la responsabilidad de la fundación del grupo.

El antologador comenta la importancia que la violencia desempeña en la obra de este poeta, considerándolo con acierto un motivo “central” en su producción:

Sin duda, la “violencia” es el concepto central al menos de gran parte de la producción de Gómez-Correa (...) El poeta, situado entre los sucesos de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, proclama la necesidad de que la “violencia de la poesía” provoque la destrucción y construcción (no reconstrucción) del pensamiento y los actos que al reprimir los poderes humanos originaron aquellas explosiones sociales¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

Bello habla del “ejercicio de la poiesis como un acto liberador de la vitalidad a través de la estética”¹⁰¹⁷. Y, efectivamente, para los surrealistas y para los mandragóricos la poesía es, junto al amor, una de las únicas vías posibles para que el individuo alcance la liberación total de su ser constreñido por una sociedad utilitarista, opresora. Pero no es, precisamente, la estética lo fundamental para los surrealistas ni para Gómez-Correa, sino el poder subversivo, de protesta, que es inherente a la imaginación creadora, a la poesía. De hecho, recordamos que las hondas dimensiones y significaciones del surrealismo como cosmovisión, como actitud ante la vida y no solo ante la creación poética, van mucho más lejos que cualquier tendencia o corriente literaria o poética de alcance meramente estético.

Bello emparenta la obra de Gómez-Correa con el Marqués de Sade y agrega la siguiente justificación:

Descendiente directa del Marqués de Sade, la obra de Gómez-Correa revela que los actos de locura y violencia no son desquiciamientos de particulares, sino erupciones de un magma profundo y subterráneo en la conciencia humana, resquebrajamiento de leyes y morales históricas que en su ejercicio de contener prefieren ignorar –hipocresía y ceguera social– en vez de enfrentar¹⁰¹⁸.

Pero además de la violencia, Bello resalta la presencia en la obra de Gómez-Correa de la “búsqueda –a veces mística, a veces gnóstica y cabalística, e incluso esotérica– de conocimiento”¹⁰¹⁹.

Aborda, entonces, una cuestión fundamental, el silencio en el que Gómez-Correa, igual que el resto de integrantes de Mandrágora, ha sido sumido por parte de la crítica literaria. Saca a la palestra un asunto de suma importancia, el establecimiento por parte de las instituciones culturales de un canon que supone siempre la exclusión de poetas y autores de relevancia que son relegados y no reconocidos por la cultura oficial. Gómez-Correa pertenece a ese grupo de poetas al margen de las líneas centrales desarrolladas por la poesía chilena, condenado por la crítica al silencio y al olvido:

Enrique Gómez-Correa pertenece a una constelación de poetas chilenos que, por distintos motivos, han sido apartados de los centros de atención de la crítica: Rosamel del Valle, Pablo de Rokha, Alfonso Alcalde, Jorge Cáceres, Omar Cáceres, Mahfud Massís, Braulio Arenas, Humberto Díaz-Casanueva, entre otros. Su aparente desaparición hace posible la permanencia de los ordenamientos generacionales de las diversas

¹⁰¹⁷ *Ibidem.*

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 12.

academias literarias y la formación de centros y jerarquías que desconocen precisamente la ausencia a partir de la cual se generan¹⁰²⁰.

Bello se refiere, entonces, a la influencia oculta, subterránea, que Mandrágora ha ejercido en las letras chilenas. Llamamos la atención sobre el rechazo que el antologador expresa a considerar dicha influencia como “doctrinaria”:

Si bien la Mandrágora fue un grupo cerrado, su expansión y contaminación a otros escritores chilenos es poderosísima; su influencia es, más bien, secreta y nunca doctrinaria. La obra de Gómez-Correa es portadora del “secreto” de la Mandrágora¹⁰²¹.

Javier Bello comenta la recurrencia y, por tanto, importancia de ciertos motivos en la obra poética de Gómez-Correa como el “relámpago”, la “Bella desconocida”, lo “desconocido”.

Afirma, acertadamente, que se trata de “un poeta casi desconocido en España y conocido, más allá de términos nominales o anecdóticos, por pocos en Chile. Fuera de Chile, se han realizado algunas traducciones y ediciones en Canadá y, en menor medida, en Francia y en España”¹⁰²².

Bello elige las siguientes palabras para expresar la que él considera “la pretensión” fundamental de la vida y la obra del poeta talquino:

Porque no otra, creo, fue la pretensión de la vida y obra de Gómez-Correa, y de ello deriva su perdurabilidad en el tiempo: intenta desvelar, y consecuentemente ser un paralelo de, lo desconocido que habita a los seres humanos y de aquello desconocido que el hombre habita¹⁰²³.

En este mismo sentido, agrega que la obra de este poeta “no solo autoriza sino que insta al poeta y al lector –a diferencia de programas escriturales que se basan en distintas «vedas» poéticas– a ir más allá de lo evidente y puramente circunstancial y anecdótico y, más aún, de la interpretación de esa circunstancia o anécdota; ingresar a lo desconocido, a lo invisible y misterioso del hombre y del universo, cuya puerta de entrada es la visión poética”¹⁰²⁴.

¹⁰²⁰ *Ibidem.*

¹⁰²¹ *Ibidem.*

¹⁰²² *Ibidem*, p. 13.

¹⁰²³ *Ibidem.*

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 14.

Bello expone que “la obra de Gómez-Correa debería contarse entre las obras fundamentales de la poesía chilena y latinoamericana contemporáneas”¹⁰²⁵.

Destaca el desinterés manifestado por Enrique Gómez-Correa respecto a la aprobación y el reconocimiento por parte del público, de los lectores, además de resaltar la “función política”, destructiva, de la actividad poética por ellos promulgada:

La obra de Gómez-Correa no solo activa el debate de una programática y problemática estéticas, sino también de una función política; no se trata de una poética que busca la aprobación de las masas, el gran público, el ciudadano medio, el pequeño o el gran burgués, sino que establece un precedente de fundación de la identidad personal en Latinoamérica desde una perspectiva de búsqueda constante y siempre diversa, y no en la identificación anquilosada e inmóvil con un solo modelo o mito; una poética que tiene por fin, como consta en las líneas antes citadas, la intervención políticamente radical en una realidad que a toda costa la “juventud” debe destruir¹⁰²⁶.

Aclaremos que las “líneas antes citadas” a las que alude Bello pertenecen al ensayo “Testimonios de un poeta negro” escrito por Gómez-Correa y que conforma en su totalidad el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*. No las transcribimos aquí por haberlo hecho con anterioridad cuando comentamos con detenimiento este número de dicha publicación mandragórica. En cualquier caso, señalamos que en el fragmento aludido por Bello Gómez-Correa expresaba el deseo de los integrantes del grupo, desde sus orígenes, de movilizar a la juventud para llevar a cabo la “destrucción espasmódica de ese mundo a todas luces hostil”¹⁰²⁷.

Finaliza su prólogo Javier Bello “insistiendo en la necesidad de considerar, específicamente la obra de Enrique Gómez-Correa, y en un nivel más amplio, las poéticas de *Mandrágora*, como configuraciones de primera línea entre las fundadoras de la lírica contemporánea latinoamericana, y como una deuda pendiente con los centros de estudio de la poesía de nuestro continente”¹⁰²⁸.

5.1.2. La crítica literaria y Braulio Arenas

Isabel Castells publica el 11 de febrero de 1989 en el suplemento *Archipiélago Literario* del diario *Jornada*, editado en Santa Cruz de Tenerife, un interesante artículo

¹⁰²⁵ *Ibidem*.

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰²⁷ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, n.º 7, p. 12.

¹⁰²⁸ Javier Bello, *op. cit.*, p. 15.

titulado “*El castillo de Perth* de Braulio Arenas, un modelo de relato surrealista”. Castells se centra en esta novela de Arenas, que define como una “novela singular en el contexto general de la narrativa hispanoamericana, pero perfectamente encuadrada dentro de una corriente surrealista que desarrolla, tanto en Chile como en otros países del ámbito latinoamericano, una amplia, intensa y a menudo polémica actividad cuya justa valoración está aún por hacer”¹⁰²⁹.

Isabel Castells asegura que, pese a que “a primera vista” la novela parece “una muestra de la llamada «literatura fantástica» (considerada por los surrealistas «literatura de lo maravilloso», o «alta ficción»)", debe ser considerada de forma más amplia como “la sublimación dentro de un hilo argumental coherente de motivos tan importantes en el movimiento surrealista como el sueño, la imaginación, la infancia y el inconsciente”¹⁰³⁰. En este sentido, rechaza que deba ser vista como “una simple resurrección de estructuras narrativas más o menos obsoletas”¹⁰³¹.

Con gran acierto, Castells señala la filiación surrealista de Arenas y de la obra en cuestión, haciendo hincapié en que el uso por parte de Arenas de ciertas pautas “del género de lo maravilloso” no responde a mero interés estético sino, por el contrario, a un posicionamiento consciente ante la vida, a una actitud vital:

Este doble factor determina, pues, todo posible análisis de la novela, que debe contemplar, por un lado, la utilización de aquellas pautas del género de lo maravilloso a las que –de un modo admirado o irónico– rinde homenaje y, por otro, las razones que, dentro del movimiento al que se adscribe nuestro autor, hacen que la utilización de dichas pautas pase de ser una mera “excursión estilística” para convertirse en una auténtica toma de postura ante la literatura y la vida en general¹⁰³².

Isabel Castells destaca el papel que la muerte y el sueño desempeñan en la obra:

Muerte y sueño actúan, pues, como pórtico de una delirante aventura en la que todo será caos y turbación (...) ¹⁰³³.

Define Castells más adelante esta obra narrativa de Arenas como un “drama de sangre cargado de elementos sobrenaturales”, así como “una turbulenta historia”.

¹⁰²⁹ Isabel Castells, “*El castillo de Perth* de Braulio Arenas, un modelo de relato surrealista”, suplemento *Archipiélago Literario*, n.º 116 (año III), diario *Jornada*, 11 de febrero de 1989, p. 11.

¹⁰³⁰ *Ibidem.*

¹⁰³¹ *Ibidem.*

¹⁰³² *Ibidem.*

¹⁰³³ *Ibidem.*

Castells comenta así el papel del sueño en la novela, señalando que “en principio, los hechos evocados se sitúan en un marco onírico, con lo que los mundos de lo soñado y lo real estarían perfectamente delimitados y situarían a nuestra obra en el terreo de lo que Antoni Risco denomina «fantástico de lo maravilloso», donde un «sueño, una merca imaginación, la historia ficticia que narra el libro (...) se desliza de plano y toma cuerpo, insólitamente, en el mundo normal –aunque maravilloso para nosotros– de la historia». Agrega, acto seguido, que “Sin embargo, las ya citadas dudas de personaje y autor acerca del carácter real o ficticio de lo narrado se suceden hasta el final de la novela, momento en el que se descubre la aventura narrada no como un insignificante sueño, sino como un mucho más transcendental retorno al mundo de la infancia”¹⁰³⁴.

Se detiene, entonces, Castells en la recuperación de la infancia, motivo esencial en el surrealismo y en esta novela de Braulio Arenas, y en el sueño como vía de conocimiento:

La afirmación de André Breton de que “el espíritu que se sumerge en el Surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia” corrobora lo que apuntamos antes respecto a la aventura de Dagoberto como algo bastante más complejo que el simple relato de un sueño que termina con la novela. Muchas son, como se sabe, las citas que podríamos aducir para recordar, además, la importancia que el Surrealismo concede al suelo como vía para alcanzar una dimensión global del individuo¹⁰³⁵.

Apunta Castells que “a los valores de sueño e infancia se une un tercero que, directamente relacionado con ellos en nuestra novela, tendrá también una importancia capital en el pensamiento surrealista”. Y aclara:

Nos referimos al inconsciente, simbólicamente presente a través del castillo en que transcurre la aventura (no en vano para Cirlot supone “fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia” y “mansión del más allá, como puerta de acceso al otro mundo”). La contemplación del castillo se convierte desde el principio en un reto que ha de abrir a Dagoberto las puertas hacia el interior de sí mismo (...) De este modo, resulta evidente que Braulio Arenas no acude al recurso del sueño como un simple vehículo para realizar una narración de carácter fantástico o sobrenatural, sino como un proceso de autoconocimiento al que se somete su personaje¹⁰³⁶.

Isabel Castells se detiene, luego, en otro elemento clave del universo surrealista, la mujer:

¹⁰³⁴ *Ibidem.*

¹⁰³⁵ *Ibidem.*

¹⁰³⁶ *Ibidem.*

Otro aspecto fundamental en el pensamiento surrealista es el culto a la mujer, que cobra en nuestra obra una especial relevancia: es el recuerdo de una mujer lo que motiva el sueño y, por tanto, toda la acción narrada. No resulta extraño, entonces, que la mayoría de los escenarios en que esta se desarrolla estén simbólicamente relacionados con el mundo femenino: la caverna, el bosque, la cabaña y el espejo¹⁰³⁷.

Señala Castells la presencia en esta obra de Arenas de tres fuentes de la tradición de la literatura maravillosa: la novela de caballerías, la novela de terror y Lewis Carroll. En cuanto a la primera, afirma Isabel Castells lo siguiente:

La ubicación cronológica de la acción en 1132, además de otras aclaraciones que vamos encontrando, nos sitúa en una época muy concreta y mítica (...) El carácter de los personajes (caballeros heroicos, damas delicadas o insidiosas que aguardan en el castillo y la decisiva presencia de figuras legendarias como Merlín y Bibiana) además de ciertos rasgos estilísticos como la utilización de la anagnórisis en los momentos cumbres del relato o la ambientación en escenarios exóticos y casi irreales subrayan la voluntaria adscripción del autor a los códigos más importantes de la novela de caballerías, hacia la que demuestra una admiración continua no solo en esta novela sino en toda su obra.

Otra característica que, según Durán, define al género de caballerías cobra capital trascendencia en nuestra novela. En palabras del citado crítico “la multiplicidad de los episodios, las monótonas repeticiones y el carácter casi siempre independiente de todos ellos sumados ahora al hecho de que la acción nunca avanza en realidad hacia ningún auténtico desenlace, determina la irremediable pérdida de la unidad y de la «fururidad». Si bien nuestra historia tiene un final tajante –la destrucción del castillo así lo indica–, la excesiva complicación de la trama, la gran variedad de historias secundarias cuya relación con la principal no es siempre clara y la enorme cantidad de personajes, con sus respectivos conflictos, hacen que al concluir la acción queden numerosos «cabos sueltos», hecho que otorga al sueño de Dagoberto un carácter parcial, como si solo hubiese asistido a un fragmento de una realidad completamente independiente a él (...) Este fenómeno neutraliza a todas luces una conclusión absoluta de lo narrado y evita que el lector separe los mundos de la realidad y el sueño, ya que los sucesos que ocurren en este acaban por tener un carácter autónomo y seguirán desarrollándose aunque ni personaje ni narrador ni lector tengan nunca noticias de ellos. Esto nos lleva a retomar nuestra anterior afirmación de que este particularísimo tratamiento de la ficción narrativa es trasunto directo del modo surrealista de entender el arte y la vida en general¹⁰³⁸.

En cuanto a la novela gótica, o de terror, dice Isabel Castells:

La alusión inicial a dos conocidas fuentes literarias nos sitúa en un escenario muy concreto y nos permite suponer la clase de acontecimientos que vamos a presenciar, hecho que otorga a la novela una enorme economía expresiva:

¹⁰³⁷ *Ibidem*.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, pp. 11-12.

“Se sintió de pronto arrebatado por una edad que él no conocía, y de la que solamente por Ann Radcliffe y Horace Walpole tenía memoria”¹⁰³⁹.

Isabel Castells habla de *El castillo de Otranto* de Walpole como la novela gótica, iniciadora del género, que más influye en la del chileno. Además del “significativo parecido de los títulos”, comenta Castells que son varias las anécdotas presentes en *El castillo de Perth* que se relacionan con la novela de Walpole:

(...) la importancia de una tumba situada en la capilla del castillo (en ambas es capital, en la medida en que es su “usuario” quien directa o indirectamente ocasionará el conflicto: Alfonso en *El castillo de Otranto*, Isabel y Beatriz de Dagoberto en *El castillo de Perth*), sucesos sobrenaturales (profecías, intervenciones inexplicables...), anagnórisis (orígenes finalmente esclarecidos de ambos héroes)... Muchas de estas características se repetirán, como es lógico, en las restantes novelas del género; sin embargo, no resulta extraño que Arenas se remita especialmente a la que lo inicia y le rinde homenaje aludiendo directa e indirectamente a ella¹⁰⁴⁰.

Isabel Castells se centra, entonces, en el “especial tratamiento que hace Braulio Arenas de la figura del narrador”, que destaca como “un rasgo de originalidad”¹⁰⁴¹. Y, en este sentido, añade:

Braulio Arenas –o el narrador o narradores en que delega– adopta en todo momento una actitud irónica que muy poco tiene que ver con la admiración que, en la novela gótica tradicional, muestra el narrador hacia unos personajes que afrontan con osadía y entereza situaciones pavorosas. Braulio Arenas nunca deja de dudar de la veracidad de la historia que está contando, reduciéndola en todo momento a un simple sueño de un muchacho especialmente proclive a la fabulación (...) Esta especial utilización del motivo del narrador no debe llevarnos a pensar en un deseo de Braulio Arenas de delimitar los terrenos de la realidad y el sueño –que en el Surrealismo aparecen confundidos en una realidad absoluta–, sino, en todo caso, de hacer una pequeña innovación a un código que tuvo su momento histórico. De este modo, consigue interesar a un lector que, conocedor de las pautas esenciales del género gótico, contempla entusiasmado esta nueva actitud ante el asunto narrativo. Braulio Arenas ni puede ser el transmisor crédulo ni puede conceder superioridad a la llamada realidad frente al más poderoso imperio de la imaginación y adopta, por tanto, esta actitud ambigua y absolutamente irónica¹⁰⁴².

¹⁰³⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*.

¹⁰⁴² *Ibidem*.

En cuanto a la tercera fuente, afirma Isabel Castells que “la no menos importante presencia de Lewis Carroll debe rastrearse en ciertos lugares de nuestra historia que nos recuerdan a las célebres aventuras de Alicia”¹⁰⁴³:

En primer lugar, Braulio Arenas utiliza en muchos momentos del relato el motivo del espejo en su doble vertiente simbólica: como acceso a un mundo distinto del ordinario (Cirlot: “puerta por la cual el alma puede dissociarse y pasar al otro lado”) que es lo que encontramos en *Alicia a través del espejo* de Carroll y el *El juego del ajedrez o visiones del país de las maravillas* del propio Arenas, y como elemento clarificador e iluminador que descifra claves y muestra sucesos a los que la mente humana no puede acceder por sí sola (Cirlot: “emblemas de la verdad”) y que aparece en numerosos cuentos infantiles y folklóricos (*Blancanieves...*, etc.). Los acontecimientos más notables de la aventura de Dagoberto son desvelados en un espejo, haciéndose muy a menudo una comparación con la proyección de una película (...) Los personajes entran y salen a su antojo de los espejos, hecho que desquicia al desconcertado Dagoberto. A menudo encontramos diálogos que recuerdan a las ocurrencias paradójicas y embrollantes de Lewis Carroll (...) En segundo lugar, la idea de la vida humana como una inmensa partida de ajedrez aparece en *Alicia en el país de las maravillas*, en nuestra novela y en el anteriormente citado ensayo de Braulio Arenas, donde, además, asocia el juego al mundo de la infancia (...) ¹⁰⁴⁴.

Finaliza su artículo Isabel Castells señalando su propósito: “mostrar cómo la utilización irónica de los elementos de la tradición que hace Braulio Arenas no implica ni parodia ni condena de estos, sino todo lo contrario: un lúcido y cariñoso tratamiento de motivos que domina y admira”. Y, por último, añade:

(...) lo que hace Braulio Arenas no es poner en tela de juicio los recursos de sus “predecesores”, sino utilizarlos a su manera, como hijo del Surrealismo y de toda una tradición poética y, rendir, en fin, desde los prosaicos tiempos contemporáneos, un sincero homenaje al casi olvidado cultivo de la imaginación ¹⁰⁴⁵.

En el tercer número, de 1989, de la revista *Cantidad Hechizada*, publicada en Medellín, encontramos una reseña sobre Braulio Arenas de Óscar González (director de la revista). Aquí se resaltan algunas de las claves de su poesía:

Ya BRAULIO ARENAS había poseído el índice de lo maravilloso de la belleza alucinada, el hilo de la luz surrealista en Chile, que nunca hizo relación a la *moda* de lo surrealizante. Y un índice que le ha llevado por la oscuridad absurda de la realidad hacia lo desconocido, a la realidad de lo maravilloso o hacia el misterio de lo fantástico, lo que más fascinaba a su lucidez, la violencia de la lucidez. Y no dudo que incluso el surrealismo le

¹⁰⁴³ *Ibidem.*

¹⁰⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁰⁴⁵ *Ibidem.*

condujo –móvil surrealista– hacia lo fantástico, a Lewis o Maturin, Walpole [sic] o Radcliff [sic]; a lo que Mario Praz ha llamado “la belleza de lo horrible”, en la que el misterio es femenino, lo que irrevocablemente lleva a fijar una nueva sensibilidad de lo fantástico. De la lucidez como vapor de la realidad. Y mezcla de *amor loco* con la mujer hechicera o divina que hace de lo real la realidad del misterio, el drama de la relación con lo divino, que en él lo realiza hacia lo fantástico. Y lo fantástico o el misterio en Braulio Arenas, no hace relación al *misterio contra lo fantástico* del surrealismo o de *lo fantástico contra lo maravilloso* que había establecido Caillois. No es el *realismo fantástico* o el *realismo de lo maravilloso*, lo que ejerció luminosa fascinación en Braulio Arenas, sino lo fantástico como misterio, como realidad maravillosa. Y lo fantástico no es en él un *mundo irracional* sino la inclinación de la fascinación ideal hacia el objeto fantástico: la mujer iniciática. Pero es necesario hacer evidente que, como él mismo lo ha indicado, llevado por la *necesidad* de hacer real lo fantástico no requirió *más* del hilo surrealista. No queda duda de que había sido su medio ideal para hallar nuevas vías (...) Y un surrealismo que lo relaciona más con Paul Éluard o René Char¹⁰⁴⁶.

Prosigue el texto:

Braulio Arenas muere en su Chile, para que de nuevo la muerte sublime, la muerte como viaje real, realice en él su mensaje de luz que ilumina, porque nada hace más real que la muerte. La lectura de Braulio Arenas, no ha de hallarse condicionada en absoluto por las mediocres o vacías demandas de los críticos o de los académicos, que han establecido la lectura como una *necesidad*, la academización de la lectura, sino por las que indica en su hilación el azar, el azar objetivo. No hace de la lectura un vano ejercicio sino un que ella nos provoque un llamamiento a relacionarnos con lo desconocido que se teje en el verdadero libro, una lectura como el dictado, como lo hacía Braulio Arenas, hélice del misterio que hace que zumben los *vampiros* del realismo: una vieja superstición; contra ellos Braulio Arenas mezcló la videncia de Rosamel del Valle con la invención fantástica de Huidobro, sin necesidad de haber hecho el *nerudismo* de moda (...) movimiento surrealista chileno, en el que Braulio Arenas realizó una violenta o escandalosa intervención en el momento más necesario del movimiento. Y nada más evidente que como lo hace Braulio Arenas, lo fantástico nunca ha necesitado del historiador para justificar su visión, porque la visión no es el reflejo de lo real, sino la realidad misma, como lo hacen los forjadores del *realismo fantástico* (...) Y en Braulio Arenas la *fantasía alucinada* le lleva a hacer de la invención su locura (...) ¹⁰⁴⁷.

Junto a la reseña encontramos la reproducción de un fragmento de una entrevista a Braulio Arenas en el que no nos detenemos, pues lo comentamos en el capítulo dedicado a la crítica literaria sobre los mandragóricos recogida en la prensa chilena. Le acompañan, además, la reproducción del autorretrato de Arenas que había sido integrado como ilustración en *El AGC de la Mandrágora* en 1957 y la portada del programa de la lectura de poemas llevada a cabo por Mandrágora en la Universidad de Chile el 12 de julio de 1938. A continuación de la reseña encontramos la reproducción de una serie de fragmentos del texto

¹⁰⁴⁶ “Braulio Arenas”, *Cantidad Hechizada*, n.º 3, Medellín, 1989, p. 44.

¹⁰⁴⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

“Trayectoria de la poesía”¹⁰⁴⁸ que Arenas escribió para ser integrado en la *Antología de la poesía chilena contemporánea*, preparada por Alfonso Calderón y editada por Editorial Universitaria en Santiago de Chile en 1970.

En el cuarto número de *Cantidad Hechizada* se presenta el dossier “50 años de la Mandrágora”.

En 1998 Jaime Quezada publica *La Mandrágora y otros libros*¹⁰⁴⁹, en el que recoge varias obras de Braulio Arenas: *El mundo y su doble* (1940), *Discurso del gran poder* (1952), *La casa fantasma* (1962), *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1966) y *Memorándum Mandrágora* (1985).

Nos detenemos en el prólogo de Quezada, que comienza haciendo referencia al Premio Nacional de Literatura que Arenas recibió en 1984. Para Quezada, “el mandragórico autor representaba a cabalidad la literatura chilena contemporánea y, él mismo, una vida tocada en un constante y creativo oficio: poesía como acto vocacional y de conducta, de espíritu y de sueño, de aventura e imaginación. Tanto su obra (una treintena de libros poemáticos y narrativos) y su quehacer infatigable le dieron meritoria y permanente presencia en el amplio panorama literario nacional de buena parte del siglo veinte chileno”¹⁰⁵⁰.

Quezada destaca la asimilación del “automatismo sin control” por parte de Arenas y su visión de la poesía como “brasa ardiendo en la palma de su mano y como vitalizador y natural oxígeno”¹⁰⁵¹. Habla, entonces, de su temprano abandono de los estudios literarios y de su dedicación plena a la literatura:

Desde muy temprano, Arenas decide dedicarse de cuerpo y alma a la literatura. No llega todavía a los veinte años y escribe sus primeras tentativas poéticas y narrativas. *El ángel alrededor* ya ronda como una aureola sus sueños y fervores. Estudiante de Derecho en el Santiago de su mocería. Pero las leyes son demasiado normativas y realistas alborotando su onírica y joven existencia. Resultado: pronto abandona dichos cursos universitarios. No quiere ser más que protagonista de sus propias pasiones, y alucinado hasta el relámpago. Escribe a borbotones dramas teatrales. En un solo año (1935) llega a escribir nada menos que 17 piezas de teatro,

¹⁰⁴⁸ Texto ya comentado con anterioridad, en el capítulo dedicado a los testimonios de primera mano sobre la actividad del grupo.

¹⁰⁴⁹ Braulio Arenas, *La Mandrágora y otros libros* (prólogo de Jaime Quezada), Editorial Pehuén, Santiago de Chile, 1998.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*.

páginas muchas que destruiría luego a golpes de autocrítica o de cumplidos entusiasmos. Aún así, *Samuel*, una obra en varios actos, se salvará con el tiempo de su severa e impiadosa guillotina¹⁰⁵².

En cuanto a *El ángel alrededor*, comenta Quezada en la nota tercera que se trata de un “relato escrito por Braulio Arenas en 1933, y el inicio de una serie de novelas y cuentos (*El ersatz*, *La idea fija*, *Gehenna*) de marcada entonación surrealista. Por esos años el criollista Mariano Latorre señala la importancia de Arenas como introductor del automatismo y la asociación libre en las letras nacionales”¹⁰⁵³.

Jaime Quezada habla de la colaboración de Arenas en *Total*, la revista dirigida por Huidobro fundada en 1936, en la que publica sus primeros poemas. Y comenta el papel que Huidobro desempeñó para los jóvenes poetas chilenos de entonces, aunque aclarando las diferencias sustanciales existentes entre este y los mandragóricos:

El autor de *Altazor* (1931) parecía ser, a su vez, un paradigmático guía y orientador de aquella creadora (y acaso creacionista) juventud. Aunque Braulio Arenas señalaría, muy después, que “para nosotros Huidobro fue un excelente poeta y un gran amigo. Sin embargo, nuestras diferencias eran extremas”¹⁰⁵⁴.

Quezada se remonta a los tiempos en que Arenas, Cid y Gómez-Correa coinciden en Talca, gracias al azar, y a la fundación del grupo en 1938:

Talca será entonces el azar y el encuentro. En los patios del liceo de aquella ciudad, el alumno Arenas conocerá a Teófilo Cid (1914-1964) y a Enrique Gómez-Correa (1915-1995), sus futuros compañeros de ruta en sus andanzas mandragóricas. Era el año 1932 y el zodíaco de la Mandrágora prometía a aquella juventud todo un perenne cielo de poesía: “Se puede asegurar que fue entonces cuando tuvo nacimiento el propósito de establecer un nuevo coeficiente para el lirismo de la lengua española, ¡para todo lirismo!”, dirá con énfasis un Braulio Arenas, jefe indiscutible del fogoso y criollo movimiento surrealista. 1938 será, en consecuencia, el año-hito para el grupo Mandrágora y su fecha fundacional¹⁰⁵⁵.

Llama la atención que Jaime Quezada considere a Arenas como el “jefe indiscutible” del grupo, puesto que es igualmente fundamental el papel desempeñado por Enrique Gómez-Correa en el seno de Mandrágora, animando con entusiasmo sus actividades grupales, redactando textos esenciales que revelan las claves de la Poesía Negra por ellos proclamada, manteniéndose fiel a sus principios y sin claudicar hasta el final. Además, teniendo en cuenta

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 10.

¹⁰⁵³ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*, p. 11.

el carácter profundamente libertario del surrealismo, su alzamiento contra todo tipo de dogma o de autoritarismo, resulta incoherente hablar de liderazgos y establecer jerarquías.

Quezada señala que es en la década del treinta cuando llegan a Chile “los primeros aires-ecos del surrealismo francés”¹⁰⁵⁶. Más acertado habría sido hablar, sin duda, de surrealismo a secas. Jaime Quezada se refiere, entonces, al vínculo de Braulio Arenas con el movimiento, a las lecturas fundamentales que marcaron su producción poética:

Braulio Arenas encontrará, precisamente, en el surrealismo y en sus manifiestos sus bebeduras lecturales a toda prueba: surrealista en la práctica de la vida y en cualquier parte. Aparecen sus padres fundamentales: André Breton (y sus secretos del arte mágico surrealista), Louis Aragon (*Le paysan de Paris*), Giorgio de Chirico (*Hebdomeros*). Y con ellos las vertientes de otras lecturas inagotables (de los románticos alemanes a los novelistas góticos ingleses) en un afán de entrar en el mundo y su doble. También un importante libro de Stéphane Mallarmé –*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*– será fuente nutricia que irrigará memoria, sueños, alucinaciones. Toda “una obstinada lámpara” que marcará recurrentemente toda la poesía de Arenas¹⁰⁵⁷.

Prosigue Quezada comentando la tarea poética llevada a cabo por Arenas y por sus compañeros del grupo Mandrágora. Destaca como rasgos esenciales del grupo su “espíritu poético” y sus “coléricas acciones”:

Así, entre azares y golpes de dados, el dictado automático y el relato onírico, o método de escritura en extraña alianza de la palabra puesta al servicio del pensamiento y este al servicio de la palabra poética. En esta tarea Braulio Arenas no estaba solo, ni era el único. El movimiento Mandrágora irrumpe en la sociedad literaria chilena empapado de espíritu poético y no exento de coléricas acciones, empleando como soluciones poéticas todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión (...) ¹⁰⁵⁸.

Quezada destaca la defensa que los mandragóricos hacen en su revista *Mandrágora* del terror, del mal, destacando el carácter subversivo y provocativo del grupo, sus “intenciones terroristas”:

Braulio Arenas reconocerá, además, que con Jorge Cáceres (1923-1949), Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid (los llamados soñadores de la ciudad) intercambiaron las primeras ideas en cuanto a una organización que, en el plano literario, tendría ciertas intenciones terroristas. Junto al entusiasmo, la pureza, los sueños, los delirios, la poesía, la libertad, también actos negros, sentido amenazante de la existencia y, en fin, inaugurar un ciclo de provocaciones que alteraran la realidad circundante. “Instaurar el terror en medio del

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, p. 12.

lenguaje”, según una exacta frase de Enrique Lihn. Incluso ya en el primer número de la revista *Mandrágora*, los mandragóricos se proclamaban herederos espirituales de la poesía negra y de la poesía llamada del terror. “Sí, nos comportábamos como salvajes, como poetas, y esto porque teníamos esperanzas”, dirá Braulio Arenas. Y Teófilo Cid, apoyándose en una visionaria frase de Rimbaud (“vendrán otros horribles trabajadores”) llegaba a decir que la Mandrágora “representaba el salvajismo de cada uno de nosotros”.

En definitiva, todo ese llamado terrorismo mandragórico (es ya mito y leyenda aquel efectivo incidente antinerudiano en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en julio de 1940) bien puede resumirse en las palabras amor, revolución, vida, trilogía que acusaban sus protagonistas con algo de humor surrealístico o una no oculta romántica ironía: “Nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre nosotros, lo que nosotros, y no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía”¹⁰⁵⁹.

Las palabras que Quezada cita al final de este fragmento pertenecen al texto “La Mandrágora” que Arenas publicó en 1958 en la revista *Atenea* n.º 380-381¹⁰⁶⁰.

En opinión de Jaime Quedaza, los mandragóricos “no lograron inquietarse por la realidad quemante que vivía el país”, sugiriendo su desconexión de la realidad histórica de su país:

La época del surgimiento de la Mandrágora en Chile coincide con una etapa nacional de resueltas cuestiones sociales y políticas (triumfo del Frente Popular y llegada de Pedro Aguirre Cerda a la presidencia de la República) que los “soñadores inútiles de la ciudad” vieron pasar desde la vereda del frente¹⁰⁶¹.

A continuación, Quezada reproduce una cita de Teófilo Cid extraída de su ya comentado ensayo “Mandrágora en su generación”, que, como sabemos, publicó en el noveno número de la *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, en diciembre de 1960. Cid, en el fragmento citado por Jaime Quezada, hace hincapié en el carácter puramente poético de sus preocupaciones y orientaciones como grupo, quitando importancia a sus “incursiones en el campo político”.

Continúa el prólogo Quezada refiriéndose a la relación de Mandrágora con el surrealismo internacional:

Más que el discurso histórico, a los mandragóricos chilenos los animaba una ferviente tarea de incorporar la poesía, su poesía, a las grandes líneas del pensamiento poético internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. No en vano textos poéticos y textos epistolares, y hasta diseños artísticos y dibujos, iban y venían en comunicaciones (los vasos comunicantes) con André Breton, Benjamin

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁰⁶⁰ Texto de Arenas ya comentado con anterioridad.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 13.

Péret (Arenas escribiría un emotivo poema en su homenaje, recordándolo en un viaje en tren, mientras a su lado una niña comía pasas), Marcel Duchamp, Max Ernst, y otros célebres habitantes de los campos magnéticos de la época (...) ¹⁰⁶².

Afirma Quezada que “durante los años de la Mandrágora, entre 1937 y 1943, hubo una identidad, un común hacer, una conducta gregaria, y una permanente comunicación de pensamiento” ¹⁰⁶³. Y agrega:

Un mismo acontecimiento exterior (la visita a un manicomio, por ejemplo, con la endemoniada de Santiago paseándose en un patio) podía ser tema de escritura al mismo tiempo. También un texto en prosa de Braulio Arenas (“The Mystery of the Yellow Room”), que los surrealistas publican en su revista neoyorquina VVV, viene a dar testimonio de las etapas creadoras del autor de *La casa fantasma*, y cuando *El mundo y su doble* parecía pertenecerle en plenitud ¹⁰⁶⁴.

Quezada cita, entonces, a Gonzalo de Rojas, palabras suyas pertenecientes a su prólogo a la reedición de *El mundo y su doble* llevada a cabo por Ediciones Altazor en Santiago de Chile en 1963, titulado “Mi testimonio sobre Braulio Arenas”. El juicio emitido por Rojas es significativo porque revela su postura, quitando importancia al proyecto mandragórico y a su labor, hablando de “inconsistencia”. Llama la atención la disociación que hace entre Mandrágora y surrealismo al hablar de cambio de rumbo al parecer radical, que sugiere con ese “golpe de timón”, hacia el segundo por parte de Arenas, que fecha en 1941:

Y al decir de Gonzalo Rojas: “La Mandrágora no alcanzó la dimensión constructiva ni en lo político ni en lo poético, pero fue síntoma indudable de un estado de cosas, de su flujo y su reflujo. Prueba de tal inconsistencia fue la brusca dispersión de sus miembros y el golpe de timón de Braulio Arenas hacia el océano surrealista del almirante André Breton, en 1941” ¹⁰⁶⁵.

Mandrágora, en todo momento, se vincula directa y claramente al surrealismo, así que consideramos inoportuna la comentada disociación. Lo que cambia a partir de 1942, del inicio de la publicación de *Leitmotiv*, es solo su grado de implicación y participación activa en el movimiento surrealista internacional. Por otra parte, efectivamente la trayectoria creativa de Arenas dará un giro notable, pero será a partir de la publicación de *Discurso del gran poder* en 1952 cuando el propio autor feche ese viraje que se hará mucho más evidente a partir de 1958.

¹⁰⁶² *Ibidem*, p. 14.

¹⁰⁶³ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*, pp. 14-15.

Quezada resalta, precisamente, ese cambio de rumbo de la escritura de Arenas a partir de *Discurso del gran poder*, con el que se aleja de la asociación libre y del automatismo:

Entre 1943 y 1944, Braulio Arenas reside en Buenos Aires. Curiosamente será en esta ciudad donde el poeta encuentra otras vertientes para su escritura poética. La lectura de un también cursioso texto conjural chileno, recogido de la tradición oral, *Las doce palabras redobladas*, le motivará un soberbio y cíclico poema: *Discurso del gran poder*. La escritura de Arenas entra en otras imaginaciones y tratamientos fundamentada por una literatura folclórica nacional (Ramón A. Laval: *El floklore de Carahue*, 1919). A la manera de una reiterada oración, ensalmo o conjuro, este extenso poema, en varias voces desdobladas, se diferencia radicalmente de los textos anteriores de su autor. La asociación libre y el automatismo preconizado por el surrealismo parece estar en retirada. Se incorpora de lleno ahora a aquellos textos establecidos de acuerdo a una estructura metódica¹⁰⁶⁶.

Quezada resalta la importancia de la asistencia de Arenas al Encuentro de Escritores celebrado en la Universidad de Concepción en enero de 1958, que marca su producción literaria, pues en entonces cuando descubre, como ya hemos dicho, el paisaje chileno y a sus gentes, centrando su mirada en la geografía chilena y en sus pobladores:

También otro importante suceso en la vida y en la creación literaria de Braulio Arenas (su asistencia a un Encuentro de Escritores en la Universidad de Concepción, enero de 1958), contribuirá a ver y sentir el mundo en un lirismo, realmente, de nueva factura. La realidad nacional se deslumbra para el poeta de una manera distinta, en un hallazgo o en un asombro, “pues hasta entonces, y desde que me conozco, había permanecido durmiendo todos los años de mi vida”. El paisaje chileno y su geografía, el habitante y sus oficios, el prójimo y el rumor de lo humano, tema “al que siempre había prestado una mirada distraída”, entran de lleno en sus páginas escriturales. De esta remirada le vendrá, entre otras obras posteriores, su *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1960), dejando atrás sus automatismo y decires del inconsciente colectivo de *La mujer mnemotéctina* a *El castillo de Perth*, pasando iluminadoramente por las *Visiones del país de las maravillas*¹⁰⁶⁷.

A pesar de lo recientemente señalado, Jaime Quezada afirma que “el surrealista poeta de la Mandrágora y el meditativo poeta de la realidad chilena estará siempre, de obra en obra, rayando el sueño, tocando el fuego sagrado, motivando los sentidos, entrando en el maravillamiento de las palabras y de la imaginación”¹⁰⁶⁸. De hecho, como bien sabemos, el propio Arenas hablará de sus “recaídas”.

En cuanto al contenido del libro que edita y prologa, Quezada aclara que “los varios libros que incluye este volumen recogen, en sus versiones definitivas y totales y a manera de

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

registro literario, los diversos y constantes momentos creadores de Braulio Arenas (...)”¹⁰⁶⁹. Y agrega que toda su obra presentada “testimonia la fidelidad y la fe de un autor a sus propios memorables manifiestos mandragóricos y a su siempre vitalizante y lúcida escritura”¹⁰⁷⁰.

Más recientemente, en 2009, Ernesto Pfeiffer publica en Santiago de Chile la antología *Braulio Arenas, realidad desalojada*, encargándose del prólogo, la selección y el estudio. La antología incluye poesía (poemas de *Propaganda del terror*, 1938; *El mundo y su doble*, 1940; *La mujer mnemotécnica*, 1941; *Luz adjunta*, 1950; *La gran vida*, 1952; *Discurso del gran poder*, 1952; *Poemas*, 1959; *La casa fantasma*, 1962; *Ancud, Castro y Achao*, 1963; *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, 1976; *En el mejor de los mundos*, 1969; *Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen*, 1978; *Versos diversos*, 1984; *Memorándum Mandrágora*, 1985; y dos poemas inéditos escritos por Arenas el mismo año de su muerte), narrativa (se recogen cuentos, unos breves y otros no tanto, y fragmentos de novelas), traducciones y, por último, un apartado en el que se agrupan testimonios, ensayos y artículos. Abre la antología un breve prólogo y un estudio biográfico escueto, ambos de Ernesto Pfeiffer.

El objetivo central de esta antología, tal como Pfeiffer señala en el prólogo, “es ofrecer al lector una visión preliminar y panorámica de una de las obras más relevantes de la literatura chilena”¹⁰⁷¹. Comenta el especial protagonismo que en ella se da a su producción poética. La antología pretende, además, “dar cuenta de la amplitud de una obra injustamente relegada al olvido, mostrar panorámicamente la riqueza, complejidad y versatilidad de la creación literaria de Arenas”¹⁰⁷². En el prólogo Pfeiffer habla del “ortodoxo y auroral surrealismo” del que parte la poesía de Arenas y se refiere a él como el “líder del primer movimiento surrealista chileno, el grupo Mandrágora”¹⁰⁷³. Una vez más, lamentamos el empeño en hablar de ortodoxia. Tal como hiciera Quezada, Pfeiffer se excede concediendo la categoría de “líder” a Arenas. Destaca su gran aporte a la poesía chilena, “al vincularla con los nuevos

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁷¹ Ernesto Pfeiffer, *Braulio Arenas, realidad desalojada. Antología*, Revista El Navegante (edición especial), Publicación de la Escuela Abierta de Literatura de la Universidad del Desarrollo, Santiago de Chile, junio 2009, p. II.

¹⁰⁷² *Ibidem*, pp. II-III.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. II.

aires libertarios abiertos por los postulados del primer manifiesto surrealista de André Breton”¹⁰⁷⁴.

El estudio biográfico de Pfeiffer, titulado “Retazos de laberinto”, se subdivide en breves apartados. Nos centramos en lo relativo a Mandrágora y al surrealismo. Habla así Pfeiffer de la revista *Mandrágora* y del grupo:

La revista *Mandrágora*, tuvo la ambición de cambiar la poesía chilena. La impulsó: “un ferviente deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento poético internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo”. Los alcances de esta tentativa liberadora exceden el ámbito de lo puramente estético, extendiéndola hacia una dimensión también política y social. Mandrágora, pues, no podía obliterar la referencia a uno de los hechos más cruentos de la época: “No hay duda que la gestión avasalladora de esa época fue la Guerra Civil Española. Ese tremendo conflicto inaugural de todos los que vinieron más tarde –e inaugural en todos los sentidos y aspectos–, formaba el telón de fondo de nuestro escenario espiritual”. Por esto, el grupo no queda indiferente al respecto y se alinea a la causa anti-fascista¹⁰⁷⁵.

Pfeiffer señala la presencia predominante en la revista *Mandrágora* de la poesía y de la reflexión sobre esta y la combinación en sus páginas de textos de poetas surrealistas internacionales así como de jóvenes poetas chilenos:

En este escenario político social, el grupo “Mandrágora” adhiere con el surrealismo y en sus números, se apropia de la poesía para intentar su revolución, por esto lo que más abunda en la revista es la poesía y la reflexión entorno a ella. Cabe destacar que la revista dio espacio para la publicación de poetas surrealistas internacionales como Benjamin Péret, Paul Éluard, André Breton, Aldo Pellegrini, entre otros. También hubo bastante tribuna para poetas chilenos jóvenes como Fernando Onfray, Mariano Medina, Gustavo Ossorio, Gonzalo Rojas, Enrique Rosenblatt, solo por nombrar algunos; ellos colindaron con el grupo Mandrágora, pero no pertenecieron estrictamente a él¹⁰⁷⁶.

En relación con lo afirmado por Pfeiffer, es preciso aclarar que ni Aldo Pellegrini ni Enrique Rosenblatt publicaron en *Mandrágora*. Rosenblatt, como sabemos, sí colaboró con algún texto poético en *Leitmotiv*. Desde luego, parece ser que Pfeiffer no manejó los diversos números de la publicación, sino que habla de “oídas”.

Ernesto Pfeiffer considera que los poemas de los mandragóricos “no entregan nada nuevo y sus imágenes no son precisamente la creación más pura del alma –como decía Pierre Reverdy–. Al contrario, apreciamos ejercicios forzados por encontrar imágenes

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁷⁵ *Ibidem*, p. XIII.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, p. XIV.

espontáneas”¹⁰⁷⁷. En su opinión, que no compartimos, este carácter forzado de las imágenes se encuentra tanto en Gómez-Correa como en Arenas y Cid. Solo Cáceres parece escapar a dicha consideración, aunque no de manera rotunda ni sin reservas: “(...) quizás la excepción esté dada por Cáceres (...) Aunque a veces, la mayor virtud de Jorge Cáceres sea su poder mimético y no siempre su poder creador”¹⁰⁷⁸. A pesar de ello, reconoce en Cáceres “al mayor exponente chileno de la poesía ortodoxamente surrealista y quizás su aporte pudo haber sido mayor si su vida no hubiese estado truncada por una muerte temprana, cuando tenía tan solo 26 años”¹⁰⁷⁹.

No es esta la única ocasión en la que Pfeiffer habla de “ortodoxia” cuando señala el vínculo de Mandrágora con el movimiento surrealista. Lo hará a continuación, cayendo, además, en el error de hablar de surrealismo tardío en el caso de los chilenos, sin tener en cuenta el carácter atemporal del movimiento, aún hoy vivo y de absoluta vigencia, así como en el error de manejar la expresión “surrealismo francés” y en el de considerar la actividad poética de los mandragóricos como una mera imitación:

En definitiva, el movimiento Mandrágora adscribe ortodoxamente con el surrealismo francés, 14 años después del primer manifiesto surrealista, por esto es innegable que el movimiento chileno es bastante tardío y no agrega nada diferente al surrealismo francés, pero posee la virtud de haber sido un movimiento importante en Latinoamérica, como lo constatan Stefan Baciu y Octavio Paz. Junto con esto, cabe destacar que ejercieron una soterrada, pero importante influencia en su generación y en las generaciones venideras¹⁰⁸⁰.

Se refiere Pfeiffer más adelante a la ruptura del grupo, que asocia a las diferencias surgidas en el seno de este, especialmente entre Arenas y Gómez-Correa, y que explica porque, según él, “Arenas y Cáceres se sitúan en el surrealismo ortodoxo, comprometido con el pensamiento de Breton. Esto produce que el grupo se divida en septiembre de 1941 después de la publicación del número 6 de la revista”¹⁰⁸¹. Por nuestra parte, consideramos totalmente desacertado este juicio, ya que si alguno de los mandragóricos destacó por su fidelidad al surrealismo ese fue, precisamente, el talquino Gómez-Correa. Insistimos en que también Cáceres fue fiel hasta el final, pero este llegó tan pronto que no tuvo ocasión de desarrollar una larga trayectoria creativa, extendida en el tiempo. La desertión vino de la mano de Cid y de Arenas, los que en un momento dado de su trayectoria decidieron voluntariamente alejarse

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*

¹⁰⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁸¹ *Ibidem*, p. XV.

de la senda del surrealismo. Por otra parte, como sabemos, no es cierto que el grupo se “divida” o disuelva a partir de 1941.

A continuación, Ernesto Pfeiffer se refiere a la revista *Leitmotiv*, que ve como la continuación por parte de Arenas de “la lucha por la libertad, desde la plataforma estética anterior, pese a la crisis que el movimiento surrealista experimentaba por esos años en su país de origen. Arenas quiere continuar en la senda de Breton y sigue viendo en el surrealismo la única salida”¹⁰⁸². Manifestamos nuestras reservas a ver a *Leitmotiv* como mera “plataforma estética”, dado que su propio director la define como “revista de pelea” y su base está en la protesta. Para Pfeiffer, las palabras con las que Arenas casi cierra su texto “Actividad crítica”, con que comienza el primer número de *Leitmotiv*, tras la “Justificación del tiraje”, denotan “parte del conflicto y de la división evidente que tenía el grupo, pero podemos apreciar que Arenas persiste que los hechos y las ideas que canalizaron en los seis números de *Mandrágora* existen por sobre el grupo”¹⁰⁸³. Las palabras a las que se refiere Pfeiffer son aquellas con las que Arenas expresaba sus reservas acerca de las posibilidades de un grupo de resolver “aquellas preguntas inquietantes que fueron la razón de nuestro acercamiento”. Sin embargo, más que hablar de conflicto y división grupal, consideramos más preciso resaltar su deseo manifiesto de superar la posición grupal para sumarse de lleno a la “posición común e internacional” que Arenas defiende, en consonancia con lo expresado por él a Breton en la carta enviada un mes antes de la aparición del primer número de *Leitmotiv* y posteriormente publicada en VVV.

Pfeiffer comenta su residencia en Argentina durante 1943 y 1944. Trabaja para una editorial argentina y traduce *Poesías* de Lautréamont y *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud* del mismo Rimbaud. Menciona su estadía en Ciudad de México en 1955, junto a Eduardo Anguita. Arenas traduce y publica cuentos de Leonora Carrington, que ya se encontraba en México entonces.

Pfeiffer destaca la relevancia del Primer Encuentro de Escritores Chilenos celebrado en 1958 en la Universidad de Concepción en el cambio que experimenta la creación poética y literaria en general de Arenas. A partir de entonces toma contacto con la geografía de las provincias chilenas y se inicia lo que Pfeiffer denomina el “proceso de conversión literaria”¹⁰⁸⁴.

¹⁰⁸² *Ibidem*, p. XV.

¹⁰⁸³ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, p. XVII.

Continúa Ernesto Pfeiffer su estudio señalando la relación de Arenas con la corriente de la poesía lárca, de los poetas de los lares que se integran al paisaje. Pfeiffer habla de “una verdadera conversión hacia la tierra” que se observa en la poesía de Arenas de *La casa fantasma*, *En el confín del alma* y en *Ancud*, *Castro* y *Achao*, “pero sin abandonar por completo su formación surrealista; lo que abandona de su formación es la plataforma del automatismo, cambiándola por claridad, incluyendo formas métricas tradicionales”¹⁰⁸⁵.

Se centra luego en los viajes de Arenas: en 1966 a Israel y a la Alemania Federal. Luego a Checoslovaquia, pasando por Italia, Austria y París. En 1979 viajó a Buenos Aires con Enrique Lafourcade. Se refiere, entonces, al Premio Nacional que se le concede en 1984, tras diecinueve años apareciendo como candidato pero sin obtener finalmente el reconocimiento. Ese mismo año es declarado hijo ilustre de La Serena. En 1987 le diagnostican un cáncer que se extiende rápidamente.

Finaliza su estudio comentando el silencio que ha condenado su obra al olvido, que, en su opinión, se debió a motivos políticos, al apoyo que brindó a la dictadura militar de Pinochet:

El mismo silencio con el que descansan sus restos, cubre a su vasta obra. Los verdaderos motivos del desprecio son de índole político y se generaron en 1977, cuando el poeta publica un poema que simpatiza con el régimen de Augusto Pinochet. Esto ha generado una gran indiferencia hacia su obra y que lo ha mantenido – desde su muerte– veinte años en el más injusto de los olvidos¹⁰⁸⁶.

5.1.3. La crítica literaria y Teófilo Cid

Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz publican en mayo de 2004 el primer volumen de *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, en el que presentan la primera parte de los tres tomos anunciados de la obra completa de este prolífico escritor que cultivó la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, las crónicas y la crítica periodística. Este primer tomo consta de un prólogo y un estudio sobre el autor que analizaremos con detalle a continuación, además de presentarnos los textos poéticos, narrativos, teatrales y ensayísticos de Teófilo Cid, además de las traducciones que llevó a cabo. Los dos tomos pendientes aún no han visto la luz.

El prólogo firmado por De Mussy y Aránguiz comienza refiriéndose a Teófilo Cid como “uno de los más lúcidos escritores chilenos entre 1935 y 1964, año de su muerte”. Y se

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p. XIX.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. XXI.

agrega el siguiente comentario acerca de su dominio del lenguaje y su forma de entender la creación literaria, hoy reconocidos por muchos de sus contemporáneos:

No por nada, muchos de sus contemporáneos –N. Parra, M. Serrano y G. Rojas– todavía destacan hoy su eximio conocimiento y manejo del lenguaje como también su radical visión de lo que era la labor literaria. Perspectiva estético ética que se empalmó en una experiencia de vida si bien trágica, con una carga de intensidad y libertad pocas veces vistas en nuestras letras¹⁰⁸⁷.

De Mussy y Aránguiz destacan de Cid que jamás “hizo concesiones con el medio intelectual, político, económico y ético al que perteneció. Integrante de la «Generación del 38», fue miembro ilustre de un contingente de jóvenes que se propuso hacer de la vida y de la palabra poesía valores únicos e irremplazables, trenzados en un camino de búsqueda ético-espiritual ajena a los dictados o parámetros establecidos”¹⁰⁸⁸.

Comentan, también, el viraje que dio su trayectoria creativa cuando durante los años 50 se dedica especialmente a escribir crónicas para el semanario *Pro Arte* y para los diarios *La Hora* y *La Nación*. Es a partir de entonces cuando Teófilo Cid adopta el realismo mágico:

Pasados *los años de hermosa ternura del alma*, Cid se refugió en una nueva alternativa literaria: las crónicas. Durante gran parte de la década del 50, se desempeñó como colaborador del semanario *Pro Arte* y como cronista de los diarios *La Hora* y *La Nación*; medio, este último, del cual fue también director de redacción. Asimismo, es muy importante mencionar que este personaje asumió, en esta nueva etapa de su vida, como él mismo señala, el realismo mágico como una búsqueda estética y, en cierta forma, como un camino de retorno hacia ese eterno referente del cual nunca se pudo alejar: *al brocal en cuyo fondo brillan las raíces*; el sur de Chile. Referente poético *fronterizo* que Pablo Neruda, y Jorge Teillier sobre todo, desarrollaron posteriormente¹⁰⁸⁹.

Señalan, a continuación, la etiqueta de poeta maldito que le ha sido atribuida, esa leyenda que en torno a él circula:

Paralelo a toda esta actividad, Cid tomó una postura estoica y soberbia que a la postre le valió ser tildado de poeta “maldito”, de bohemio infatigable, de escritor disperso y poco riguroso. Estigma que años después se eternizó con la ruindad, la alcoholización, la protesta, la despreocupación por su apariencia física y la decisión final de destruirse en vida¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁸⁷ Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, prólogo a *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, volumen I, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2003, p. 13.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*.

Los editores señalan que Cid ha sido considerado por muchos “como uno de los valores genuinos de la literatura chilena” y, acto seguido, agregan:

Voz única y original, de enorme talento poético, que decidió, finalmente, realizar su mayor y más duradera creación artística a través de su propia existencia, marcada tanto por la opulencia y el reconocimiento de su calidad artística, como por el nomadismo callejero, la alucinación etérea, la autodestrucción consciente y el vagabundeo existencial¹⁰⁹¹.

De Mussy y Aránguiz concluyen el prólogo expresando, además de una serie de agradecimientos, su aspiración a contribuir a la “labor de rescate, análisis y difusión de escritores chilenos que conforman toda esa gran gama desconocida, o «no oficial»; conjunto tremendamente valioso por sus aportes en el campo de la estética y la crítica cultural durante la primera mitad del siglo XX”¹⁰⁹².

Prestamos atención, ahora, al estudio de Luis de Mussy y Santiago Aránguiz “Teófilo Cid, soy leyenda”, estructurado en cuatro apartados diferenciados. Los tres primeros presentan una aproximación a la vida de Teófilo Cid, divididos en función de una serie de etapas establecidas por los autores: 1914-1934, 1934-1950 y 1950-1964. Y el cuarto, a modo de conclusión. No nos detendremos a comentar el contenido estrictamente biográfico, puesto que lo referente a la vida de Teófilo Cid ha sido ya tratado con anterioridad en el capítulo correspondiente, sino que nos centraremos en los comentarios o apreciaciones de interés respecto a su actividad, a su obra, a su participación en *Mandrágora* y otras cuestiones que merezcan ser señaladas.

En cuanto al periodo inicial (1914-1934), destacamos la mención que los autores hacen de la llegada de Teófilo Cid en 1934 a la capital y del carácter significativo que esta experiencia vital, esta vivencia, conllevó para él y para muchos otros artistas que se trasladaron desde sus provincias periféricas natales a la metrópoli en aquel peculiar contexto de explosión de la modernidad:

En 1934, a la edad de veinte años, Teófilo Cid arribó a Santiago, después de haber estudiado música en el Conservatorio de Concepción cuanto todavía cursaba el colegio. La capital se abrió novedosa para él, llena de estímulos, bullente, con un Chile que crecía y se cuestionaba cada día. Como recordara tiempo después, fue un contexto de cambio, renovación y búsqueda el que abrazó a esa gran cantidad de jóvenes que se lanzaron hacia la metrópoli con el sueño de vivir la modernidad y ser partes de ese “torbellino social”. Santiago, con sus encantos

¹⁰⁹¹ *Ibidem*.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 15.

y misterios, envolvía a estos “cerebros jóvenes” de “almas ardientes”, como el más ebrio de los enamoramientos¹⁰⁹³.

En cuanto al segundo periodo establecido por los autores del estudio (1934-1950), consideramos interesante llamar la atención sobre la referencia que hacen de lo que supuso para los jóvenes poetas y artistas el regreso de Vicente Huidobro a Chile en 1933, que llegaba al país mostrando a los jóvenes creadores los nuevos caminos que se abrían en Europa para el arte y suscitando la creación de numerosas revistas literarias de corta duración, pero de gran relevancia. En este sentido, exponen su consideración de Mandrágora como un “resultado indirecto de la actividad de «Vicentico»”¹⁰⁹⁴:

El retorno de Vicente Huidobro a Chile en 1933 trajo consigo la creación de numerosas revistas literarias de efímera duración pero de gran significado intelectual y simbólico; entre las más relevantes tendríamos que mencionar *Pro* (1934), *Obligo* (un número, 1934), *Vital* (dos números, 1934 y 1935), y *Total* (dos números, 1936 y 1938). El estímulo que representó Huidobro para los jóvenes de la época fue evidente en la publicación de la *Antología de la poesía chilena nueva* y la *Antología del verdadero cuento chileno*, y en la ampliación del debate cultural en el país. De por sí, la formación del grupo Mandrágora fue un resultado indirecto de la actividad de “Vicentico”, ya que si bien este poeta fue un catalizador de la poesía surrealista en Chile, esto no significa que haya determinado todo el accionar de estos poetas negros, como gustaban de ser llamados¹⁰⁹⁵.

De Mussy y Aránguiz resaltan la precisión del testimonio que Cid ha dejado sobre la relación con Huidobro y la influencia liberadora que este ejerce y reproducen unas palabras de Teófilo en este sentido, extraídas de su artículo “En torno a Vicente Huidobro” publicado el 25 de enero de 1948 en *La Hora*:

La visión que tiene Cid de lo que se ha llamado la “convocatoria huidobriana” es precisa y se ajusta como pocas a lo que significó para estos futuros miembros de la “generación del 38” la presencia del padre del creacionismo. Esta mirada de la década del 30 no ha sido recopilada y, menos, interpretada, lo que de por sí la hace interesante. Sobre todo, viniendo de quien para Huidobro era *mon cher Théophile*.

“Llegaba el poeta a Chile y promovía en los círculos jóvenes de la literatura una intensa inquietud. Si para lograr ese objetivo no hubiera bastado el conocimiento de su poesía, su sola presencia habría sido catalítico suficiente. Estábamos hartados de contemplar altares vacíos, recibir huecos principios y escuchar falsas

¹⁰⁹³ Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, “Teófilo Cid, soy leyenda”, *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, volumen I, p. 18.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, pp. 20-21.

direcciones. El aliento que Vicente nos comunicó se tradujo en la publicación de revistas, en la dictación [sic] de conferencias y en la actitud de intolerancia crítica que sus amigos guardamos frente a la vida”¹⁰⁹⁶.

De Mussy y Aránguiz destacan la “generosa influencia e irradiación creativa que significó la figura de este controvertido y cuestionado personaje de las vanguardias europeas y latinoamericanas”¹⁰⁹⁷. A continuación, reproducen otras palabras de Cid respecto a la importancia del papel que desempeñó Huidobro conectando a Chile con las vanguardias que se desarrollaban en Europa y continúan comentando la admiración que Teófilo Cid manifestó en más de una ocasión hacia este:

“Vicente Huidobro es el puente que nos une por esos años con la grande y fluente reverberación de los ismos, en la misma forma que Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Mandrágora más tarde”, dijo Cid, a casi dos años de la muerte de su amigo. Dejando de manifiesto su visión de que “Vicente-vidente” era sin duda, no solamente para él, sino que para muchos otros escritores contemporáneos, la figura central de la poesía chilena junto a Neruda y de Rokha. En este sentido, la admiración que tuvo Cid por Huidobro fue siempre manifiesta, explícita, incluso lo llegó a tildar, sin reserva alguna, como “el más grande de los poetas chilenos”. Admiraba su inteligencia poética, la aguda penetración psicológica de sus versos, la profundidad de su pensamiento, la ironía de sus imágenes y, por sobre todo, la actitud desafiante que tenía ante la vida y las personas. Más que ser el impulsor de la poesía creacionista, Cid vio en él al único escritor chileno de la primera mitad del siglo XX capaz de establecer un vínculo férreo entre el desarrollo de ideales humanos y una conducta acorde a dichas necesidades.

“La influencia de Vicente Huidobro ha sido más que estética, de conducta”. Esta frase de Cid resume de manera concisa el profundo reconocimiento que él y los otros poetas jóvenes de entonces sentían por Huidobro. Pese a las diferencias conceptuales y poéticas que existieron entre ambos, la fuerza de su estímulo radicaba en una actitud vital irreconciliable con postulados reaccionarios¹⁰⁹⁸.

Fundamental resulta la aclaración que los autores realizan a continuación, especificando que esta especial admiración hacia Huidobro que sentía Teófilo Cid no era compartida por todos los miembros del grupo:

Es necesario mencionar que no todos los miembros de Mandrágora compartían el mismo entusiasmo por Huidobro: si bien Arenas era muy cercano, no lo eran Cáceres ni Gómez-Correa. Este último sostuvo, de hecho, grandes polémicas con el padre del creacionismo¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*, pp. 22-23.

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, p. 23.

Las polémicas a las que se refieren por parte de Gómez-Correa quedan reflejadas, como hemos comentado y comprobado, en el séptimo y último número de la revista *Mandrágora*, en el que expresa con rotundidad sus críticas a Huidobro, a su manera de entender la creación poética y a su rechazo del automatismo.

De Mussy y Aránguiz comentan la peculiar relación que Teófilo Cid mantuvo a lo largo de su vida respecto al romanticismo y al surrealismo, pasando del amor al odio:

Cabe señalar que Cid y los demás integrantes de las generación del 38, vivieron una época marcada por la crisis bursátil del 29, las disputas político administrativas entre Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo, la Guerra Civil Española, el Frente Popular chileno, el comunismo de la URSS, el fascismo italiano, el nazismo de Hitler, la Segunda Guerra Mundial y un incipiente capitalismo moderno. Ahora bien, Teófilo Cid se vinculó a esta escena a través del pensamiento y el marco estético filosófico que le dieron el romanticismo y el surrealismo, ismos con los cuales desarrolló una relación si bien conflictiva y crítica, extremadamente fructífera. De hecho esta afinidad pasó por varios momentos; desde una cercanía total durante los primeros años de *Mandrágora* a un cuestionamiento durante la Segunda Guerra Mundial y los años 40, luego el desprecio durante la década del 50, terminando con un acercamiento final antes de su muerte. Es decir, ida y vuelta¹¹⁰⁰.

Llaman la atención sobre una serie de periodos que consideran especialmente fértiles en la trayectoria creativa de Teófilo Cid. El primero de ellos lo sitúan entre 1935 y 1942. Destacan la publicación de *Bouldroud* (Ediciones Mandrágora) en 1942, libro compuesto de “relatos oníricos” como el propio autor los definió. Esta obra “no pasó desapercibida en los círculos literarios, políticos y sociales”¹¹⁰¹, suscitando las más encontradas valoraciones. A modo de ejemplo, de Mussy y Aránguiz mencionan las opiniones contrarias de Ricardo Lachtman, crítico del diario *La Nación*, quien dijo que era “el mejor libro surrealista de habla española”, y Alone (Hernán Díaz Arrieta), quien lo consideró una pérdida de tiempo para los lectores.

De Mussy y Aránguiz resaltan la importancia de dos acontecimientos más que tuvieron lugar, también, en 1942: la inclusión de Cid en la antología de Pablo de Rokha *Cuarenta y un poeta joven de Chile* y la publicación de “Mis amigos los poetas”¹¹⁰², una selección antológica realizada por Cid y publicada en *Clío* en la que incluye a Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Eduardo Anguita, Jaime Rayo, Gustavo Ossorio, Carlos de Rokha y a sí mismo.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁰¹ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁰² Teófilo Cid, “Mis amigos los poetas”, *Clío*, n.º 12, Santiago de Chile, Departamento de Historia y Geografía-Instituto Pedagógico-Universidad de Chile, Año VI, noviembre-diciembre de 1942, pp. 93-103.

Estos abordan la relación laboral que Teófilo Cid mantuvo con el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y la sitúan, aproximadamente, entre 1940 y 1946. A continuación, señalan la imposibilidad de esclarecer muchas preguntas sobre la vida de Cid que quedan sin respuesta, haciéndose aún más compleja la tarea debido a la leyenda que en torno a él circula:

Lamentablemente, no todas las preguntas quedarán aclaradas con esta investigación y, en algunos casos, ni siquiera logrará satisfacer la inquietud por conocer con mayor detalle antecedentes de la vida de Cid que seguirán guardados en el misterio de la noche. Son parte de la leyenda que se ha creado en torno a él, y que el propio Cid ayudó a crear y fomentar. Otro tanto han hecho los amigos poetas y escritores que, si bien no han tenido la intención manifiesta de ello, han cimentado confusiones, errores e imprecisiones en torno a su vida y obra, lo que ha generado un desconcierto generalizado entre los lectores, estudiosos y críticos. ¿Por qué decide abandonar el trabajo en la Cancillería, el que para muchos constituía una plataforma segura para seguir escalando laboral y socialmente?¹¹⁰³

Recuerdan, además, que son pocas las certezas que existen respecto a la vida que llevó Teófilo Cid después de abandonar el ministerio. Y señalan la gran cantidad de especulaciones que se han vertido respecto a Cid y el radical giro que dio a su vida:

Si bien mucho se ha especulado sobre el tipo de vida que habría llevado Cid después de abandonar el trabajo protocolar en la Cancillería, y sobre la utilización que le dio al dinero que habría recibido como indemnización por los años trabajados, muy pocas son las certezas. En ese sentido, ha sido lugar común remarcar gratuitamente el despilfarro con que Cid habría actuado no solamente en esa ocasión, sino también cuando, supuestamente, recibió una cuantiosa fortuna como herencia a la muerte de su padre. Ambos hechos no han podido ser comprobados hasta hoy¹¹⁰⁴.

Respecto al tercer y último periodo de la vida de Cid establecido por Luis de Mussy y Santiago Aránguiz en su estudio, que va desde 1950 a su fallecimiento en 1964, comenzamos mencionando el cambio de posicionamiento de Cid respecto a la creación literaria que estos señalan, su asimilación y puesta en práctica del realismo mágico a partir de 1950:

Los últimos catorce años de Cid están marcados por una serie de acontecimientos que configuran –en un breve espacio de tiempo– la transición entre planteamientos estéticos distintos con los que había comulgado en su juventud y la desición estoica e intransigente de suicidarse en vida: a través del alcohol. Esta transición la hemos situado aproximadamente en 1950. En esta época inicia la puesta en práctica de una “nueva conciencia poética”; en sus propias palabras, del realismo mágico. Atrás quedaba el surrealismo y sus teorizaciones. La

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 30.

muerte de Jorge Cáceres a la edad de 26 años en septiembre de 1949 significó para Cid una pérdida irreparable. Marcó el desmembramiento del grupo surrealista nacional, como llegó a afirmar en la crónica titulada “La queja de la Mandrágora”.

Desde 1950 en adelante, nos encontramos con un escritor que desarrolló una línea de escritura diametralmente distinta a la de sus inicios. Por lo tanto, en estricto rigor, tendríamos que hablar de Cid no solo como un escritor surrealista, como ha sido comúnmente establecido. Es necesario, asimismo, delinear adecuadamente su vertiente, menos explorada en su escritura, que es, precisamente, la del “realismo mágico”¹¹⁰⁵.

De Mussy y Aránguiz aluden, entonces, al trabajo como cronista que desempeñó Cid en los diarios *La Hora* y *La Nación* y resaltan el interés de sus crónicas, puesto que “permiten estudiar con más propiedad y profundidad la vida y el pensamiento del escritor”¹¹⁰⁶. Señalan, además, la heterogeneidad del contenido de estas, la variedad de los temas tratados por Cid y hacen referencia a cuestiones anecdóticas en relación a cuándo y cómo las escribía que consideran de utilidad para una mayor comprensión:

En ellas podemos percibir su particular visión del mundo, de sus amistades, de cantantes, de escritores, actrices y sobre diferentes tipos de seres humanos. Por cierto, de la ciudad y su enclaves bohemios y culinarios. Escribió sobre los más variados temas y situaciones. Sobre cine, música, política, sobre el placer de la lectura, sobre el matrimonio, la noche, sobre el alcohol, el suicidio y la pobreza. Reiteradas son, además, las alusiones a poetas, periodistas, pintores, novelistas o dramaturgos chilenos. También lo hizo sobre escritores, especialmente, los franceses y rusos del siglo XIX y XX, entre ellos Julio Verne, Jean-Jacques Rousseau, Honoré Balzac, Alejandro Dumas, Marcel Proust, André Gide, Tolstoi y Gorky por nombrar solo algunos. Los artículos en su mayoría, si no todos, los escribía en las oficinas de redacción del mismo diario *La Nación*. Y, lo que constituía una permanente molestia para los linotistas, los redactaba a mano, a última hora, después de haber salido a comer y a beber con artistas o poetas dificultando y retardando el cierre de la edición durante las primeras horas de la mañana. Estas anécdotas nos permiten entender con más propiedad la naturaleza de las crónicas, los temas abordados, el lenguaje empleado y la manera de enfocarlos. Permite aventurar que es en ellas donde Cid logra expresarse con más convicción y mayor libertad¹¹⁰⁷.

En cuanto a la situación económica de Teófilo Cid entre 1948 y 1960, periodo en el que se dedicó a escribir dichas crónicas, los autores hablan de inestabilidad. Afirman que desconocen los ingresos que recibía Cid como remuneración de su actividad como cronista; si percibía un sueldo mensual o cobraba por cada colaboración.

¹¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 32-33.

De Mussy y Aránguiz mencionan la publicación de *El tiempo de la sospecha*, obra que, según expresan, pone de manifiesto “la vocación libertaria” de Cid. La libertad es un valor esencial en este relato:

El tiempo de la sospecha es, sin duda, el libro más autobiográfico de Cid. Muchos de los personajes, el contexto histórico-político chileno de finales de la década de 1920 y de principio de la siguiente, junto a las vivencias personales, tanto en el plano familiar como escolar, son claramente identificables (...) Es la libertad, ciertamente, el concepto clave que subyace en todos los actos reivindicativos que se expresan en el relato. Detrás de las alusiones a los abusos cometidos y las prohibiciones establecidas por el régimen de Ibáñez del Campo contra obreros y grupos universitarios o frente a la persecución contra homosexuales, es manifiesta la voluntad de Cid de hacer destacar su vocación libertaria por la que tanto luchó durante su vida. En ese sentido, la libertad representa para él la supremacía de las ideas y de la razón sobre la fuerza, del idealismo por sobre la represión y el castigo, del entendimiento por sobre la fuerza bruta, constituyéndose en el bien más apreciado para el ser humano (...) Este libro, en definitiva, viene a constituir la denuncia más ácida y despiada que realiza Cid sobre un período de la historia de Chile que con anterioridad había sido abordado, desde la novela o el ensayo, por Eugenio González Rojas, Diego Muñoz, Alberto Romero y Carlos Vicuña Fuentes¹¹⁰⁸.

A continuación, mencionan “el otro gran trabajo de Cid durante la década del 50”¹¹⁰⁹, su poemario *Camino del Ñielol*, un poema de mil versos que, en palabras de De Mussy y Aránguiz, “refleja cabalmente el vértice que atraviesa la vida de este autor”, la transición por la que pasa su concepción de la creación poética. En este sentido, agregan:

(...) la “travesía literaria” (...) irá desde la escritura surrealista de la primera parte del volumen hasta una “nueva conciencia subjetiva”, la del realismo mágico. Él mismo explica las diferencias formales entre una y otra, por lo que no es necesario insistir en ello. Advierte, eso sí, que se trata de un realismo como manifestación poética de una “realidad” íntima y personal. De ahí el nombre de “autobiografía ideológica”, en directa referencia al carácter reflexivo que sería connatural a ese momento imaginativo particular. No es un realismo social o costumbrista a la manera de Nicomedes Guzmán o de Alberto Romero, entre sus contemporáneos.

Reconoce que solo se trata de un adelanto del primer atisbo de una manera de escribir que, por la insatisfacción implícita de sus palabras, todavía no ha logrado concretar a cabalidad¹¹¹⁰.

Aluden a la publicación en 1955 de su libro de poemas *Niños en el río*, que tiene como punto de partida un hecho real que tuvo lugar una noche de invierno de 1953, el fallecimiento, a causa del frío, en las riberas del río Mapocho (Santiago de Chile), de un grupo de niños sumidos en la miseria:

¹¹⁰⁸ *Ibidem*, pp. 33-35.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 37.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, pp. 37-38.

Un año después de la publicación de *Camino del Ñielol* editó un nuevo libro de poemas, *Niños en el río* (septiembre de 1955), impreso por Ediciones Espadaña, con una edición de 220 ejemplares firmados por el autor. En el prólogo de esta obra el propio autor se encargó de delimitar los senderos creativos por los que se movía. Advierte que se trata de una composición creada a partir de un hecho real, de carácter exclusivo en su escritura. No encontramos otro registro literario en la poesía de Cid, a excepción de algunas de sus crónicas o artículos de opinión sobre temas históricos, que haya tomado como punto de inicio un hecho noticioso específico, como fue el que estimuló este poemario: la muerte, por causa de las inclemencias del frío invernal, de un grupo de niños pordioseros una noche de 1953 en las riberas del río Mapocho.

Este hecho, desapercibido e ignorado por muchos, marcó enormemente a Cid. Lo ocurrido no constituyó para él meramente una “noticia” inadvertida por la prensa de la época; fue la expresión descarnada del desamparo en que se encontraba un amplio sector de la población callejera y mendigante de aquellos años (...) Desde esta mirada comprometida y sufriente del autor, tenemos que situar la lectura de su obra. Cid expresa la fragilidad inherente al ser humano a través de sus propios sentimientos y de alguna manera anticipa su propio fin. *Niños en el río* es la cristalización de una poesía que privilegia la transparencia, la claridad de la expresión y la fineza del espíritu. En este extenso poema encontramos los tópicos comunes del resto del trabajo poético de Cid: la noche, el amor, el desamparo, la agonía existencial, la muerte¹¹¹¹.

Por otra parte, De Mussy y Aránguiz destacan la relación de amistad que trabaron Teófilo Cid y Jorge Teillier en 1956 y que se prolongó hasta la muerte del primero. Según estos, “la visión de Teillier sobre Cid constituye una de las mejores fuentes para aproximarse a su vida y obra”¹¹¹². Afirman que “existió de parte de Teillier una clara admiración por Teófilo, que lo llevó incluso a emular en vida su «mito», que crecía día a día”¹¹¹³. Reproducen un fragmento de un texto, “Teófilo Cid, el naufrago de la noche”, publicado por Teillier en el cuarto número de *Plan* en junio de 1967, que resulta de gran interés y del que transcribimos aquí, a su vez, algunos fragmentos seleccionados:

“Los restaurantes y el alcohol y las bibliotecas aparecen al recordar a Teófilo Cid... Lo tildaron, para referirse a él en forma despectiva de “escritor de café”... Teófilo está siempre atento a las últimas manifestaciones del arte y la literatura, trasladaba noticias, ejercía un gratuito apostolado y magisterio que muchos jóvenes debieran reconocerle. Generoso y estimulante para quienes valían (recuerdo sus opiniones vaticinadoras sobre Alberto Rubio, Galvarino Plaza, Armando Uribe y Rolando Cárdenas, por ejemplo), era también insolente y mal hablado contra el filisteo y el *parvenu*. Pero la mediocridad de nuestro ambiente lo fue envenenando. En el fondo, Teófilo Cid no podía claudicar. Su aspecto desastrado y repulsivo exteriormente, era la forma de rebeldía contra el orden burgués y mojigato. Pienso que no es verdad que la sociedad le negó todo. Al contrario, cualquier arribista hubiese trepado a alturas insospechadas a partir de las posiciones que muchas veces tuvo Teófilo... Funcionario de ministerios, secretario de redacción de revistas y diarios, las cartas de

¹¹¹¹ *Ibidem*, pp. 39-40.

¹¹¹² *Ibidem*, p. 41.

¹¹¹³ *Ibidem*.

triunfo estuvieron muchas veces en sus manos y las desdeñó. Despreciaba la sociedad actual e incapaz de integrarse en ella, escogió el suicidio disimulado tras el alcohol.. Contradictorio personaje: alguna vez le oímos decir que todas las mañanas le rezaba a la Virgen. Pero al mismo tiempo se declaraba socialista, partidario de los bolcheviques, y recuerdo siempre su gran alegría cuando Gagarin surcó por primera vez el espacio, en un vuelo que su poesía había pronosticado hacía veinte años... Perdido en la ciudad, náufrago de este mundo, Teófilo Cid como relación frente a nuestro malsano modo de vida, mantenía una aspiración hacia un mundo de orden más elevado y puro, en el cual las relaciones humanas no estuvieran regidas por el interés y la sordidez... Amaba la tierra natal, el sur, la casa paterna (...) Luchó por recuperar a través de la poesía un mundo mejor y cayó en esa lucha (...) Cayó en su empresa que fue la del último mandragórico, el único que tal vez no condescendió con la realidad inmediata al negar la realidad misma... Su obra literaria lo sobrevive y espera el justo juicio (...) Teófilo Cid derrochó su talento, pero su obra de cuentista, narrador, autor teatral y poeta está viva y espera esa resurrección que da la desinteresada posteridad”¹¹¹⁴.

De Mussy y Aránguiz mencionan la que fuera la última publicación, en 1962, de Teófilo Cid en vida, su obra *Nostálgicas mansiones*.

Aluden, entonces, a la muerte de Teófilo Cid, que tuvo lugar el 15 de junio de 1964, de la que afirman que fue “sorpresiva y fulminante” y que “representó la culminación de una vida despreocupada de lo material, con sus capacidades físicas e intelectuales definitivamente menguadas por el alcohol”¹¹¹⁵. Mencionan el papel que la Sociedad de Escritores de Chile desempeñó los últimos años de la vida de Cid:

La Casa del Escritor ubicada en la calle Simpson 7, hoy en día la Sociedad de Escritores de Chile, se convirtió en el lugar que acogió generosamente a Cid durante los últimos años de su vida: a modo de retribución por su constante e infatigable labor en esa institución se le había asignado el cargo de Secretario Técnico. Sería este su último nombramiento. Es sabido que la intención de los socios fue la de acoger al escritor, quien en sus últimos meses de vida no tenía siquiera un lugar donde dormir¹¹¹⁶.

Por último, prestamos atención al cuarto apartado, “Master de la noche, dandy de la miseria”, con el que concluyen su estudio. De Mussy y Aránguiz destacan la actitud subversiva de Cid como poeta y su desprecio hacia el sistema capitalista, su coherencia ética:

Si bien en términos cronológicos fue poco más de un cuarto de siglo de trabajo y vida literaria, la impronta que dejaron la subversión poética y ese “asco invencible” por la sociedad capitalista, perdura claramente hasta hoy en día (...) Poesía igual vida y comportamiento intransigente con un medio que es preciso destapar. Conducta en que la “herejía baudeleriana” se extrapola haciéndola un presente iluminado por la soberanía. Teófilo Cid racionalizó intelectualmente la conducta personal hasta hacerla reflejo de una ética

¹¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 41-42.

¹¹¹⁵ *Ibidem*, p. 43.

¹¹¹⁶ *Ibidem*.

totalitaria y radical: el ascetismo literario. A tal límite llegó su compenetración con la literatura que se transformó en el más destacado personaje de su obra: un irreverente y romántico intelectual. Enemigo acérrimo del servilismo, su mensaje resuena claro¹¹¹⁷.

Para ellos, el espíritu crítico, comprometido y rebelde de Cid en los tiempos en que se consolidó el grupo Mandrágora se mantiene intacto a lo largo de su trayectoria creativa, a pesar de su alejamiento del surrealismo:

En pocas palabras, es el período “subversivo” y comprometido de Cid, de inquebrantable militancia surrealista en compañía de Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y el resto de la cofradía mandragórica, el que se trasluce en toda la vida y obra. De diversas maneras, pero siempre manteniendo la subversión, la protesta y el mencionado anhelo crítico frente a la sociedad. Incluso en esos momentos de realismo mágico y de su labor como cronista¹¹¹⁸.

Casi al final de su estudio constatamos, de nuevo, el énfasis que sus autores ponen en resaltar la coherencia de Teófilo Cid con sus principios éticos:

Seducido por la muerte como compañera, Cid no tranzó nunca, ni en su trato ni en la propia ética. Ya lo había dicho su gran amigo Carlos de Rokha, y quizás por eso mismo dejó a un lado todas las carreras oficiales que tuvo; solo los funcionarios –los ciegos– vuelven a mirar hacia el pasado en busca de recompensas, la real existencia está en seguir escupiendo fuego por la boca. De ahí que el único camino fuera la perpetuación individual que lastima y va en contra de todos los cánones morales¹¹¹⁹.

5.1.4. La crítica literaria y Jorge Cáceres

La crítica literaria chilena actual comienza a valorar la fuerza creativa de este joven poeta y del grupo al que perteneció. A pesar del interés creciente y de la existencia, por fin, de trabajos rigurosos sobre Mandrágora y algunos de sus miembros, aún existe gran confusión a la hora de acercarse al surrealismo, además de cierta reticencia a reconocer sin titubeos el carácter surrealista de la poesía y de la actividad en general de los mandragóricos, y de Cáceres especialmente, y su posicionamiento vital.

La primera contribución fundamental al rescate de la figura y la obra del más joven de los mandragóricos corrió a cargo del chileno Ludwig Zeller y su amigo y compañero de aventura Enrique Gómez-Correa. Nos referimos a la publicación en 1979 de sus *Textos*

¹¹¹⁷ Luis de Mussy y Santiago Aránguiz, “Master de la noche, dandy de la miseria”, *op. cit.*, p. 48.

¹¹¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹¹¹⁹ *Ibidem*, p. 50.

inéditos, presentados por un interesante prólogo del talquino que ya hemos comentado con detenimiento anteriormente.

Édouard Jaguer, figura clave del surrealismo en las últimas décadas, publica en el octavo número de *Ellebore*, de 1984, una reseña sobre el poeta titulada “Jorge Cáceres”¹¹²⁰, acompañada de la reproducción de una fotografía de este a los veinte años, un collage de Cáceres, la fotografía de los miembros del grupo y sus colaboradores cercanos realizada en la exposición surrealista organizada en Santiago de Chile en 1943, el poema de Cáceres “Les mains”, y seguida, en las páginas sucesivas, de otro poema de Cáceres, “Las maravillas de la tierra a treinta metros de altura las maravillas del mar a treinta metros de profundidad”, y del texto “Metafísica de los puentes” de Enrique Gómez-Correa, ambos traducidos al francés. Nos centramos en el contenido de la reseña sobre Cáceres, que Jaguer comienza con unas palabras de gran fuerza que reflejan su reconocimiento de la obra poética y plástica del delfín de la Mandrágora:

Poète et peintre météorique, Jorge Cáceres est une des ces figures qui *signent* de leur passage le ciel du surréalisme mieux qu’aucune “étoile” ne saurait le faire, d’autant plus que la notion de “vedette” n’a jamais eu dans ces parages le sens définitif qu’on lui prête en d’autres lieux plus étroitement artistiques ou littéraires¹¹²¹.

Continúa Jaguer destacando la luz que arroja la trayectoria del más joven de los mandragóricos, a pesar de su corta vida:

Trajectoire brève –un éclair– mais exceptionnellement illuminante que la sienne: il n’a pas encore quinze ans quand, le 12 juillet 1938, il assiste à la première manifestation publique du surréalisme chilien à la Casa Centrale de l’Université de Santiago, où Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas et Teófilo Cid sont venus lire leurs poèmes et une manifeste où ils lient sans ambiguïté leur destinée à celle du mouvement fondé par André Breton¹¹²².

Una pequeña observación hemos de hacer al fragmento recientemente reproducido, en el que Jaguer menciona el primer acto público organizado por el grupo Mandrágora y ubica su celebración en la Universidad de Santiago. Sin embargo, dicho acto tuvo lugar en la

¹¹²⁰ Este texto de Édouard Jaguer fue también publicado en *Opus International*, n.º 123-124 (número especial “André Breton et le surréalisme international”), abril-mayo de 1991, pp. 208-209. Al texto recogido en *Opus International* le faltan algunos breves fragmentos respecto a la versión aparecida originalmente en *Ellebore*.

¹¹²¹ Édouard Jaguer, “Jorge Cáceres”, *Ellebore*, n.º 8, 1984, p. 52.

¹¹²² *Ibidem*.

Universidad de Chile, de la que Andrés Bello fue su primer rector, existiendo en el país otra universidad llamada Universidad de Santiago de Chile (USACH). Por otra parte, destacamos la adhesión “sin ambigüedad” al surrealismo señalada por Jaguer.

Jaguer se refiere al especial entusiasmo con el que Cáceres acoge la presentación del grupo, manifestándoles su deseo de integración, y al entusiasmo, también, con el que los fundadores de *Mandrágora* responden al acercamiento del joven que pasará, desde entonces, a formar parte del grupo. Jaguer destaca la participación activa de Jorge Cáceres, junto a sus compañeros, en la totalidad de los números de *Mandrágora* (a excepción del séptimo, realizado exclusivamente por Gómez-Correa), así como en *Leitmotiv*, *Altazor*, *VVV* y *Néon*:

Ebloui, fou, Cáceres envoie aussitôt un message à ceux qu’il considère déjà comme ses amis, pour leur demander son intégration au groupe, laquelle fut reçue avec l’enthousiasme qu’on peut imaginer, ne serait-ce qu’en raison de l’extrême jeunesse du nouvel adhérent. Certes, jeunes, Gómez-Correa et ses amis le sont tous (...) Il devient donc l’un des quatre fondateurs de *Mandrágora*, la revue qui sera le foyer des activités du nouveau groupe et lui donnera son nom. De décembre de 1938 à octobre 1943, elle comptera sept números, où l’on retrouve toujours le nom de Cáceres à côté de ceux de ses amis chiliens et européens, comme un peu plus tard dans *Leitmotiv* (Santiago, 1942), *Altazor* (1963), publications dirigées par Arenas, mais aussi dans *VVV* (New York, 1942) et *Néon* (Paris, 1948)¹¹²³.

Jaguer se refiere, entonces, a la temprana muerte de Cáceres al poco tiempo de su regreso a Santiago de Chile, tras su estancia en París, y reproduce unas significativas palabras a él dedicadas por André Breton al recibir la noticia de su fallecimiento sacadas de la carta que envía a Arenas el 3 de octubre de 1949. Jaguer destaca la participación activa llevada a cabo por el más joven de los surrealistas chilenos en la vida del grupo reunido en torno a Breton durante su estancia en la capital francesa y da cuenta de la indeleble huella que deja tras su partida definitiva, reflejada en las palabras que el fundador del surrealismo emplea para referirse a él:

Aussi séduisant qu’inspiré dans toute action qu’il entreprenait, Cáceres incarnait “tous les dons de la jeunesse quand ils s’allient avec ceux de l’esprit” -c’est ce qu’écrivait André Breton à Braulio Arenas le 3 octobre 1949, en apprenant la mort soudaine de celui que ses amis de Santiago considéraient comme le plus singulier d’entre eux: il venait d’avoir vingt six ans, et n’avait regagné le Chili que depuis peu de temps, ayant passé plus d’un an à Paris en 1947-48, où il avait pris une part active à la vie quotidienne du groupe de Breton. Et l’on ne saurait avoir meilleure idée de l’empreinte qu’il y avait laissée qu’en écoutant encore Breton, parlant à propos de

¹¹²³ *Ibidem*.

ce jeune poète du “*liant éternel*”, “celui qui fait sentir ou croire qu’on se connaît depuis toujours”, conjugué à une “*délicatesse suprême*”¹¹²⁴.

En cuanto a la estancia de Cáceres en París, es preciso matizar que no es hasta 1948 cuando se instala en la capital francesa. Como sabemos, a principios del mes de marzo escribe la primera de sus cartas a Gómez-Correa, en la que le anuncia su reciente llegada a la cuna del surrealismo.

Édouard Jaguer se refiere, entonces, a su faceta como artista plástico y deja constancia de su participación en numerosas exposiciones surrealistas de carácter internacional:

Cáceres, en tant que plasticien ou co-préfacier, participe aux expositions internationales du mouvement surréaliste tant à Santiago en 1943 et 1948 qu’à Paris, en 1947, où ses photomontages sont présentés à la Galerie Maeght. En 1948 il est un des exposants de *Comme* à la Galerie Jean-Bard, aux côtés d’autres surréalistes “physiologiquement jeunes”: Bédouin, Bouvet, Demarne, Kujawski, Meunier, Serpan et Tarnaud, et c’est lui qui compose la couverture du catalogue: un photomontage quelque peu mêlé de solarisation, suggérant l’image d’un fantôme féminin dansant, avec son reflet, très “explosant-fixe”¹¹²⁵.

A Jaguer tan solo se le escapa la exposición surrealista inicial de Cáceres y Arenas en diciembre de 1941 en la Biblioteca Nacional, en la que exhiben, como bien sabemos, objetos, collages y dibujos.

Jaguer comenta, a continuación, las relaciones de amistad trabadas por Jorge Cáceres durante su estadía en París, destacando especialmente los lazos que le unen, a partir de entonces, con Brauner, Hérold, Toyen y Heisler. Habla, también, de los fotomontajes del joven chileno, que relaciona con los de Éluard, Hugnet o Malet:

À Paris, Cáceres se lie particulièrement d’amitié avec Brauner, Hérold (auquel est dédié son poème *Jamais*, dont un fragment est publié dans le catalogue *Comme*), Toyen et Heisler qui arrivent de Prague. Cáceres se sent très proche d’Heisler à plus d’un titre, ils ont la même attitude devant la vie de tous les jours, une même curiosité mêlée d’inquiétude, et éprouvent le même intérêt pour les activités de “détournement”: collages, modifications, photomontages. Les photocollages de Cáceres possèdent un certain “air de famille” avec ceux d’un Éluard, d’un Hugnet ou d’un Léo Malet, mais ce n’est là qu’une rencontre due à un état d’esprit semblable, et non l’effet d’une influence; il convient de les voir comme le témoignage d’un humour et d’une humeur révélateurs du côté le plus *amusé* de personnage, dont le mode d’expression privilégié demeurerait la poésie, qui nous livre de lui un autre reflet, superbement lyrique, plus près de Breton et de Péret que d’Éluard¹¹²⁶.

¹¹²⁴ *Ibidem.*

¹¹²⁵ *Ibidem.*

¹¹²⁶ *Ibidem.*

Acto seguido, Jaguer menciona los títulos de los cuatro libros publicados en vida por Cáceres a los que hoy es posible acceder: *René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Por el camino de la gran pirámide polar* y *Monumento a los pájaros*, señalando la relación entre este último y Max Ernst, quien tituló así varias de sus obras hacia fines de los años 20. Faltaría mencionar *El frac incubadora*, aparecida en 1946, obra hoy inencontrable pero que supuestamente fue publicada en edición privada.

Jaguer destaca, una vez más, la gran aportación de Cáceres al surrealismo, y para ello hace uso de las palabras ya citadas sobre Cáceres de Breton y de fragmentos de una dedicatoria, también de Breton, reproducida en el apartado destinado al más joven de los mandragóricos de la “Bio bibliografía” contenida en *El AGC de la Mandrágora*:

“Tous les dons de la jeunesse quand ils s’allient avec ceux de l’esprit” –n’est-ce pas là la “solution surréaliste” par excellence? Cáceres était de ceux dont on dit qu’ils ont “du vif argent dans les veines” –un précipité quelque peu alchimique de l’homme “avec une conscience désormais implacable” et du farfadet: “Apparition de Jorge Cáceres dans le surréalisme: 1938 et neige de condor”¹¹²⁷.

Por último, concluye su reseña Jaguer aludiendo a la faceta de bailarín de Jorge Cáceres, y dedicándole, de nuevo, hermosas palabras de reconocimiento:

Ce n’est qu’au moment de sa disparition que ses amis de *Mandrágora* apprirent que Cáceres était aussi premier danseur dans la compagnie des Ballets Joos: il n’en avait jamais rien dit. C’était une des “faces cachées” de ce dandy, égaré dans la vie de tous les jours comme par mégarde –et qui, de fait, ne manquait pas de s’en distraire, en y prenant le parti du joueur le plus enchanté de perdre comme de gagner, c’est-à-dire de découvrir– l’un et l’autre ayant probablement à ses yeux le même charme d’insolence discrète. Aussi peut-on penser que cet Orphée foudroyé ne se connut pas vraiment d’enfer: il avait en lui trop de flamme et d’élégance pour éprouver le monde autrement que comme une fête de mots et d’image, dansant en lui-même, étant son propre volcan¹¹²⁸.

En el catálogo *Francis Meunier et ses amis surréalistes* preparado para las dos exposiciones homónimas realizadas entre agosto y diciembre de 1997 en Cordes sur Ciel y en Albi (Francia), editado por Editions OMT Cordes sur Ciel, está presente Jorge Cáceres. Pierre Demarne, encargado de la redacción de uno de los textos que se encuentran en su interior, se refiere a la organización en 1948 por parte de Maurice Baskine de “COMME, exposition des surréalistes physiologiquement jeunes”. Entre los jóvenes que expusieron sus obras en

¹¹²⁷ *Ibidem*, pp. 52-53.

¹¹²⁸ *Ibidem*, p. 53.

aquella ocasión mencionados por Demarne se encuentra el chileno Jorge Cáceres, junto a otros como Bédouin, Bouvet, Kujawski, Lelio, Serpan y Tarnaud. Sobre el joven mandragórico, dice Pierre Demarne:

CÁCERES, surréaliste chilien ayant participé à la revue *Mandragora*, était danseur et photographe. Il mourut très jeune de retour au pays, selon ce que m'en a dit HEROLD¹¹²⁹.

En el interior del catálogo, en las páginas dedicadas a Jorge Cáceres, encontramos, en primer lugar, una breve cronología en la que se hace referencia a la publicación de la revista *Mandrágora* entre 1938 y 1943, en la que “Jorge Cáceres y participe en tant que poète, peintre et photographe”¹¹³⁰, a su llegada a París “vers 1944”¹¹³¹ y a su participación en 1948 “à l’Exposition Internationale de Surréalisme à Santiago aux côtés de Duchamp, Brauner, Hérold, Magritte, Matta”, así como “à l’exposition COMME, galerie Jean Bard, Paris”. En segundo lugar, se reseñan las obras del chileno exhibidas en la exposición “Francis Meunier & ses amis surréalistes”, celebrada en 1997 en Francia, que a continuación aparecen reproducidas: la cubierta del catálogo de la exposición COMME, realizada por Cáceres, y la fotografía titulada “Hérold après avoir traversé le cristal”, de 1947.

En 2002 Pentagrama Editores publica *Jorge Cáceres. Poesía encontrada*, con un estudio inicial redactado por Guillermo García, titulado “Aproximación al espectro de Jorge Cáceres”, en el que nos detenemos. García comienza su estudio refiriéndose a Cáceres como el “rayo luminoso” gracias al cual “la poesía surrealista chilena ingresó a las ligas mayores”¹¹³². Como podremos comprobar, García traduce literalmente fragmentos, a veces párrafos enteros, del texto recientemente comentado de Édouard Jaguer y se los apropia, integrándolos en su discurso sin dejar constancia de que cita a Jaguer.

Guillermo García destaca la temprana edad a la que Jorge Cáceres se une a *Mandrágora* y cuenta cómo se inició su relación con los fundadores del grupo. El siguiente fragmento reproducido es idéntico, casi de principio a fin, al texto de Jaguer, aunque suprimiendo algunas partes. Salta a la vista la lamentable apropiación indebida:

¹¹²⁹ Pierre Demarne, *Francis Meunier & ses amis surréalistes*, Editions OMT, Cordes sur Ciel, París, 1997, p. 8.

¹¹³⁰ *Francis Meunier & ses amis surréalistes*, p. 28.

¹¹³¹ Llegada que, como ya sabemos, tuvo lugar en 1948.

¹¹³² Guillermo García, “Aproximación al espectro de Jorge Cáceres”, *Jorge Cáceres. Poesía encontrada*, Pentagrama Editores, Santiago de Chile, 2002, p. 11.

(...) aún no cumple 15 años cuando el 12 de julio de 1938 asiste a la primera manifestación pública del surrealismo chileno en la Casa Central de la Universidad de Chile. En este lugar Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid vienen a leer sus poemas y un manifiesto, con el cual unen sin ambigüedad sus destinos al movimiento fundado por André Breton.

Deslumbrado y loco, envía enseguida un mensaje a los que él considera sus amigos, para pedirles su integración al grupo, la cual es recibida con el entusiasmo que se puede imaginar, aún cuando solo se debe a la extrema juventud del nuevo adherente. Por cierto, jóvenes son todos ellos. Braulio Arenas, el mayor, tiene 25 años, y Cáceres, como ya se ha dicho, aún no cumple los 15¹¹³³.

Guillermo García comenta la estancia de Cáceres en París, las relaciones que en la capital francesa establece con algunos de los surrealistas que allí se encontraban y su participación activa en la “vida cotidiana” del grupo encabezado por Breton. De nuevo, estamos ante otro claro caso de copia prácticamente literal, mediante el procedimiento de “cortar y pegar”, de las palabras de Édouard Jaguer:

Durante su estadía en la ciudad de la luz –1947, 1948– se involucró activamente en la vida cotidiana del grupo de Breton, trabando amistad particular con Victor Brauner, Jacques Hérold (a quien dedicó el poema “Jamás” del cual un fragmento fue publicado en el catálogo *Comme*), Toyen y Heisler, que vienen de Praga. Cáceres se siente próximo a Heisler por más de una razón; tienen la misma actitud frente a la vida diaria, una misma curiosidad mezclada de inquietud, y sienten un mismo interés por las actividades de “desviación”, collages, modificaciones y fotomontajes. Los fotocollages de Cáceres poseen un cierto “aire de familia” con los de Éluard, de un Hugnet o de un Leo Malet, pero todo eso no es más que un reencuentro debido a un semejante estado de espíritu y no al efecto de una influencia; conviene verlos con el testimonio de un humor revelador del aspecto más divertido del personaje, pero el modo de expresión favorito fue siempre la poesía, que nos da otro reflejo de él mismo, soberbiamente lírico, más cerca de Breton y de Péret que de Éluard.

Y no se podría tener mejor idea de la marca que él ha dejado, que al escuchar a Breton hablar a propósito de este joven poeta del vínculo eterno “como de aquel que hace sentir o creer que nos conocemos desde siempre”, conjugado con “una suprema delicadeza”¹¹³⁴.

Guillermo García habla, entonces, de su doble identidad, por un lado el bailarín Luis Cáceres y, por otro, el poeta Jorge Cáceres:

Jorge fue un ser dual que estableció una diferencia en su arte: en el ámbito del ballet era Luis Cáceres y nadie sabía su afición por la poesía o la fotografía. Asimismo, en los círculos literarios y con todos los escritores que frecuentaba, él era Jorge Cáceres. De esta forma firmó todos sus libros y así lo conocieron sus amigos de la Mandrágora. Solo al instante doloroso de su muerte maldita y prematura ocurrida en 1949, pudieron unirse ambos conjuntos, y con sorpresa, se constató su mágico desdoblamiento. Hasta el día de hoy algunos

¹¹³³ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹¹³⁴ *Ibidem*, pp. 16-17.

sobrevivientes de aquella época, relatan que nunca supieron que escribía o que se desenvolvía como primera figura del Ballet Nacional. Para el registro anecdótico, en su acta de defunción y en la placa que viste su tumba en el Cementerio Católico de Santiago, figura su verdadero nombre: Luis Sergio Cáceres Toro¹¹³⁵.

Guillermo García menciona las especulaciones que ha suscitado su misteriosa muerte:

Respecto al incidente de su muerte se ha especulado bastante, por una parte circula la tesis de una inmolación. Sobre esta circunstancia Nicanor Parra comentó: “Supe que se había suicidado”. Jacques Hérold, uno de sus grandes amigos y con quien compartió mucho durante su permanencia en París, señaló: “Creo que el joven poeta Cáceres, quien se suicidó o murió de una manera violenta, puede ser uno de los hombres más intensamente ligados al espíritu surrealista”. Su cuerpo fue encontrado al día siguiente, en su departamento de Santiago Centro por Octavio Cintolesi, quien fuera pareja del escritor. “Como es posible que Jorge Cáceres solo haya venido a decirnos adiós”¹¹³⁶.

García comenta el valioso legado poético que dejó Jorge Cáceres a pesar de lo corta que fue su vida:

Pese a su corta existencia, el legado poético que nos deja es vasto, cinco libros publicados en vida y un sinnúmero de colaboraciones en revistas y folletos. Tal vez su inclusión en la antología *13 poetas chilenos* editada por Hugo Zambelli en el año 1948 y su aparición póstuma en la selección antológica *AGC de la Mandrágora*, publicada en 1957 y que se ha consituído en una visión total del surrealismo chileno, permitieron que la voz que habla *de cuando la noche vino a descolgar sus senos en la ventana de la casa*, se mantenga flameando en lo alto de las montañas¹¹³⁷.

García señala el desconocimiento en que se halla sumida su obra que explica por el carácter limitado de los tirajes de sus publicaciones, rasgo que comparte con sus compañeros del grupo:

Es cierto que su poesía lúcida y fosforescente es prácticamente desconocida por un público lector más amplio. Esto se debe a que sus publicaciones son físicamente inhallables. El tiraje de sus ediciones es extremadamente limitado, sus obras nunca han sido reeditadas y gran parte de los ejemplares se encuentran dispersos por el mundo. Asombra sin embargo que su obra sea más reconocida en Europa que en Chile¹¹³⁸.

Gracias a la labor realizada por el historiador chileno Luis de Mussy, hoy sí contamos con una reedición de la obra completa de este joven que se sumó deslumbrado al movimiento

¹¹³⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹¹³⁶ *Ibidem*, pp. 18-19.

¹¹³⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

¹¹³⁸ *Ibidem*, p. 20.

surrealista y a la actividad de los poetas negros cuya voz particular resonó de manera especial en el Chile de los años 30 y 40.

Guillermo García destaca el carácter onírico de sus imágenes, expone la definición que el poeta dio sobre su poesía y señala aquellos autores que son un referente poético para Cáceres:

La poesía de Jorge Cáceres incorpora numerosas imágenes oníricas, las que se alternan en versos de diferentes dimensiones, aun cuando el verso prolongado se exprese con mayor frecuencia en sus poemas. Cuando se le preguntó acerca de la definición de su poesía respondió: “Un revólver sin balas, sin cañón y sin mando, al cual falta el gatillo, disparando frenéticamente en el vacío”. Luego respecto a la estructura de su línea moral y poética señaló: “Sade, Lichtenberg, Arnim, Fourier, Lautréamont, Jarry, Roussel, Breton, Duchamp, Chazal. Creo que esa línea, la única posible para mí, se filtra a través de las páginas de los poetas chilenos Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Enrique Rosenblatt”¹¹³⁹.

Finaliza su texto Guillermo García señalando la gran pérdida que la muerte de Jorge Cáceres supuso para las letras chilenas y para el surrealismo en Latinoamérica, aunque se excede cuando afirma que su fallecimiento marca “el término de la auténtica poesía surrealista” en el continente:

Muchos señalan –y yo me adscribo a ese pensamiento– que la literatura surrealista latinoamericana pierde razón cuando Jorge Cáceres nos abandona. Ese 21 de septiembre los océanos abrieron sus puertas para que el genio nadara en sus aguas profundas: 1949 marca el término de la auténtica poesía surrealista en América¹¹⁴⁰.

Luis G. de Mussy publica en 2005 *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, obra que ya hemos mencionado en más de una ocasión a lo largo del presente trabajo de investigación. Nos detenemos en el prólogo y el estudio sobre Cáceres y su obra realizados por De Mussy.

Luis de Mussy comienza su prólogo titulado “Voilà. El soberano, el ícono y la potencia excepcional de una creación con aura” presentando a Jorge Cáceres como un artista polifacético a quien considera “un talento artístico a nivel local e internacional”¹¹⁴¹:

¹¹³⁹ *Ibidem*, pp. 20-21.

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹⁴¹ Luis G. de Mussy, “Voilà. El soberano, el ícono y la potencia excepcional de una creación con aura”, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, p. 23.

Jorge Cáceres se ha ganado el estigma de ser un personaje maldito y divino a la vez. Lo llamaron “el delfín”, fue poeta, bailarín del Ballet Nacional Chileno, pintor y un excelente creador de collages y fotomontajes. Indudablemente, un talento artístico a nivel local e internacional. En 1938, a los quince años, se incorporó al grupo surrealista chileno Mandrágora con su aéreo, erótico, encendido y luminoso poema “Collage” como presentación¹¹⁴².

De Mussy señala en una nota a pie de página la doble identidad que Cáceres mantuvo como poeta y como bailarín, siendo conocido con nombres diferentes en los distintos ámbitos:

Según el certificado de nacimiento aparece como Luis Sergio Cáceres Toro. No obstante, él siempre se hizo conocer como Jorge en las letras y como “Lucho” en la danza y en algunos sectores más familiares. Antecedente que se proyectó a lo largo de toda su vida y que permite pensar que en la personalidad de Cáceres siempre existió la necesidad de tener más de una identidad. No en el sentido de un seudónimo sino más bien con la idea de mantener distancia con quienes lo conocieron en las distintas facetas que desarrolló¹¹⁴³.

De Mussy comenta, a continuación, la participación de Jorge Cáceres en varias exposiciones surrealistas, su colaboración en diversas publicaciones locales y extranjeras y su amistad con algunos de los surrealistas afincados en Francia y con personajes claves de las letras chilenas:

Participó en varias exposiciones surrealistas durante los años cuarenta, tanto en Santiago como fuera del país. Colaboraciones suyas aparecieron en las revistas *Ercilla* (Santiago), *Mandrágora* (Santiago), *Multitud* (Santiago), *Ximena* (Santiago), *Leitmotiv* (Santiago), *Hot Jazz* (Santiago), *La Poesía Sorprendida* (Republicana Dominicana), *VVV* (Nueva York) y *Néon* (París). Fue amigo y compartió intelectualmente con notables personajes chilenos y extranjeros como Roberto Matta, Jacques y Vera Hérold, André Breton, Victor y Jacqueline Brauner, Benjamin Péret, Toyen, Jindrich Heisler, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Alberto Baeza Flores, Gonzalo Rojas, Luis Oyarzún, Nicanor Parra, Jorge Millas, Carlos Pedraza, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Rosenblatt, María Luisa Solari, Ernst Uthoff, Lola Botka y Patricio Bunster, entre muchos otros. Además, fue parte del grupo que fundó en Club de Jazz Chileno en 1943 junto a Luis Córdova, Ernesto Rodríguez y René Eyeralde. Dejó de existir bajo extrañas circunstancias a los 26 años, el 21 de septiembre de 1949¹¹⁴⁴.

De Mussy cita en su prólogo la carta que André Breton envió a Braulio Arenas tras conocer la noticia del fallecimiento de Cáceres, carta que recoge, también, en el apartado “Epistolario” de su libro.

¹¹⁴² *Ibidem.*

¹¹⁴³ *Ibidem.*

¹¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 24.

Luis de Mussy señala que, a pesar de lo soterrada que se encuentra su obra, Cáceres se convirtió en “uno de los referentes creativos y artísticos más simbólicos entre 1935 y 1949, tanto en Santiago como dentro del movimiento surrealista internacional y en algunos espacios latinoamericanos”:

De su obra no hay mayor registro, la notable recopilación de Ludwig Zeller (1979), unos pocos pedazos de la leyenda literaria por acá, un par de memorias universitarias, una iniciativa errática e incompleta en 50 años (2002), otros cuentos míticos por allá, uno que otro artículo de prensa cada diez años, nada mucho. Solo piezas sueltas de un intrincado rompecabezas en varias dimensiones y con múltiples posibilidades de ensamblaje. Razones de sobra como para que resulte válido preguntarse cómo es que sin tener una obra a la vista, sin tener más que una tarjeta invisible de presentación, sin tener ningún trabajo serio que recupere *todas* las dimensiones de la trayectoria y la vida de este artista chileno, sea posible que este personaje se haya convertido en uno de los referentes creativos y artísticos más simbólicos entre 1935 y 1949, tanto en Santiago como dentro del movimiento surrealista internacional y en algunos espacios latinoamericanos. Llegando Breton a dar –no por nada y después del ejemplo de Cáceres– una “doble confianza” al pensamiento y a la actividad surrealista en Chile¹¹⁴⁵.

De Mussy afirma lo siguiente sobre Cáceres y su actitud ante la creación poética:

(...) Cáceres se hizo a sí mismo a imagen de lo que él soberanamente quiso ser: un intelectual, sensible, creativo y dueño de sus miedos e incertidumbres; esto, obviamente, asumiendo todos los costos que implica ofrecer sus propios deseos y sueños, sus alternativas de futuro, y sus búsquedas creativas a cambio de un presente que le fue infinito: “el mediodía eterno”. Cáceres no dudó en mirar a los ojos al Dios que tenía dentro, costara lo que costara, ya que sabía que esa actitud era la clave del éxtasis y la liberación que caracteriza a los pocos artistas que realmente tienen algo significativo que decir y reflejar, de la sociedad, en todos aquellos que estén dispuestos a sacarse la piel para ver de qué están hechos¹¹⁴⁶.

Luis de Mussy afirma que “Jorge/Luis Cáceres se distingue por lo que representa como persona y, sobre todo, como símbolo de genialidad, creación poesía, libertad, surrealismo, cultura, danza, juventud, mito, tragedia y muerte”¹¹⁴⁷. Y agrega:

A su vez, destaca por haber desarrollado una exploración del abismo artístico y de la experiencia humana significativa y particular: *la tira de pruebas*. Históricamente hablando, se le ha identificado con una época y con una juventud que intentó, literalmente, llevar las palabras a los hechos; con una “inteligencia” apasionada y poética por excelencia: la “Generación del 38” en Chile¹¹⁴⁸.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 25.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*.

De Mussy considera al joven mandragórico “un ícono cultural a partir de la segunda mitad de los años treinta hasta el final de los años cuarenta, con su muerte en 1949, para convertirse de ahí en adelante en un referente artístico permanente en sucesivas generaciones de escritores y artistas latinoamericanos y europeos”¹¹⁴⁹. Señala, además, la “intensidad y el compromiso que sabemos que Jorge Cáceres imprimió en todas las actividades a las que se dedicaba. Su desprendimiento y exploración vehemente del abismo humano y artístico fue absoluta, sin cuestionamientos parciales, dedicándose ciento por ciento a sus búsquedas artísticas”¹¹⁵⁰.

Finaliza su prólogo De Mussy afirmando que su libro es “el primer estudio biográfico y recopilatorio que presenta todas las facetas y fuentes necesarias que están al alcance del público”¹¹⁵¹. Es, efectivamente, su carácter recopilatorio lo que lo hace tan valioso.

Nos detenemos, ahora, en el estudio sobre Cáceres de Luis de Mussy, titulado “Cáceres, el mediodía eterno y la tira de pruebas”, que consta de cuatro apartados diferenciados. El primero de todos ellos, presentado bajo el epígrafe “Primer cuarto de hora: exploraciones alegóricas y el «trineo vertiginoso»”, ofrece un interesante acercamiento a la biografía de Cáceres. Prestaremos atención tan solo a aquello que resulte de especial interés, pasando por alto la información biográfica ya conocida.

En ese sentido, consideramos oportuno señalar que Luis de Mussy comenta la oposición que Cáceres manifestó respecto al fascismo, en ascenso en Europa por aquellos años, y el papel determinante que la Guerra Civil Española desempeñó en el posicionamiento ideológico de los mandragóricos:

Internacionalmente, en 1936 la Guerra Civil Española abrió una ola de violencia fascista que tuvo su máxima expresión en la Segunda Guerra Mundial y posteriormente en la Guerra Fría. Es así como el conflicto hispánico obligó a estos promisorios pensadores chilenos y a los no tan mozos, a la primera toma de posición moral drástica y marcadora frente a los acontecimientos del periodo que nos interesa (1935-1949). Vendrían varias inflexiones más. En 1938 la elección del Frente Popular en Chile significó una segunda especificación ideológica en dos años. Asimismo, en 1939, la Segunda Guerra Mundial implicó una tercera definición ante las vicisitudes del medio. Ahora bien, decimos todo esto porque es importante notar que en este momento clave de la historia del siglo XX, en que la sociedad mundial se enfrentó a una serie de decisiones éticas fundamentales, Cáceres –todavía un estudiante– manifestó siempre oposición a la violencia y a la intolerancia propia del Fascismo, y adhirió a posturas democráticas que respetaran las aspiraciones de libertad¹¹⁵².

¹¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁵¹ *Ibidem*, p. 30.

¹¹⁵² Luis G. de Mussy, “Primer cuarto de hora: exploraciones alegóricas y el “trineo vertiginoso””, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*, loc. cit., p. 39.

De Mussy habla de la amistad que Jorge Cáceres mantuvo con Pablo Neruda antes de integrarse en el grupo Mandrágora y de cómo “pasaron de amigos inseparables a bandos contrarios”. Menciona, además, a Gonzalo Rojas como el que puso en contacto a Cáceres con los fundadores de Mandrágora:

Otra dinámica que ejemplifica la vertiginosa ansiedad con la que vivía nuestro personaje –y que explica además cuán determinante era el discurso personal en este escenario variopinto y ecléctico– fue su particular amistad con Pablo Neruda. A tal grado llegó la relación entre estos colegas y el futuro Nobel, que Luis Oyarzún se permite hablar de “Pablo” y de Gabriela Mistral como si fueran sus pares: “No he conocido a Gabriela Mistral, pero ella me conoce de nombre porque Pablo (Neruda) le habló muy bien de nosotros con Cáceres”. No gratuitamente sus andanzas por Santiago son ya parte de los anales de la literatura chilena.

Pasaron de amigos inseparables a bandos contrarios. Si bien es cierto que no hay ninguna evidencia de que haya existido alguna disputa personal entre Cáceres y Neruda, sí es claro que después de haber compartido una amistad, se produjo un distanciamiento definitivo. Calculamos que el delfín surrealista fue amigo de Neruda entre 1937 y julio de 1938. Decimos esto, porque en dos cartas fechadas el 27 de mayo y el 4 de junio de 1938 respectivamente, al referirse a Cáceres, Oyarzún no hace más que alabarlo y destacar la seguridad y creatividad de Jorge, junto con ratificar la cercanía con Neruda siendo “los preferidos de la casa”. Antecedentes que confirman que el vínculo entre estos jóvenes con el vate de las residencias era sólido y constante, cortándose – asumimos– poco después de la lectura de poemas que realizaron Teófilo Cid, Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa el 12 de julio de ese mismo año en la Casa Central de la Universidad de Chile; acción con que se iniciaron oficialmente las actividades del grupo Mandrágora.

Creemos que la cercanía entre Cáceres y el futuro Nobel no duró porque el joven poeta prefirió adherirse a una propuesta poético-ética que no fuese dominada por la política contingente y partidista. Amparo que encontró en las ideas surrealistas del grupo Mandrágora. Fue el poeta Gonzalo Rojas quien hizo de puente entre Jorge y la cofradía surrealista chilena. Contacto que fue definitivo en la evolución del pensamiento de Cáceres; de ahí en adelante, la actitud artística del delfín sería otra, dejando los titubeos y cambios constantes, ese mimetismo inicial del que llegó a hablar Luis Oyarzún, por una búsqueda mucho más orgánica y consecuente, y por ende, mucho más propia y singular. La danza, la poesía y la plástica serían sus medios de exploración y de iluminada ebriedad creativa. En adelante, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid serían sus compañeros y amigos más cercanos en el ámbito literario; y en la danza: O. Cintolesi, E. Uthoff, Lola Botka, Patricio Bunster y Malucha Solari¹¹⁵³.

De Mussy señala algo fundamental, la coherencia y la libertad de espíritu con la que tanto Cáceres como los demás mandragóricos vivieron la creación poética, conscientes y comprometidos personalmente con la efervescente situación política y social de su tiempo pero al margen de cualquier “servilismo partidista”:

¹¹⁵³ *Ibidem*, p. 40.

Como dijimos, para el delfín, al igual que para los otros miembros y colaboradores de Mandrágora, la poesía no se rebajaba a las rencillas políticas del medio; para ellos la literatura, y sobre todo la poesía, eran medios de expresión del espíritu libre, no utensilios coartados por las imposiciones cotidianas de una vida institucionalizada. Esto no quiere decir que Cáceres –como individuo– o Mandrágora –como grupo– hayan estado ajenos de lo que sucedía en términos políticos nacionales e internacionales. Por el contrario, ellos estaban al corriente de lo que pasaba en Europa como muy pocos en la época; prueba de ello es que en casi todas las revistas y los documentos que publicaron se aprecia, claramente, el conocimiento de causa y el dominio de las vicisitudes a las que se refieren. Lo que no aguantaban los mandragóricos era el servilismo partidista comprometido al que figuras como Pablo Neruda, Gerardo Seguel, Diego Muñoz y el ya mencionado Raúl González Tuñón estaban acostumbrados a mezclar con la poesía. Por el contrario, el tema estaba en equilibrar una actitud individual comprometida con las causas sociales, pero independiente de los esquemas de cualquier institución cultural como los partidos políticos o las agrupaciones intelectuales tan propias de aquellos años como fue el caso de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.

El interés intuitivo y la revuelta poética fueron el norte y la estrella refractaria de estos “poetas negros”. Desde allí buscaron orientarse en la oscuridad de su actitud soberana y autónoma frente al medio pero en oposición a casi la totalidad de sus pares¹¹⁵⁴.

El segundo apartado del estudio, titulado “El mediodía eterno: definición personal y la soberanía como virtud”, lo inicia De Mussy señalando la habitual inclusión de Jorge Cáceres por parte de la crítica literaria en la Generación del 38 y realizando algunas aclaraciones al respecto. Además, el historiador chileno nos da una serie de claves para entender el momento histórico y establece una serie de diferencias entre Cáceres y sus compañeros de generación:

Si bien es cierto que la crítica literaria habitualmente considera que Cáceres pertenece a la llamada “Generación del 38”, es importante entregar un par de antecedentes que den los matices correctos para comprender históricamente lo que fue y qué lugar ocupó “Lucho” en este conglomerado con propiedades tornasol (...) En pocas palabras, estamos hablando de un conglomerado heterogéneo en cuanto cohesión, pero a la vez sincrónico en torno a ciertas pulsaciones internas y externas de la época como las continuas crisis de Estado, la matanza del Seguro Obrero (donde murieron más de cincuenta estudiantes), la ascensión, ese mismo año, del Frente Popular como alternativa de Gobierno, las dificultades y transformaciones económicas producto de una incipiente industrialización, las proyecciones psicológicas de la Guerra Civil Española, la vanguardia artística como alternativa sólida de expresión, la revisión nacionalista del país, la explosión demográfica urbana nacional, la insalubridad masiva, el tifus exantemático, la mesocracia como el nuevo sector emergente del país, las primeras tomas de terrenos, la llegada de la mujer a la política; en fin, estamos hablando de un escenario socio cultural muchísimo más complejo que lo que había sido el primer cuarto del siglo XX en Santiago. Modernidad cuestionada.

En esta línea, urge destacar que la gran mayoría de los que integraron esta “categoría-grupo” eran entre cinco y diez años mayor que Cáceres. Cuando el 18 de abril de 1938 Gonzalo Rojas tenía 20 años, Braulio

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 42.

Arenas 25, Enrique Gómez-Correa 23, Teófilo Cid 24, Eduardo Anguita 24, Fernando Onfray 20, Volodia Teitelboim 22, Mahfud Massis 22, Alberto Baeza Flores 24, Nicanor Parra 24, Miguel Serrano 21 y Roque Esteban Scarpa 22 años, Jorge Cáceres recién cumplía los 15. No obstante ya era una figura notoria dentro del conjunto. Diferencia que estimula plantear, como ya lo venimos haciendo desde el comienzo de este ensayo, la idea de que Cáceres fue más bien una promesa que comenzó a dar frutos y señales adelantadas, pero definitivas, a fines de la década del treinta y se destapó –después de lograr plena actividad a través de la danza, la literatura y la plástica– al poco andar los años cuarenta. Es decir, Cáceres ingresa en la categoría pero a la vez se escapa, pudiendo ser conectado con lo que fue el espíritu libre y rupturista de dicha generación, pero a la vez teniendo que dejar varios espacios abiertos donde vislumbrar la precoz genialidad de este personaje que no entra cabalmente en un solo encasillamiento crítico literario, histórico o de cualquier tipo¹¹⁵⁵.

Luis de Mussy considera fundamental tener en cuenta el contexto social y cultural en el que Jorge Cáceres desarrolló su actividad para entender “por qué Jorge Luis Cáceres resulta ser un artista interesantísimo y destacado –hoy más que nunca– dentro de la identidad cultural chilena durante la primera mitad del siglo XX”¹¹⁵⁶.

El historiador chileno se propone dar cuenta del “ser artístico que fue Cáceres”¹¹⁵⁷ en sus tres facetas: como poeta, como bailarín y como artista plástico. Así pues, habla de la existencia de un “nutrido aunque disperso y errático material para acercársele” en lo que tiene que ver con su actividad poética en contraste con “los numerosos testimonios que quedan –fotos y los diversos recuerdos que tienen los testigos de dichas presentaciones– [que] dan una idea precisa de lo que fue «Lucho» en los inicios de la danza en Chile”¹¹⁵⁸. En cuanto a su actividad plástica, asegura que “es mucho más difícil, ya que gran parte de dicha producción se perdió tras la muerte del delfín”¹¹⁵⁹.

En cuanto a la obra literaria de Jorge Cáceres, Luis de Mussy señala el descubrimiento de un texto completamente desconocido hasta el momento, *El poblador derrotado* (1937), que considera “un potente trabajo creativo-poético para un niño de 13 años como lo era Cáceres al momento de hacer este libro-objeto”¹¹⁶⁰. Para De Mussy, se trata de “una rareza, ya que es la única muestra de prosa poética que Cáceres haya dado forma de libro”¹¹⁶¹. Explica que el ejemplar encontrado se hallaba en un archivo de Braulio Arenas y que corresponde a la época en que Cáceres residía en el Internado Nacional Barros Arana y “se encontraba profundamente influenciado por Neruda y por los autores españoles Federico García Lorca,

¹¹⁵⁵ Luis G. de Mussy, “El mediodía eterno: definición personal y la soberanía como virtud”, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 52.

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 54.

¹¹⁶¹ *Ibidem*.

Amado Nervo y Rafael Alberti entre otros”¹¹⁶². Respecto a lo señalado por el historiador chileno, es preciso aclarar que Amado Nervo no era español, sino mexicano, aunque durante un tiempo vivió en Madrid tras ingresar en la carrera diplomática y ser nombrado secretario de la embajada de México en dicha ciudad, donde continuó publicando libros y colaborando en numerosas revistas y periódicos españoles e hispanoamericanos.

Luis de Mussy se detiene a comentar la aparición del primer número de la revista *Mandrágora*, en el que, como sabemos, aparecen dos poemas de Jorge Cáceres, “Collage” y “Mon cher ami que rechaza la poésie noire”:

Ahora bien, intentado un recuento de las actividades literarias que llevó a cabo Cáceres, corresponde sacar a escena la publicación del primer cuaderno de *Mandrágora*: *Poesía, Filosofía, Pintura, Ciencia, Documentos*, en diciembre de 1938. Destacan los textos de Arenas, Cid, Gómez-Correa, Vicente Huidobro, Hölderlin y Alfred Jarry. De Cáceres aparecieron los poemas: “Collage” y “Mon cher ami que rechaza la poésie noire”. En esta publicación el grupo vociferó sus postulados teóricos y estéticos con los cuales intentaron impactar una sociedad que, según su diagnóstico, no encontraba cómo asimilar –pero sí percibía– los continuos cuestionamientos a una modernidad política y moralmente confrontacional, fragmentaria y discursiva. Postura marginal y subjetiva desde la perspectiva que se le mire, pero no por ello menos honesta y comprometida. Además tradujeron textos, realizaron críticas de libros franceses y mantuvieron un preciso recuento de la escena literaria santiaguina a través de su polémica sección *La visibilidad de los objetos*. Como su nombre lo sugiere, este apartado editorial fue una suerte de caleidoscopio crítico a través del cual los surrealistas chilenos intentaron ridiculizar –y a la vez proyectar– las imágenes con las que ellos mismos desmenuzaban a diferentes actores literarios: por excelencia Pablo Neruda y la Asociación de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura (más conocida como AICH) donde participaban Alberto Romero, Juvencio Valle, Oreste Plath, Diego Muñoz y muchos otros escritores¹¹⁶³.

De Mussy menciona, a continuación, otras publicaciones iniciales y fundamentales del grupo, *Defensa de la poesía, Ximena y Defensa de la Mandrágora*, las tres de 1939:

Otros documentos que son claves para entender los postulados teóricos y estéticos de este núcleo y que a la vez constituyen referentes obligatorios para aprehender los conceptos que potenciaron el pensamiento y las actividades de Cáceres son: *Defensa de la poesía, Ximena y Defensa de la Mandrágora*. En el primer trabajo, se reeditaron las tres conferencias dictadas por Arenas, Cid y Gómez-Correa en la Casa Central de la Universidad de Chile. En ellas, “los tres mosqueteros” desarrollaron radicales conceptos estéticos y éticos sobre cuál era la labor de los verdaderos intelectuales frente a las dicotomías que les presentaba la Guerra Civil Española; a su vez, plantearon un debate en torno a cómo algunos integrantes de la AICH se institucionalizaron en la representación de la cultura en Chile. Adjunto a estas conferencias, el grupo editó *Defensa de la Mandrágora*,

¹¹⁶² *Ibidem*, p. 55.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 56.

hoja-manifiesto en la cual atacaron, entre otros, a quien fuera admirador de Cáceres, Raúl González Tuñón. Esto, en retribución por ciertos comentarios injustificados –según los mandragóricos– del escritor argentino para con el núcleo surrealista en otra conferencia en la misma casa de estudios. Por su parte, el dossier poético-gráfico *Ximena* constituye un trabajo en colaboración entre los cuatro surrealistas chilenos y, supuestamente, una participación de Max Ernst¹¹⁶⁴.

En cualquier caso, respecto a lo afirmado por Luis de Mussy, conviene recordar que en *Defensa de la poesía* no aparece ningún texto de Cáceres, así como tampoco aparece su nombre entre los firmantes de *Defensa de la Mandrágora*. Sin embargo, en *Ximena* sí participa. De Mussy alude a la supuesta colaboración de Ernst, cuyo nombre figura en la portada de *Ximena* junto al de los cuatro mandragóricos, aunque, como ya sabemos, en el ejemplar reproducido en facsímil por el historiador chileno no encontramos ninguna obra por él firmada.

De Mussy nos sitúa, entonces, a principios de los años cuarenta, “un contexto clave dentro de la historia mundial del siglo XX”¹¹⁶⁵. Y comenta la importancia que la Segunda Guerra Mundial tuvo en la toma de posición de Cáceres y de los mandragóricos en general:

Fueron días en que la Segunda Guerra Mundial arreció con inusitada violencia tanto la geografía física y psíquica de Europa, como con todos los pensadores a nivel mundial [sic]. Decimos esto, porque este conflicto bélico obligó –como lo anunciamos– a Cáceres y a sus coetáneos a otra toma de posición. No por nada, la violencia fascista de la época se convirtió en uno de los ejes en torno de los cuales se rearticulaban las propuestas y problemáticas que habían sido parte de casi todos los particulares y comprometidos discursos del año 1938 en Chile¹¹⁶⁶.

De Mussy se dispone, entonces, a reflejar la actividad que, por aquellos entonces, desarrollaron los surrealistas chilenos, mencionando, además del quinto y sexto número de la revista *Mandrágora*, la publicación de *Leitmotiv*, dirigida por Arenas, en la que participaron los cuatro miembros del grupo y algunos surrealistas de renombre a nivel internacional:

Desde esta cuestionada y precaria realidad, creemos oportuno acercarnos a lo que sucedió con Cáceres y con sus amigos surrealistas en su particular espacio santiaguino. En junio y septiembre de 1941 aparecieron los cuadernos n.º 5 y n.º 6 de *Mandrágora*. Estas dos publicaciones transparentaban –formalmente con un anuncio– una próxima publicación en torno a la cual se aglutinarían estos autores: *Leitmotiv*, *Boletín de hechos e ideas*. Esta nueva iniciativa editorial fue la plataforma, renovada e internacional, desde la cual el grupo Mandrágora vociferó sus opiniones estéticas y plasmó sus nuevas apprehensiones críticas del medio mundial y chileno.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*.

Notables son los trabajos teóricos de Arenas, Cid, Breton, Péret y Gómez-Correa. Por su parte, Cáceres destaca por sus colaboraciones plásticas tanto de collages y fotomontajes como por diversos trabajos poético literarios. Ese mismo año el “delfín” publicó el libro: *René o la mecánica celeste* (Ediciones Mandrágora, 200 ejemplares, 48 páginas) y la plaquette *Pasada libre* (Ediciones Mandrágora, 500 ejemplares, 8 páginas)¹¹⁶⁷.

Luis de Mussy señala, a continuación, la relación existente entre los posicionamientos adoptados por los surrealistas tanto en Chile como internacionalmente, producto no de una mera coincidencia sino de “una discusión dinámica y sincera”, que se refleja en las publicaciones que se llevan a cabo tanto en la capital chilena como en el exterior:

Ajustando el análisis, creemos que no es coincidente que en 1942 hayan aparecido *VVV* n.º1 (Nueva York) y *Leitmotiv* n.º1 (Santiago), sino más bien una muestra definitiva de cuán sincrónica y sistematizada llegó a ser la actividad surrealista en su conjunto. Cabe mencionar que ambas revistas publicaron *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* con la autorización oficial de su autor, André Breton. Por su parte Cáceres publicó *Monumento a los pájaros* (Ediciones Surrealistas, collage del autor, 150 ejemplares, 8 páginas) y el libro *Por el camino de la gran pirámide polar* (Ediciones Surrealistas, foto E.G. Schoof, 48 ejemplares, 12 páginas). En diciembre de 1943 apareció *Leitmotiv* 2-3, nuevamente con grandes trabajos de todos los integrantes del grupo chileno más una nutrida participación de lo más selecto del surrealismo mundial; se publicaron textos programáticos, collages, fotografías y una serie de dibujos y documentos afines. Así también es debido mencionar que E. Gómez-Correa, B. Arenas y Cáceres colaboraron en *VVV* n.º3 (Nueva York), con el texto titulado “Letter from Chile” en el cual desarrollaron una recopilación de las actividades del grupo hasta la fecha. Aparecieron los poemas: “La mejor parte” de Cáceres, “El prestigio del cuerpo humano” de Gómez-Correa y el texto “The Mystery of the Yellow Room” de Braulio Arenas. La importancia de este contacto y de la constante discusión de ideas entre todos los artistas involucrados, radica en que las nuevas tomas de posición tanto del surrealismo internacional como del chileno fueron hechas sobre la base de una discusión dinámica y sincera al más alto nivel. Trato personal y artístico que, además, perduró por años¹¹⁶⁸.

Es preciso aclarar que el número de *VVV* en el que participan los chilenos es el número doble 2-3, de marzo de 1943. Por otra parte, como sabemos, “Letter from Chile” fue solo firmada por Braulio Arenas.

De Mussy se refiere de nuevo a *Leitmotiv* señalando su alto nivel tanto teórico como estético. Destaca su sintonía con los “difíciles tiempos”:

Corresponde aclarar que *Leitmotiv* estuvo realizada al más alto nivel, tanto teórico como estético, reafirmando el entusiasmo crítico y la soberanía como virtud de todo artista verdadero. Criticaron al capitalismo y a los partidos de izquierda que no eran lo suficientemente revolucionarios consigo mismos, más allá del mero

¹¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*. La primera parte de este fragmento fue ya citada en el capítulo dedicado al grupo Mandrágora.

apego a la contingencia. No por nada, creemos que esta iniciativa fue una variante surrealista acorde a los difíciles tiempos –intelectual y materialmente hablando– que se vivieron después de la Guerra Civil española y durante la Segunda Guerra Mundial¹¹⁶⁹.

De Mussy menciona las críticas de Jazz que en 1944 comenzó a realizar Cáceres y que publicaba en el *Boletín del Club de Hot Jazz* y el inicio de su participación en la revista *La Poesía Sorprendida* (República Dominicana). Hace referencia, también, al año 1948 en el que Cáceres viaja a París, conoce personalmente y se relaciona con destacados surrealistas a nivel internacional:

En 1944 Cáceres realizó sus primeras críticas de Jazz en la publicación: *Boletín del Club de Hot Jazz*. Asimismo, inició su participación en la revista de República Dominicana *La Poesía Sorprendida*, dirigida por el chileno Alberto Baeza Flores, el español Eugenio Fernández Granell y los isleños Franklin Meneses, Fredy Gatón y Mariano Lebrón. Al año siguiente, E. Gómez-Correa publicó el libro de poesía: *Mandrágora siglo XX* con una serie de collages y fotomontajes de Cáceres. 1948 es un año crucial en la vida literaria de Lucho, ya que viajó a Europa donde se conectó y trabajó con lo más destacado del surrealismo europeo, logrando publicar sus últimos trabajos en la revista francesa *Néon*¹¹⁷⁰.

En cuanto a los amadores de la revista dominicana *La Poesía Sorprendida*, debemos señalar dos errores en un nombre y un apellido mencionados por De Mussy: Franklin Mieses (no Meneses) y Freddy Gatón (no Fredy).

A continuación, De Mussy presenta un breve análisis de la poesía de Jorge Cáceres:

Si bien de por sí la poesía de Cáceres no es en ningún caso dócil o suave, tampoco podría llegar a ser catalogada como erudita o totalmente hermética. Más bien, no obstante ocupar técnicas surrealistas como el automatismo, la distribución versal arbitraria, la negación de la sintaxis, la asociación libre, la yuxtaposición de frases, la enumeración reiterativa, la invención de palabras o conceptos, y no haciendo caso a los llamados de la racionalidad existente, los poemas de Cáceres pueden ser atrapados tras el aparente sin-sentido de su primera lectura. De lenguaje amplio, energético e iluminado, los entornos geográficos como las costas, las selvas, los jardines, los centros urbanos se entrecruzan con visiones antropomórficas de hombres-ave y con movimientos líricos radicales. No por nada los elementos recién mencionados se abrazan a las manos, los besos, al poder, al aire, al fuego, a lo erótico, a la soledad, al mar, a las hojas, la nieve, el sol y los deseos de amor en una expresión única de lo que fue un discurso poético-ontológico de gran sensibilidad y apertura creativa. Peculiar resulta cómo el hablante lírico aparece y desaparece en un relato aparentemente ambiguo, pero que termina señalando

¹¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 59.

¹¹⁷⁰ *Ibidem*.

claramente que los límites del que sueña, y los tiempos en que lo hace, pueden ser una clave para vislumbrar la verdadera comunicación que fluye entre el poeta-artista y el espectador¹¹⁷¹.

De Mussy señala el intento de Cáceres por “lograr un lenguaje nuevo, caótico y liberador”¹¹⁷² y resalta el carácter onírico de sus poemas. Menciona, también, el erotismo, por un lado, y la oscuridad de la atmósfera reinante en el poema, por otro, como rasgos propios de la poesía del más joven de los mandragóricos:

Quizás podríamos hablar de un lirismo ecléctico que a ratos se levanta desde el erotismo profano y místico hacia los límites personales del poeta que recorre y percibe los vestigios de una sociedad turbulenta y asediante. No por nada destacan también los paisajes oscuros y dramáticos, donde esa misma poesía elevada y libre –azul y armónica de *Monumento a los pájaros* y otros trabajos– se sumerge en los caminos dolorosos y oscuros, no obstante honestos y críticos, en los cuales el desinterés casi suicida del pájaro-poeta-demiurgo es la única salida posible¹¹⁷³.

Luis de Mussy destaca, también, el papel que el humor negro ejerce en su poética:

Otra proyección del discurso poético de Cáceres es la ironía existencial aguda, desarrollada en visiones angustiadas y sensoriales, a modo de prisma que ilumina cuán autónoma y asumida puede llegar a ser la inconsistente existencia humana; este humor negro se plasma en figuras como el payaso o el “clown”¹¹⁷⁴.

El historiador chileno aborda las “posibles conexiones o interpretaciones de género (culturales) entre la poesía y la homosexualidad de Cáceres” y afirma que fue una cuestión que el poeta llevó “como una opción personal desvinculada de su condición de artista”¹¹⁷⁵. En este sentido, agrega:

De hecho, nos parece errado enfatizar en este punto ya que el sectarismo fanático, utilitario o la propaganda de minoría –gay– nunca formó parte de la vida de Cáceres. No obstante, sí reconocemos una constante y sólida coordenada erótico-amorosa que atraviesa gran parte de la obra lírica de este poeta. Queda claro que la voz andrógina de Cáceres habla desde sus experiencias personales, en las cuales las figuras de los amados son tanto hombres como mujeres que se funden en la diversidad de un solo amor sublime e imposible¹¹⁷⁶.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, p. 60.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 61.

¹¹⁷³ *Ibidem*, p. 62.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 64.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹¹⁷⁶ *Ibidem*.

Se detiene ahora a comentar De Mussy la actividad de Cáceres como bailarín. Señala que “en 1941 ya se pueden rastrear los primeros indicios oficiales de la actividad como bailarín que desarrolló Luis Cáceres”¹¹⁷⁷ o Lucho, como era conocido entre sus compañeros de esta faceta de su vida. El hecho que motivó su iniciación en el mundo de la danza fue la presencia en Santiago en 1940 de Kurt Joos, coreógrafo alemán que ganó el Festival Internacional de Danza de París.

A principios de los años 30 se creó la Escuela de Danza de la Universidad de Chile. Se tiene conocimiento a través de una serie de testimonios de personas allegadas a Cáceres de que ya en 1941 este formaba parte de dicha escuela. En 1945 se constituyó el Ballet Nacional Chileno, la primera compañía profesional de danza en Chile.

De Mussy señala la participación de Cáceres en diez presentaciones diferentes y destaca las siguientes: *Coppelia*, *Drosselbart*, *La leyenda de José*, *La gran ciudad*, *Baile en la antigua Viena*, *Juventud*, *Pavana* y *Czardas en la noche*. Menciona también la presentación de *Carmina Burana* en 1953, con la que “el conjunto logró su punto máximo”¹¹⁷⁸.

En 1948, durante la estancia de Cáceres en París, estudió bajo la dirección de la maestra Preobraienska, especialista en ballet clásico, el estilo preferido de nuestro joven chileno.

De Mussy reproduce el artículo de Ernst Uthoff “Así era nuestro Lucho Cáceres”, publicado en *Pro Arte* (1949), en el que queda constancia del duro trabajo de Cáceres. Transcribimos un fragmento del mencionado artículo que refleja su trayectoria ascendente como bailarín y la consideración que se ganó por su constancia y esfuerzo:

(...) Lucho se destacó de inmediato por su gran capacidad y esfuerzo. Jamás faltaba a clases, y esto después de trabajar durante el día en la oficina de su padre. Como no consideraba suficiente este tiempo de estudio, siempre me pedía permiso para usar la sala después del horario regular. Él se daba cuenta perfectamente de que un bailarín solo puede formarse a través del más duro trabajo. Aun en días domingo le encontré trabajando en casa de unos amigos comunes. El resultado de todo este esfuerzo le brindó una gran satisfacción: fue el único alumno de los cursos de tarde que logró presentarse en una función de número solista, en la que tomaron parte miembros del grupo profesional de las clases diurnas. Lucho bailó una danza de su creación sobre música de Poulenc. Esa danza era ya toda una promesa en la que reveló su talento para la composición y su gran sentido de lo formal... Cuando se profesionalizó el grupo de la Escuela, Lucho era ya un elemento en quien podía confiarse para el montaje de grandes ballets. Su actuaciones en *La leyenda de José*, *Coppelia*, *Capricho vienés*, y más tarde *La mesa verde*, *Juventud* y últimamente *Czardas en la noche*, le pusieron en el primer plano y le hicieron un favorito del público. Pero Lucho no gustaba de descansar en los laureles. Mientras más trabajaba,

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 71.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 72.

más se daba cuenta de lo infinito que es perfeccionar un arte... El año pasado viajó a París durante sus vacaciones, en busca de ampliación de sus conocimientos. Allí tuvo el agrado de conocer a sus grandes amigos de espíritu, y de cambiar con ellos opiniones sobre pintura y danza, en las horas de charla que les entregaba la noche. Durante el día trabajó con Hans Zulling, primer elemento de la Escuela de Joos, y la eminente maestra Preobraienska, gran profesora del ballet clásico... Desde su regreso, no hubo ninguna función en la que Lucho no tuviera un lugar principal, ya que danzaba las primeras partes en casi todos los ballets. En mi calidad de coreógrafo y supervisor de los espectáculos, yo estaba siempre seguro de la ejecución de su parte en la coreografía, pues Lucho estudiaba a fondo, hasta el menor detalle¹¹⁷⁹.

A continuación, De Mussy aclara que a través de las entrevistas a Lola Botka, Malucha Solari, Fernando Debesa y Patricio Bunster (compañeros de Cáceres en el ballet), de los registros del Teatro Municipal y de los programas del Ballet Nacional se sabe que Cáceres “no llegó a ser el primer titular como menciona el coreógrafo”, aunque sí “fue uno de los elementos más connotados del elenco nacional, siendo el primer bailarín en *La leyenda de José* y uno de los favoritos del público”¹¹⁸⁰.

El tercer apartado del estudio inicial de Luis de Mussy, titulado “La tira de pruebas”, en el que aborda la actividad plástica de Cáceres, comienza hablando de él como “el único miembro del grupo surrealista chileno que desarrolló y profundizó una exploración plástica de manera constante”¹¹⁸¹. Su compañero Braulio Arenas también exploró las posibilidades del collage, pero en menor medida y con menor constancia. La mayoría de las producciones plásticas de este último están en manos de coleccionistas privados.

De Mussy hace un repaso por las diferentes exposiciones que organizaron los mandragóricos y comenta la recepción que estas suscitaron en el Chile de entonces:

En 1941 se realizó la primera exposición surrealista en Chile en la Biblioteca Nacional con Cáceres y Arenas como artistas principales. Apareció un catálogo con un inventario de piezas de los dos expositores centrales, y con los ensayos de B. Arenas “La vida del surrealismo” y “La poesía negra y el collage” de E. Gómez-Correa. En la portada fue utilizado el collage de Arenas *La naturaleza de la naturaleza*, y en la contraportada el de Cáceres *Monumento a los pájaros*. Temáticamente, tanto el texto de Gómez-Correa como el de Arenas denotan la misma postura agresiva y directa que en sus otros escritos anteriores en la revista *Mandrágora*. En términos generales, sobresale la noción de combate y el cuestionamiento que asumen estos poetas para con sus postulados surrealistas. Como si pretendieran encararse a sí mismos a partir de sus propios pensamientos críticos; dinámica que, como ya vimos, desembocó en la creación de *Leitmotiv (Boletín de hechos e ideas, 1941/42-43)*. La exposición fue un éxito levantando grandes polémicas y comentarios en la prensa oficial. En 1943 como conjunto coherente y organizado, Mandrágora realizó la segunda exhibición surrealista,

¹¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 73-74.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁸¹ Luis de Mussy, “La tira de pruebas”, *op. cit.*, p. 87.

esta vez en la Galería Rosenblatt. El título fue muy ajustado a la realidad: “Soirée Surréaliste” (Velada Surrealista); si bien este encuentro también incentivó la efervescencia cultural e incluso se hizo necesario extender por más tiempo la muestra, es correcto dimensionar la irradiación como algo circunscrito al mundo intelectual.

Entre el 22 de noviembre al 4 de diciembre de 1948, se llevó a cabo la “Exposición Internacional Surrealista”, en la Galería Dédalo con participaciones de Braulio Arenas, Teófilo Cid, André Breton, Jorge Cáceres, Benjamin Péret y Enrique Rosenblatt y con ilustraciones de Cáceres, Jacques Hérold, Victor Brauner y Arenas. El ambiente estuvo marcado por una actitud deferente del medio para con lo que podríamos llamar la “experiencia surrealista”; situación que se refleja en la gran cantidad de prensa que cubrió y –aspecto novedoso– desarrolló ciertas interpretaciones de lo que era el arte moderno y cómo se podía intentar insertarlo en la sociedad chilena. En este sentido, esta muestra constituye quizás el punto más alto en lo que fue la carrera plástica de Cáceres en nuestro país, consagrándose como una de las figuras más interesantes del periodo: un poeta, bailarín y artista plástico. La atmósfera fue deliberadamente intervenida con sillas, huevos, maniqués, platos de comida, calaveras y letreros poéticos sugerentes; la idea, como se puede suponer, era la estimulación del ojo desprevenido a partir de las técnicas vanguardistas para impugnar la realidad que describen¹¹⁸².

De Mussy menciona la participación de Cáceres en la exposición “Comme” organizada en París, en la Galería Jean-Bard, por Maurice Baskine en 1948. Dicha participación fue documentada por Hugo Zambelli en su libro *13 poetas chilenos*. De Mussy alude a la realización de la portada del catálogo por parte de Jorge Cáceres. En una nota a pie de página aclara que cuenta con información fehaciente por parte del coleccionista Marcel Fleiss de la existencia de dicho catálogo y de la participación del chileno, y lamenta no haber podido incluirla en su libro¹¹⁸³.

De Mussy destaca la autenticidad de Cáceres tanto “en su forma de vivir como en su visión del mundo”. Agrega que el joven mandragórico “se mantuvo al margen de toda la sociedad de espectáculos y de la «masa democrática» que se comenzó a consolidar como criterio cultural después de la Segunda Guerra Mundial y siguió como un testigo libre, soberano y crítico de su entorno”¹¹⁸⁴. Resalta, además, el carácter apartidista, apolítico, de Cáceres y de su obra, solamente al servicio de la liberación del espíritu:

(...) el delfín siempre buscó una postura, valga la redundancia, apolítica, despreciando la alineación partidista por una liberación interna individual. Su única capilla fue su personal, independiente y auténtica visión del hombre y del surrealismo¹¹⁸⁵.

¹¹⁸² *Ibidem*, p. 88.

¹¹⁸³ *Ibidem*, p. 89.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 91.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*.

Luis de Mussy establece una clara diferencia entre Jorge Cáceres y sus compañeros de Mandrágora en cuanto a la manifestación de su postura ética o política. Mientras que tanto Arenas, como Cid y Gómez-Correa reflejaron en las publicaciones del grupo su posicionamiento en cuestiones de esta índole, y redactaron ensayos programáticos en los que expusieron los principios que guiaban al grupo y que definían su Poesía Negra, y su adhesión al surrealismo, Jorge Cáceres solo participa con sus creaciones poéticas o plásticas:

Cáceres fue y es culto, no propaganda; perpetuando su autonomía a partir de la dimensión sublime y no desde alguna posición moral contingente. Clave resulta aclarar que hay solo un documento en que Cáceres estampó algo así como su postura moral, “La estructura de mi línea moral y poética: Sade, Lichtenberg, Arnim, Fourier, Lautréamont, Jarry, Roussel, Breton, Duchamp, Chazal. Creo que esta línea, la única posible para mí, se filtra a través de las páginas de los poetas chilenos Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Enrique Rosenblatt”. Sin embargo, en ninguna de las publicaciones del grupo Mandrágora o en sus creaciones plásticas en donde aparecieron trabajos programáticos y ético-políticos hay contribuciones de este autor, limitándose a la prosa poética, los collages, los dibujos, los fotomontajes, a las performances, y la poesía propiamente tal, no habiendo ningún tipo de utilización más allá de la voluntad de crear¹¹⁸⁶.

En este sentido, consideramos oportuno recalcar que tanto Arenas, como Cid y Gómez-Correa rechaban abiertamente el arte de propaganda, el servilismo de la poesía y del arte a una causa política concreta, aunque reivindican una y otra vez su carácter revolucionario. Demuestran sobradamente en sus ensayos su conciencia social, su posicionamiento ideológico, sus posturas políticas, pero también ellos se mantuvieron siempre al margen de los partidos.

De Mussy señala que se cuenta con “negativos originales e inéditos de su obra y vida gracias al gran material iconográfico que desarrolló con cercanos a él: su hermano René, su amigo Alfred Reifschneider y su pareja el fotógrafo Erich G. Schoof”¹¹⁸⁷.

Luis de Mussy destaca así el flujo poético que marca la obra plástica de Jorge Cáceres:

Si bien sus trabajos plásticos podrían ser catalogados, a primera vista, como de un valor cuestionable – por no constituir un legado masivo– también es innegable el aura, la comunicación y la poesía que fluyen tanto en el collage, los dibujos, como en las acuarelas y en las evidencias que existen de sus distintas esculturas y objetos surrealistas. Los registros que permanecen de él, tienen la potencia de latigazos en la cara: son contundentes, martillan el cerebro transmitiendo encanto, magia, fuerza, oficio y una especial expresión lírica de lo que puede ser la soledad humana, la posesión amorosa, lo desconocido, la elevación espiritual y el deseo. Sus

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 92. Las palabras de Cáceres citadas por De Mussy son las mismas que citaba Guillermo García en su comentado estudio “Aproximación al espectro de Jorge Cáceres”, recogidas en la página 696 del presente estudio.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*.

creaciones no se dejan estar, demostrando un hermetismo controlado y elegante en el cual el sin sentido aparente se desata en la espontánea significancia de imágenes soberanas y sin censura. En pocas palabras, la obra de Cáceres es la tira de pruebas de una genialidad que no pudo demostrar –o no quiso– la totalidad de su potencia creativa¹¹⁸⁸.

De Mussy establece cierta relación entre las imágenes poéticas de Cáceres, sus obras plásticas y las fotos que se realizaron de sus presentaciones como bailarín en la compañía de Ernst Uthoff:

Si bien la plástica de Cáceres representa la materialización de la propuesta surrealista de Mandrágora – de corte casi ortodoxo; no hay que olvidar la cercanía de Cáceres con el núcleo duro del surrealismo francés– el discurso esencial de este autor se caracterizó por la utilización libre de temáticas aparentemente contradictorias como el erotismo y la soledad, la violencia y la sensibilidad estética, la pasión por la vida y el continuo cortejo a la muerte. Al elevar el discurso visual al plano del discurso poético las imágenes de los collages, dibujos, tintas chinas logran un movimiento dinámico y acorde a la potencia de los versos y movimientos que expresan los registros escritos de este autor. Por de pronto, es evidente el antropomorfismo subjetivo a través del cual se puede unir varias de las series de trabajos plásticos que hemos distinguido y organizado en la obra de Cáceres: serie sillas, serie espejos, serie dibujos, serie collages, serie fotomontajes, serie acuarelas con la serie de performances y con las fotos de las presentaciones que desempeñó como miembro de una compañía de “danza-teatro” como Uthoff gustaba de entender su visión moderna del ballet. El ser humano es retratado como un ente de contornos difusos pero sugerentes, eróticos y a la vez inocentes. Sobre todo como una potencialidad libre de desarrollarse según las capacidades personales y las condiciones del medio¹¹⁸⁹.

Es una lástima que Luis de Mussy caiga en ciertos errores dañinos extendidos y fomentados por una parte de la crítica, convertidos ya en tópicos, como la distinción entre un surrealismo ortodoxo y otro que no lo es y la referencia a un “núcleo duro” de un surrealismo “francés”. Volvemos a insistir en el carácter internacional del movimiento y en la evidencia de que muchos de los surrealistas agrupados en París en torno al fundador del surrealismo no eran franceses, sino de diversas nacionalidades extranjeras.

Concluye De Mussy el tercer apartado de su estudio afirmando que “Cáceres vivió plenamente lo que muchos vanguardistas filosofaron como la materialización de una vida éticamente consecuente como artista”¹¹⁹⁰.

A continuación, da paso a la recopilación y reproducción por él realizada de la obra plástica de Cáceres, organizada en los siguientes apartados: “Fotos y registro de exposiciones”, “Dibujos color gran formato”, “Dibujos color pequeño formato”, “Serie

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 93.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

acuarela”, “Serie collage”, “Serie espejos”, “Serie sillas”, “Serie tinta china” y, por último, “Serie fotomontaje”. Entre las obras plásticas de la colección perteneciente a André Breton formada por numerosos libros, manuscritos, pinturas, esculturas, etc., que fueron subastadas públicamente en abril de 2003 en París, se encontraban, como sabemos, varios collages y fotomontajes de Jorge Cáceres, no todos presentes en la recopilación llevada a cabo por Luis de Mussy.

Nos detenemos, ahora, en el cuarto y último apartado del estudio inicial preparado por Luis de Mussy, titulado “El poeta-pájaro-demiurgo”. El historiador chileno comienza abordando una cuestión aún sin esclarecer, rodeada de misterio, la muerte en extrañas circunstancias de Jorge Cáceres. De Mussy expone las diversas conjeturas que se han planteado en relación a su fallecimiento:

Lo cierto es que Cáceres fue encontrado en una tina de baño bajo circunstancias aún imposibles de dilucidar. “Un infarto al miocardio y la posterior inmersión en la tina de baño –después de un exigente ensayo para un nuevo papel del Ballet Nacional– causan su muerte física un 21 de septiembre de 1949, conmocionando al mundo del arte chileno y europeo” señala un folleto en honor de los 50 años de su muerte.

No obstante lo anterior, es pertinente aclarar que el registro de la autopsia señaló como causa de muerte “Toxemia Aguda”, es decir, intoxicación por gas. Antecedente que refuta definitivamente la versión del supuesto ataque al corazón. Otro detalle que complica el tema de la muerte de este personaje, es el hecho de que se sabe que Cáceres dejó una carta a E. Gómez-Correa. No conocemos el contenido de dicha misiva, pudiéndose tratar de una nota de suicidio o una simple carta a su amigo que se encontraba reunido con el grupo surrealista de París. Al parecer, por lo que le manifestó Eric G. Schoof en una carta al mismo Gómez-Correa, la situación fue que sencillamente Cáceres no alcanzó a devolverle un correo que este le había enviado de París y nada tendría que ver la hipótesis de la supuesta nota suicida. En cuanto a la idea de Nicanor Parra de que el delfín se cortó las venas por amor, existen suficientes pruebas que indican que esto no es cierto. Lo verdadero es el hecho de que no podemos saber si dicha intoxicación fue fortuita o voluntaria¹¹⁹¹.

De Mussy dedica interesantes palabras de reconocimiento a Cáceres y a su creación artística:

De ahí que la fuerza revolucionaria de la vida y obra de Cáceres se haya expresado y manifestado como aura y conexión con un todo omnipresente y con la voz vital del que atraviesa el fuego sin quemarse¹¹⁹².

Para Luis de Mussy, Cáceres “constituye una promesa permanente, un acuerdo del Dios con el tiempo, un salto al vacío que nunca se acaba”¹¹⁹³. Y agrega:

¹¹⁹¹ Luis de Mussy, “El poeta-pájaro-demiurgo”, *op. cit.*, pp. 142-143.

¹¹⁹² *Ibidem*, p. 145.

Cáceres resulta ser una suerte de “mosaico peregrino” a lo largo de la historia literaria chilena; siempre ahí, siempre nombrado, siempre reconocido como poseedor del *enigma*, no obstante, hasta ahora, no de una manera seria con registros y testimonios básicamente organizados. Realidad que lo había fragmentado en un personaje marginal, solo visible en los límites de la memoria¹¹⁹⁴.

Finaliza su estudio De Mussy resaltando el entusiasmo y la pasión con la que se entregó Cáceres a la vida:

Así vivió “Lucho” Cáceres mientras dedicó su tiempo a bailar, a la poesía, a pintar, al collage y a las búsquedas espirituales sin regla alguna. De ahí que por lo expuesto confirmemos que el delfín de la Mandrágora vivió bajo un apasionado estado del alma y dominado por el más hermoso de los entusiasmos, el de una juventud plena de valor para buscarse a sí misma. De ahí que haya irradiado resplandeciente claridad y descollado meridianos con sueños de eternidad¹¹⁹⁵.

Dos capítulos más añade De Mussy antes de pasar a presentar la obra completa de Jorge Cáceres, titulados “Apartado biográfico” y “Cronología biográfico-artística de Luis/Jorge Cáceres Toro”. En cuanto al primero de ellos, hemos de señalar que se encuentra dividido en una serie de breves apartados numerados que son propuestos como material complementario, a través de las notas a pie de página, para ampliar el contenido de lo comentado por Luis de Mussy a lo largo de su estudio sobre la vida y la obra de Cáceres. Respecto a la cronología biográfico-artística que prepara De Mussy sobre Cáceres, esta reúne la información clave sobre la trayectoria vital y creativa de este, aunque no está exenta de algún que otro error. Así, por ejemplo, fecha en 1946 la publicación de *Mandrágora, siglo XX* de Gómez-Correa, ilustrada por Cáceres, obra que, como sabemos, vio la luz un año antes. Otro error tiene que ver con la fecha del viaje a Francia de Cáceres, ubicado por De Mussy en diciembre de 1948. Sin embargo, como ya dijimos anteriormente, ya en marzo el más joven de los mandragóricos se encuentra en la capital francesa. Y en septiembre de ese mismo año ya ha regresado a Chile. De Mussy fecha su regreso a su país natal en el primer semestre de 1949 “para incorporarse a la temporada regular del Teatro Municipal de Santiago, especialmente para el estreno el 26 de agosto de ese mismo año de la última obra donde participa, *Czardas en la noche*”, fecha que no caza con la información presente en las cartas de Cáceres a Gómez-Correa desde París. Alguna que otra contradicción encontramos en la cronología de Luis de Mussy, por ejemplo cuando señala su ingreso en la Escuela de

¹¹⁹³ *Ibidem*.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 145-146.

¹¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 146.

Danza de la Universidad de Chile, que fecha en marzo de 1942, habiendo afirmado con anterioridad, como pudimos comprobar, que existían indicios de que ya en 1941 formaba parte de esta.

A continuación comienza la reproducción de la obra de Cáceres recopilada por el historiador chileno Luis G. de Mussy con el apoyo y la colaboración de Ludwig Zeller y Susana Wald. Con este libro, De Mussy realiza una contribución, sin lugar a dudas, de gran importancia, fundamental, ofreciendo a los lectores la posibilidad de acceder a casi la totalidad de la obra literaria realizada por Jorge Cáceres a lo largo de su corta vida. Gracias a De Mussy tenemos acceso, por ejemplo, al primer libro inédito de Cáceres, *El poblador derrotado* (1937), así como a *René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Monumento a los pájaros*, *Por el camino de la gran pirámide polar*. Incluye, también, sus poemas publicados en revistas o en la prensa, así como los recogidos en *El AGC de la Mandrágora* y en *Textos inéditos*. Consideramos oportuno destacar que De Mussy incluye, además, en su libro la reproducción facsimilar de las portadas de las obras publicadas por el delfín de la Mandrágora y, en el caso de su primera obra inédita, incluye también la reproducción de las hojas manuscritas e ilustradas por Cáceres.

Tras la obra completa del más joven de los mandragóricos, bajo el epígrafe “Textos varios”, De Mussy reúne su prosa poética, su relato “La moda en los trópicos” y sus críticas de Jazz, publicadas en la revista *Hot Jazz* de Santiago. Finaliza su libro con otro capítulo fundamental, “Apartados”, que aglutina material diverso y fundamental. El primero de los apartados, “Epistolario”, presenta la correspondencia que circuló en torno a Cáceres, ya sea entre él y otros como entre personas cercanas y vinculadas a él. Las cartas de mayor interés que reflejan la relación de Cáceres con sus compañeros de Mandrágora o con los surrealistas agrupados en París fueron analizadas y reproducidas en el capítulo destinado a esclarecer la relación del grupo con el surrealismo internacional. En el segundo apartado, De Mussy recoge diversos testimonios sobre Cáceres y los homenajes que le fueron realizados tras su fallecimiento. El tercer apartado, con el que De Mussy pone fin a este gran trabajo, consiste en un anexo documental donde encontramos, también, documentos de interés como el catálogo de la primera exposición surrealista organizada por el grupo, además de una serie de artículos periodísticos publicados en la prensa chilena en torno a la figura de Jorge Cáceres.

Sarane Alexandrian publica su texto “L’être secret de Victor Brauner” en *Supérieur Inconnu* n.º 4 (nueva serie), julio-diciembre de 2006, texto en el que encontramos una alusión

a Jorge Cáceres. Alexandrian comenta la que fuera su primera colaboración con Victor Brauner, precisamente con ocasión de la exposición internacional organizada en Santiago de Chile:

Ma première collaboration avec Victor Brauner fut pour mon article “La mode lyrique” destiné au catalogue de l’exposition la Mandrágora en 1948 à Santiago du Chili. J’y décrivais les améliorations poétiques à apporter à l’habillement des femmes. Enthousiasmé, Brauner l’illustra de quatre dessins, à propos desquels André Breton me fit remarquer: “Le plus étonnant, c’est que Victor n’y a mis aucun humour. Il semble dire: c’est ainsi et pas autrement”. Lors d’un dîner rue Perrel, Brauner lut “La mode lyrique” à Pierre Mabilille qui s’écria: “Ce que j’aimerais savoir écrire ce genre de texte!”. J’en fus extrêmement flatté, d’autant plus que Michette Mabilille et Jacqueline aussi se dirent séduits. Hélas! L’article et trois dessins furent confiés au poète chilien Jorge Cáceres qui se suicida à son arrivée à Santiago. Ces documents n’ont jamais été retrouvés. Le quatrième dessin, que Brauner écarta au dernier moment, est la coiffure “dichotomie” conservée au Musée d’Art Moderne de Saint-Etienne¹¹⁹⁶.

Como podemos comprobar, Alexandrian redacta su artículo “La mode lyrique” para ser integrado en el catálogo de la muestra realizada en Chile, texto que ilustra Brauner. Fue Cáceres el que se encargó de hacer llegar el texto y los dibujos para ser publicados en dicho catálogo. Suponemos, por las fechas, que les fueron entregados en París y él los portó consigo a su regreso a Chile. Lamentablemente, no es posible comprobar la presencia del texto de Alexandrian; lo cierto es que no aparece mencionado en *El AGC de la Mandrágora*, donde sí se señala la presencia en el catálogo de textos de Arenas, Cid, Breton, Cáceres, Péret y Rosenblatt.

Alexandrian habla con excesiva rotundidad del suicidio de Cáceres a su regreso a Santiago de Chile, tras su estancia en París, siendo esta, sin embargo, una hipótesis no confirmada de las manejadas para explicar el fallecimiento repentino y precoz de Jorge Cáceres en extrañas circunstancias aún no del todo dilucidadas. Como sabemos, la autopsia determinó que murió por toxemia aguda causada por asfixia por gas (óxido de carbono). Nunca se ha llegado a aclarar cuáles fueron las circunstancias de su muerte, si fue fortuita, intencional o provocada, los posibles móviles y si participó directa o indirectamente alguien más.

Por último, Alexandrian sitúa la muerte de Cáceres a su regreso de París. Sin embargo, Cáceres está de vuelta en Chile en septiembre de 1948 y no fallece hasta septiembre de 1949.

¹¹⁹⁶ Sarane Alexandrian, “L’être secret de Victor Brauner”, *Supérieur Inconnu*, n.º 4 (nueva serie), julio-diciembre de 2006, p. 19.

En relación con la recepción crítica suscitada por la obra plástica de Jorge Cáceres, destacamos la presentación que se hace de un collage de Jorge Cáceres en el noveno número de la revista francesa *Cahiers de l'umbo*, aparecido en el verano de 2007. En este número se incluye, también, un poema de Rodrigo Hernández, chileno miembro del grupo surrealista Derrame, heredero de Mandrágora, perteneciente a su obra *La perseverancia del sueño*, traducido al francés por Carlos Sedille y Gabriele Trujillo.

Por último, nos detenemos en el ensayo “Jorge Cáceres, el poeta de la mecánica celeste” de Raúl Henao, que publicó en 2008 formando parte de su ya comentado libro *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*. Henao califica la obra de Cáceres de “sorprendente y maravillosa”. Comienza el texto rechazando la idea de que Latinoamérica sea por naturaleza surrealista, idea que considera un “lugar común” repetido insistentemente y un “malentendido”. Parte de que el surrealismo es para los latinoamericanos “la tradición de la imaginación, ese luminoso hilo de Ariadna en el laberinto de la palabra que nos une a lo mejor del romanticismo alemán, y más allá de él, a los grandes visionarios de todos los tiempos”¹¹⁹⁷.

Menciona el surgimiento del grupo Mandrágora en Chile a finales de la década del treinta:

En este contexto visionario e imaginativo que el surrealismo reviste de un cuerpo metafórico y poético aparece a finales de la década del treinta en Chile el movimiento literario Mandrágora, conformado por Teófilo Cid, Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, fórmula alquímica donde los terremotos y el pálido fuego de la viña, los metales en ebullición y las lluvias del trópico se conjugan en una de las poesía más insurgentes y tornasoladas de América Latina. La única que lejos de perder su vigencia renace una y otra vez de sus cenizas para incorporarse a la tradición de la imaginación, el eterno, intocado presente de la humanidad¹¹⁹⁸.

Señala la integración posterior de Cáceres en el grupo, la importancia de su aporte, identificándolo con Shelley y Lautréamont:

Al grupo de la Mandrágora se integra Jorge Cáceres en la adolescencia; él aportará a la fórmula de sortilegio antes mencionada, la levitación y el arco iris, los vientos huracanados, el vuelo de los pájaros, la mecánica celeste, la estrella que progresa en plena tempestad... Su poesía inaugura en el panorama

¹¹⁹⁷ Raúl Henao, “Jorge Cáceres, el poeta de la mecánica celeste”, *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, p. 85.

¹¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 86.

latinoamericano, la planta eléctrica de lo maravilloso que en adelante iluminará para nosotros la noche americana.

Y es que Jorge Cáceres era un poeta luminoso como un meteorito o una estrella fugaz, estrella danzarina que escribía con la punta de su zapatilla de ballet.

Poeta bailarín, poeta danzarín, en primera instancia nos sorprende por la inusitada libertad de expresión. El aire de la libertad era su elemento, prolongando de esta manera la trinchera de vida que caracteriza a poetas de la talla de Shelley o Lautréamont. Muertos como él en plena juventud¹¹⁹⁹.

Henao concluye su texto aludiendo al suicidio de Cáceres, cuestión que, insistimos, no ha sido del todo esclarecida:

Su suicidio hoy más que ayer nos recuerda el programa inapelable de los poetas modernos: recordarle a una humanidad cada día más encadenada a su servidumbre y miseria que el corazón vivo del hombre, que la poesía misma se llama libertad¹²⁰⁰.

5.2. La crítica literaria sobre Mandrágora recogida en la prensa y en revistas chilenas

La crítica literaria chilena recogida en periódicos, suplementos y revistas que se encuentra archivada en la Biblioteca Nacional de Chile, en la sección Referencias Críticas, nos muestra un panorama bastante dispar a la hora de analizar y emitir juicios sobre la actividad del grupo Mandrágora y sobre la obra de sus miembros.

En general y a modo de aproximación inicial, se puede decir que se encuentran tanto valoraciones positivas como negativas, es decir, que encontramos opiniones para todos los gustos, reconociendo, unos, la importancia del papel de Mandrágora en el ambiente literario y artístico chileno, y negando, otros, el valor poético de la producción mandragórica.

Los artículos y referencias críticas consultadas se sitúan en un período cronológicamente amplio. La primera referencia al grupo de surrealistas chilenos en la prensa o en revistas chilenas que encontramos está fechada en el año 1949 y su autor es, precisamente, uno de los miembros de Mandrágora, Teófilo Cid. La última reseña crítica sobre el grupo que encontramos es del año 2000 y la fuente de publicación es la revista chilena *Derrame*.

Dado el carácter insustancial o reiterativo de algunos de los artículos encontrados, nos centraremos en aquellos que presentan mayor interés, que aportan información valiosa o

¹¹⁹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰⁰ *Ibidem*, p. 87.

juicios significativos que contribuyan a ofrecer una visión certera de la recepción que el surrealismo y el grupo Mandrágora experimentó en Chile. Cabe decir que una buena parte de ellos no profundiza en la actividad desarrollada por el grupo ni en la obra de sus integrantes, se quedan en la superficie.

Antes que nada, creemos fundamental señalar la llamativa frecuencia con la que se encuentra información errónea en los artículos de crítica literaria aparecidos en la prensa chilena en torno al grupo Mandrágora o a la figura y obra de alguno de sus componentes en particular. Así, por ejemplo, comprobaremos que son numerosos los críticos que aluden a Braulio Arenas como el fundador, e incluso el líder, del grupo, atribuyéndole a él exclusivamente la labor de iniciador o de especial animador del surrealismo en Chile, tal como ya sucedía en algunas de las referencias críticas sobre Mandrágora aparecidas en libros ya comentadas.

También en numerosas ocasiones sucede que se trata de manera confusa o con escaso rigor la pertenencia al grupo, mencionando como miembros a algunas de las figuras que tan solo participaron temporal o puntualmente en las actividades de Mandrágora o que se sintieron próximos a la Poesía Negra proclamada por los que, sin duda, fueron sus animadores, sus componentes activos y confesos, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Así, Gonzalo Rojas, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Carlos de Rokha, Juan Sánchez Peláez, Fernando Onfray, Mariano Medina, Mario Urzúa, etc., son algunos de los nombres que suelen figurar, combinados de todas las maneras posibles, como integrantes del grupo. Algunos de ellos, curiosamente, ni siquiera participaron en las revistas animadas por los mandragóricos ni en sus actividades en general. Como venimos resaltando, para un adecuado tratamiento de esta cuestión es preciso partir de la diferenciación previa entre quienes participaron activamente y se adhirieron expresamente al surrealismo y quienes, sin embargo, solamente se acercaron a Mandrágora de forma esporádica y publicaron en algunos de los números de sus revistas, compartiendo ciertas inquietudes. Desde luego, un claro reflejo del escaso rigor y la poca seriedad que se ha puesto en relación a este asunto es, precisamente, que se puedan encontrar las más variadas combinaciones de nombres formando los supuestos listados de miembros de Mandrágora.

La relación de Jorge Cáceres con Mandrágora es también tratada demasiado arbitrariamente. En cuantiosas ocasiones es señalado como uno de los fundadores del grupo, sin matizar que se unió a Gómez-Correa, Arenas y Cid tras la presentación pública inicial. Sin embargo, también abundan los artículos en los que se le excluye cuando se menciona a los miembros del grupo.

Por otra parte, los artículos y reseñas analizados revelan la lamentable asiduidad con la que se emplean términos y expresiones impropios, confusos, que extienden tópicos o distorsionan la realidad, del tipo “parasurrealista”, “post-surrealista”, “ortodoxo”, “secta”, etc.

Todos los textos comentados forman parte del archivo de la sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Una buena parte de ellos, los que giran en torno a la figura de Enrique Gómez-Correa, llegaron hasta nosotros gracias a la inestimable ayuda del poeta chileno Mauricio Barrientos, otros fueron directamente obtenidos de dicha biblioteca durante una estancia en Santiago de Chile. Es preciso aclarar que algunos de estos textos carecen de ciertos datos, ya sea la identidad del autor, la fuente de publicación o la fecha, pero dado su interés hemos considerado oportuno no dejarlos fuera de este estudio. En la gran mayoría de ellos, al estar recortados de la fuente original, no figuran los números de página, por lo que resulta imposible aportar dicha información. De ahí que se haya optado por no señalar el número de página de los textos periodísticos en ningún caso, ya que son los menos aquellos en los que sí consta. Sí se indican en el caso de las revistas, a excepción de cuando estos no figuran en el recorte archivado en Referencias Críticas.

Comenzamos, siguiendo el orden cronológico, mencionando y comentando un texto de Gonzalo Rojas, publicado en *Atenea* n.º 399, de enero-marzo de 1963, titulado “Mi testimonio sobre Braulio Arenas” (pp. 136-137), del que solo encontramos un fragmento, de gran interés, escrito a máquina en un folio y archivado en la mencionada sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. A pesar de que el artículo del que forma parte trata sobre Braulio Arenas, el fragmento de texto reproducido habla del grupo Mandrágora en general. Salta a la vista que aún Gonzalo Rojas se sentía partícipe de aquella aventura:

Mandrágora: extraña alianza de unos cuantos rebeldes que intentamos la renovación del oxígeno total, como nuestros antepasados los románticos alemanes y los surrealistas franceses. Ver claro de día y de noche, estar siempre despiertos a la más lúcida realidad. No solo ser poetas sino vivir como poetas responsables, sin avidez literaria de ninguna especie. Ni la fama, ni la gloria, ni mucho menos el dinero. Nada con la publicidad vergonzosa, ni con el sucio oficialismo de los premios. ¿Qué premio podríamos esperar, de qué tribunal?... ¿Qué se perdieron –como pérdida personal– muchos de los poetas que integraban el grupo, en el sentido de que su obra propia no tuvo mayor audiencia? Pero ¿quién habló nunca de audiencia ni de éxito individual entre nosotros?... Ni la fama ni el dinero. Ni la jefatura ni el predominio de nadie sobre nadie. Ni, por supuesto, la blanda fraternidad de los buenos muchachos, donde cada uno quiere cobrar algo.

Hemos de aclarar que desconocemos si los puntos suspensivos que contiene el texto reproducido pretenden señalar que falta texto que ha sido suprimido. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que estamos ante un texto incompleto, un fragmento de un texto mayor.

Por otra parte, llama la atención, especialmente, el parentesco que Rojas establece entre los mandragóricos y los románticos alemanes y los surrealistas franceses. Además, merece ser tomada en cuenta la afirmación de Rojas sobre la coherencia y responsabilidad exigida a los poetas de Mandrágora y su clara postura de rechazo de la fama y el éxito, compartida por los miembros del grupo y característica de su actitud ante la vida, así como de los reconocimientos públicos, los premios y toda la parafernalia que acompaña el culto a la personalidad y a la autoría, rechazada de pleno por los surrealistas.

Enrique Lihn publica un ensayo titulado “El surrealismo en Chile” en *Atenea* n.º 423, de 1970 (pp. 91-96), que comienza haciendo alusión a la exposición sobre surrealismo realizada en la Universidad Católica ese mismo año, organizada por Ludwig Zeller y Susana Wald. Lihn alude a André Breton empleando la tan manida expresión “Papa del movimiento” y comentado su rechazo del catolicismo. Señala la contradicción existente en el hecho de organizar una muestra de surrealismo en una universidad católica y se refiere al “subdesarrollo” como explicación de esta incongruencia:

La Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, encomendó a un grupo de poetas, artistas y docentes, la tarea de organizar una muestra del surrealismo en Chile. La exposición fue lluviosamente inaugurada una tarde de julio, con un pequeño show que habría podido indignar al Papa del movimiento, enemigo jurado de las otras iglesias. Como se sabe, André Breton, dejaba de ver para siempre a sus amigos si descubría que eran católicos, “inflexible en su creencia de que Dios no existía”. Un detalle difícil de pasar por alto como no sea en un marco de referencias particularmente confuso y a favor de una generosa incongruencia, más conocida con el nombre de subdesarrollo. El hecho es que los amigos del surrealismo en Chile, pidieron a los asistentes al acto inaugural que se descalzaran en la puerta de la sala de exposiciones, para comulgar en Cristo con los pobres del Tercer Mundo. Una ocurrencia que presagiaba otras ligerezas, todas ellas tendientes a proyectar una imagen supuestamente viva del surrealismo, a costa de su vera efigie¹²⁰¹.

Enrique Lihn menciona, entonces, al grupo Mandrágora, echando en falta la participación o por lo menos el asesoramiento de Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa a

¹²⁰¹ Enrique Lihn, “El surrealismo en Chile”, *Atenea*, n.º 423, Universidad de Concepción, 1970, p. 91.

los organizadores de dicha muestra, y refiriéndose a ellos como los “genuinos representantes del surrealismo en Chile”:

Es de lamentar que los organizadores de la muestra no fueran asesorados por alguno de los sobrevivientes del grupo de la Mandrágora, genuinos representantes del surrealismo en Chile.

Todavía en 1948, en la librería Dédalo, cuyo propietario Fernando Undurraga insistía en traducir a Rimbaud, los poetas mandragóricos Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa organizaron, si mal no recordamos, la penúltima exposición internacional, en la que, como su nombre lo sobreindicaba, se exhibían efectivamente pequeños trabajos de Arp, Brauner, Breton, Gorki, Eisler [sic], Hérold, Lam, Magritte, Masson y otros.

La idea surrealista estaba aún demasiado viva y no del todo desencarnada con respecto a sus representantes criollos, como para que fuese falseada en sus connotaciones históricas; y acaso una buena dosis de fracaso impedía que corriera a su pérdida¹²⁰².

Efectivamente, los mandragóricos organizan en 1948, junto a Breton y otros miembros activos del surrealismo internacional, la exposición que tendría lugar en la Galería Dédalo de Santiago de Chile. No solo Arenas y Gómez-Correa intervienen, desde Chile, en la organización de la muestra, también lo hacen Cáceres y Cid. También Rosenblatt participa, incluso redactando, como sabemos, uno de los textos del catálogo.

Lihn continúa su crítica a la exposición surrealista llevada a cabo en la Universidad Católica y parece apuntarse a esa tendencia existente entre la crítica que se empeña en distinguir un surrealismo central (el “original” del que habla) y un surrealismo periférico (que es considerado una “copia” de aquel). Así pues, Enrique Lihn pone en tela de juicio el rigor puesto en la selección de obras expuestas en la muestra de 1970:

Si por ese entonces, la cristalización de dicha idea en Chile presentaba ya los signos que afectan antes a la copia que al original, lo que nos presentó, episódicamente, la Universidad Católica, fue la copia de una copia. Algo así como la feria libre del surrealismo en la que, algunas piezas de valor arqueológico, mezcladas con otras a las cuales se les pegó, arbitrariamente, la misma etiqueta, aparecían confundidas con simples materiales de demolición¹²⁰³.

Menciona, entonces, el “último acto público de protesta que protagonizaron los surrealistas chilenos” con el que, según él, “quedará patéticamente sellado un movimiento sin destino y abierta la posibilidad eventual de pasar a otras manos”:

¹²⁰² *Ibidem.*

¹²⁰³ *Ibidem.*

Fue el Instituto Chileno Norteamericano el que invitó, por los años 50, al grupo Mandrágora a repetir su exposición de la sala Dédalo. Esa debió de ser una época de confusión extrema en cuando a la posición política del surrealismo, aquí y en la quebrada del ají porque la indignación de los poetas, en lugar de dirigirse contra sí mismos, fue motivada por el hecho de que en la sala donde colgaban los Brauner y los Magritte, daba un recital David Rossenmann Tabú, circunstancia estéticamente impertinente. Se procedió, pues, a descolgar los cuadros bajo la agresión física y patafísica de los familiares del lector de poemas¹²⁰⁴.

Sobre este acto, agrega Enrique Lihn a continuación un interesante comentario:

La debilidad en el plano ideológico caracterizada por el incidente aludido, no era solo la expresión de la incongruencia generalizada del surrealismo criollo con respecto a sus reales condiciones históricas y a su verdadero marco de referencias culturales. Este fenómeno comprometía, en ese entonces, a otros grupúsculos de la precaria *intelligenza* nacional, parte de la cual se definía no por sus ideas políticas, sino, justamente, por su indefinición en este terreno, abonando así el que cultivaban los agentes de la penetración cultural imperialista¹²⁰⁵.

Enrique Lihn afirma que en esos tiempos, inicios de la década del setenta, la asimilación del surrealismo en Chile llevada a cabo por una parte de los jóvenes chilenos, que suelen ser adscritos por los historiadores de la literatura en la denominada generación del 38, se interpreta como “un fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental”:

La transposición del surrealismo a Chile fue la tarea de un sector de los jóvenes de la generación de 1938, y en no poca medida, lo que entendemos ahora como un fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental, aunque aplicarles estos términos sería errar la perspectiva histórica que enfrentaron esos jóvenes, con sus respectivas dosis de entusiasmo y de inocencia¹²⁰⁶.

Lihn cita unas palabras de Volodia Teitelboim en las que se refiere al carácter afrancesado de los jóvenes de la generación del 38, sugiriendo el carácter tardío de la vanguardia y del surrealismo en Chile y en Latinoamérica en general. Por su parte, Lihn parece compartir dicho criterio e insiste en subrayar lo que considera una suerte de imperialismo cultural:

“En esa batalla –escribió uno de ellos al reconsiderar el pasado común, con ocasión del Encuentro de Escritores celebrado en 1959, en la Universidad de Concepción, y me refiero al senador comunista Volodia Teitelboim– fuimos ruidosamente europeizantes, sobretudo afrancesados y último grito”. Y agrega,

¹²⁰⁴ *Ibidem.*

¹²⁰⁵ *Ibidem.*

¹²⁰⁶ *Ibidem*, p. 94.

melancólicamente: “A pesar del avión, las escuelas y corrientes europeas siguen poniéndose de moda en América cuando comienzan a envejecer en su país de origen”.

Esto es lo primero y lo peor que puede decirse –con la mayor facilidad y el menor riesgo de ser refutado–, del surrealismo chileno y latinoamericano en general. Pero, si después de ello no queda en pie ningún misterio, uno no terminará nunca de preguntarse por los motivos de nuestras sucesivas y fulminantes alienaciones culturales, y, en particular, por el “galicismo mental” de generaciones de escritores y artistas criollos¹²⁰⁷.

La intensa actividad surrealista desarrollada en Chile por Mandrágora es, para Lihn, un reflejo más de las múltiples “alienaciones culturales” que ha experimentado la historia del arte chileno. Pasa por alto el carácter internacional del movimiento surrealista y la participación plena de los chilenos.

Sin embargo, a continuación Enrique Lihn señala que el surrealismo, “que debía ser, por boca de Breton, «la cola prensil del romanticismo», su heredero explosivo, encontró a nivel continental, y particularmente en nuestro país, un terreno abonado”. En este mismo sentido, reproduce unas palabras de Jorge Elliot en su prólogo a su *Antología de la nueva poesía chilena*: “«el romanticismo está, como hemos dicho, detrás de todos los impulsos culturales de Latinoamérica, desde los días de la Independencia»”. Lihn prosigue comentando la presencia del “impulso romántico” a lo largo de la historia literaria chilena. Menciona, entonces, a Mandrágora y sus diversas manifestaciones de adhesión al marxismo y al materialismo dialéctico:

La idea o el impulso romántico se encuentra presente en cada uno de los capítulos de nuestra historia literaria, en la medida en que ninguno de ellos, incluso “alejándose de toda preocupación inmediata” deja de evocar el tema de la libertad, aunque solo se trate de esa libertad interior, postulada en un momento del surrealismo chileno, al hacerse remotamente eco del romanticismo alemán. Por lo demás, y como no se trataba aparentemente de llegar a un acuerdo consigo mismo, en medio de “la revolución de las antinomias”, el grupo Mandrágora no dejaría de declararse profundamente revolucionario, prestándole en varias ocasiones “su inquebrantable adhesión” a “las disciplinas del marxismo y del materialismo dialéctico”. Ya lo había dicho Breton, en el mismo tono: “Nuestra adhesión al materialismo dialéctico, no hay modo de jugar con estas palabras”¹²⁰⁸.

Enrique Lihn es de aquellos que opinan que el surrealismo de Mandrágora y el surrealismo desplegado en Latinoamérica en general es un calco, una copia, la “sombra” del surrealismo articulado en torno a Breton. Lihn considera que el surrealismo de los

¹²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 94-95.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, p. 95.

mandragóricos se caracterizó por su excesivo seguimiento del modelo europeo, cosa que señala con cierto tono despectivo. Comenta, además, la escasa resonancia que su voz tuvo en el panorama cultural nacional:

Apegado a su modelo, hasta el punto de calcarlo borrosamente en muchos aspectos, nuestro surrealismo duplicó, pero a la manera de una sombra, el hermetismo de aquel; pues comunicaba el rompimiento con la comunicación en un lenguaje de escasa o ninguna resonancia cultural en nuestro país, ni aún en el medio ambiente literario, si se exceptúa el círculo de Vicente Huidobro en el que abrieron los ojos a la literatura los jóvenes poetas mandragóricos chilenos.

Ese leguaje –formalizado ya, en no poca medida, por Breton y sus amigos– no respondía para nada en Chile, al *discurso histórico* de los años 38, aunque, en otro plano, solicite una explicación sociológica determinada. En la perspectiva histórica, ideológica y política abierta por el acceso al poder del Frente Popular, debió pesar tan poco como la realidad que desalojaba, por decirlo así, parodiando al “capitán indiscutible” del grupo Mandrágora, el poeta Braulio Arenas¹²⁰⁹.

Consideramos excesivo afirmar que los mandragóricos se inician en la literatura alrededor de Vicente Huidobro, puesto que si bien es cierta la trascendencia de la figura de Huidobro y las tertulias que en torno a él se realizaban en la trayectoria del grupo, ya antes, durante sus años de estudiantes del Liceo de Talca, habían descubierto y se habían sentido deslumbrados por el apasionante mundo de la literatura, escribiendo sus primeros poemas y editando sus primeras revistas.

Como se puede observar, Lihn explica la escasa resonancia que la actividad surrealista mandragórica despertó en el Chile de su tiempo debido a su lejanía respecto al discurso mayoritario en un momento histórico marcado por el triunfo del Frente Popular. Llama la atención, también, que Lihn otorga a Braulio Arenas la categoría de “capitán indiscutible” del grupo.

Para Enrique Lihn “el discurso surrealista europeo resonó en Chile, pero con un eco restringido a sus practicantes” y, en este sentido, añade:

Ni este país era un desierto ni ese discurso era la voz clamando en él. Resonó con un tono en que el *furor poético* era también academia, reminiscencia, erudición y parodia; señales, en suma, de inteligencia, intercambiadas entre jóvenes y modestos lectores de las clases medias chilenas, quienes eran, a la vez, los nuevos ricos de nuestra literatura¹²¹⁰.

¹²⁰⁹ *Ibidem.*

¹²¹⁰ *Ibidem.*

Lihn acota el período de cohesión grupal de Mandrágora entre 1938 y 1941, es decir, entre la aparición del primer número de *Mandrágora* y la del sexto, el último de carácter colectivo. No menciona las diversas actividades organizadas por el grupo después de esa fecha; ni siquiera alude a sus publicaciones colectivas.

Enrique Lihn mantiene una postura crítica hacia el compromiso político de los mandragóricos. Establece una clara diferencia entre la “Revolución con mayúsculas” defendida por Enrique Gómez-Correa en el séptimo y último número de la revista *Mandrágora* y “las esperanzas cifradas por el pueblo de Chile en 1938 (...) que solo habrían podido materializarse en la perspectiva del socialismo”. En cierta manera, Lihn se mofa de la forma de entender y practicar la revolución por parte de Gómez-Correa y del grupo Mandrágora en general:

Con razón el citado autor especificaba con respecto a la Revolución, “esa palabra maravillosa”: “Sabemos también que tú eres azul como el pájaro azul, que en los momentos en que nos parecía tenerte para siempre, tú huías hacia las regiones más inauditas del pensamiento”.

El empuje de esta “Revolución” llena de referencias hostiles a los mass media, parece no haber tenido nada que ver con sus propósitos esporádicos de “buscar las formas de la política revolucionaria para hacer más inmediato el ataque” (B. Arenas); y sí algo (a la distancia en que una metáfora puede referirse a un mecanismo concreto) con el arribismo y la movilidad social que parecen estar en la base de la estabilidad política y el estancamiento económico nacionales¹²¹¹.

Lihn continúa con sus críticas a Gómez-Correa, señalando su dedicación a la abogacía como una contradicción, como una incoherencia respecto a ese reivindicado carácter revolucionario, así como su militancia en el Partido Radical y su papel como diplomático:

Uno de los ya citados poetas mandragóricos, el cual estaba de acuerdo con Arenas en emplear como “soluciones poéticas”, “todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión” (“todo está por hacerse –había dictaminado Breton el año 30– todos los medios deben estimarse como buenos si se los emplea para arruinar las ideas de familia, patria y religión”) se recibió, con el tiempo, de abogado, es militante del viejo Partido Radical y desempeña, desde hace años, un cargo diplomático.

Esta no es más que una anécdota, pero significativa, y no todos los miembros del grupo siguieron un camino ideológicamente tan aleatorio. Gonzalo Rojas y Volodia Teitelboim, quienes en verdad convivieron con el grupo Mandrágora sin comulgar con él por completo, representan, en la perspectiva de los años, y en el plano doctrinario, formas distintas de fidelidad al proyecto de cambiar la vida chilena y transformar nuestra historia, esbozado, en primera instancia, por el Frente Popular. La obra de ambos escritores es divergente con respecto a

¹²¹¹ *Ibidem*, p. 96.

la imitación del surrealismo en la que se engolfaron sus compañeros de ruta, contrariando a Vicente Huidobro y bajo su avasalladora influencia particular¹²¹².

Llama la atención que sea precisamente la actitud de Gómez-Correa la que Lihn ponga en solfa, teniendo en cuenta que jamás traicionó sus principios, que no se vendió al poder, que no se dedicó a alabar al dictador sino que, por el contrario, como abogado defendió a sindicalistas y demás perseguidos por sus ideas políticas. No puede decirse lo mismo de Arenas y, sin embargo, Lihn no hace hincapié en ello.

Enrique Lihn menciona a Rojas y a Teitelboim y en un principio parece que quisiera sugerir su pertenencia al grupo Mandrágora, cosa que en el caso del primero es matizable y en el del segundo absolutamente injustificada, pero por fortuna aclara a continuación su no adhesión total al proyecto mandragórico, es decir, al surrealismo y a la Poesía Negra. Insiste Lihn en ver a los mandragóricos como meros imitadores.

Finaliza este ensayo, dedicando escuetas palabras a Teófilo Cid por un lado, a Jorge Cáceres por otro, y a Braulio Arenas en último lugar:

Para hablar de Teófilo Cid, autor de no muchos textos, algunos de ellos, insignificantes, haría falta una novela que condujera a su muerte, a través de sucesivas etapas de un fracaso que lo sobrepasa, referido a todo un sector de la vida cultural chilena. Y Jorge Cáceres dejó algo menos que una obra: el recuerdo de lo que ella habría podido ser.

En cuanto a Braulio Arenas, no hay que olvidar que –y trataremos de recordarlo en un próximo artículo–, eligió la literatura por encima de todo, “alejándose de toda preocupación inmediata”, “esa guerra civil en que los vencidos vencen” y que “rechaza los armisticios”, aunque o porque abunden en sus manifiestos las manifestaciones de fe en una libertad alternativamente interior o exterior, pero demasiado general, en cualquier caso, como para materializarse, como no sea en la muerte, más acá o más allá de los libros¹²¹³.

En el suplemento de *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile) el 24 de junio de 1972 se publica un artículo, de autoría desconocida, titulado “La belleza será convulsiva o no será” en el que se habla de las “incuestionables repercusiones en el ámbito internacional” generadas por Mandrágora y se recuerda su acto inaugural en 1938:

Pronto, exactamente el 12 de julio, hará treinta y cuatro años que vino al mundo el primer movimiento surrealista chilensis con incuestionables repercusiones en el ámbito internacional. En efecto, según recuerda Hilda Ortiz Veas, historiadora del Grupo Mandrágora, el martes 12 de julio de 1938 subieron a la tribuna de la

¹²¹² *Ibidem.*

¹²¹³ *Ibidem.*

sala de conferencias de la Universidad de Chile tres jóvenes escritores: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Iban a leer manifiestos para anunciar la aparición en el país de un movimiento poético designado con el nombre de Mandrágora.

(...) El proyecto de la reunión había congregado una gran cantidad de público. Casi inusitada cantidad de público para una ceremonia de esa índole. Los jóvenes acompañaron la presentación de sus manifiestos con la lectura de poemas de estilo mandragorista.

Lluvia de aplausos y maldiciones.

La Mandrágora comenzaba a hablar en primera persona.

A esas horas, por esos años, evoca la memoria de Hilda Ortiz Veas, “en Santiago se combate ideológicamente sobre la revolución española, sobre el amenazante rumbo bélico de la política europea y sobre las perspectivas electorales del Frente Popular”.

Se identifica la Mandrágora, su Poesía Negra, con el surrealismo cuando se afirma que “no son sino surrealistas adornados con la flor que, según la leyenda, crecía antiguamente al borde de los patíbulos (...)”.

El tratamiento de la pertenencia al grupo en este artículo es rigurosa, estableciendo claramente la diferenciación entre la participación desde un principio de Arenas, Cid y Gómez-Correa como fundadores del grupo, la adscripción posterior de Cáceres como un miembro más en igualdad que los anteriores y, por último, la colaboración “tangencial” de otros como Gonzalo Rojas, Fernando Onfray, etc.:

Ya hemos visto en acción, subiendo a la tribuna universitaria, a los fundadores, ideólogos y componentes principales del Movimiento Mandrágora: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa.

Muy luego aparece otro: el poeta Jorge Cáceres, de dieciséis años, es presentado a Braulio Arenas por Gonzalo Rojas (también poeta) en los patios del Internado Nacional Barros Arana.

(...)

En su breve existencia (en 1938 tenía dieciséis años, murió en 1949), Jorge Cáceres publicó varios libros de volumen escueto: *René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Monumento a los pájaros*, *Por el camino de la gran pirámide polar*.

Fue el benjamín y el delfín de las glorias del grupo.

Otros poetas chilenos que colaboran en Mandrágora, aunque en forma tangencial, es decir, sin hacerse una y carne de su doctrina –afirma Hilda Ortiz–, son Gonzalo Rojas, Fernando Onfray (este publicó una *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*), Gustavo Ossorio, y en alguna oportunidad nada menos que el maestro creacionista Vicente Huidobro.

El articulista toma como referencia las fechas que Hilda Ortiz maneja para ubicar la trayectoria del grupo Mandrágora, coincidiendo con lo señalado al respecto por Enrique Lihn en el ensayo recientemente comentado. Limita la actividad grupal mandragórica a los años de

publicación de la revista *Mandrágora*. Reconoce, eso sí, la relevancia de su aporte a la literatura chilena:

La trayectoria del movimiento Mandrágora –sostiene Hilda Ortiz– dura en nuestro país desde 1938, con la lectura de manifiestos y poemas en la Universidad de Chile el citado 12 de julio, hasta septiembre de 1941, mes en que se publica el sexto y último número de *Mandrágora*. Tardíamente, en 1943, Gómez-Correa agregará un séptimo número ocupado enteramente por un artículo suyo: “Testimonios de un poeta negro”. Pero sea cual fuera el año de iniciación de Mandrágora y sea cual fuera el año oficial de su término, la jornada realizada por estos poetas chilenos tuvo un alcance verdaderamente importante para las letras nacionales, pues incorporaron a ellas un nuevo temblor poético.

En este sentido, creemos que sí tiene importancia ofrecer unas fechas lo más rigurosas posibles para dar cuenta, justamente, de la trayectoria del grupo surrealista chileno. En cuanto a sus inicios, es fundamental recordar que ya en 1932 coinciden en Talca y entablan un estrecho vínculo los que serán sus futuros fundadores. Y en 1935 comienzan a tramar el proyecto grupal. Como bien sabemos, son varias las actividades y publicaciones llevadas a cabo por sus miembros con posterioridad a 1941. El hecho de que el sexto número de *Mandrágora*, el último de esta publicación en el que participan los cuatro integrantes del grupo, viese la luz en septiembre de ese año no justifica hablar del cese de su actividad conjunta, ya que todos ellos publican en *Leitmotiv*, dirigida por Braulio Arenas, y participan en la Exposición internacional de surrealismo organizada en Santiago de Chile en 1948. Consideramos, además, que referirse al sexto número de *Mandrágora* como al último, cuando hubo un séptimo número, aunque sacado exclusivamente por Gómez-Correa, no ayuda a esclarecer la trayectoria del grupo chileno.

Finaliza este artículo comentando los actos de rebeldía y las “polémicas literarias” que el grupo protagonizó a lo largo de su vida pública y en su revista *Mandrágora*; en fin, el espíritu irreverente y combativo que fue rasgo esencial de este “comando” de surrealistas chilenos:

Fundados en el apotegma “la belleza será convulsiva o no será” (cara al Pope Breton), los mandragoristas jalonan su corta vida con actos de craso heroísmo corporal como peticiones de hecho ante Raúl González Tuñón, el poeta comunista argentino vecindado en Chile, Miguel Serrano, Pablo Neruda, ante los miembros de la Alianza de Intelectuales, ante la policía uniformada.

De célebre data son también sus polémicas literarias. En *Mandrágora* (revista), en *Multitud*, la revista de Pablo de Rokha, y en este diario quedan huellas del *punch* que caracterizó a Mandrágora.

Edmundo Concha publica un artículo titulado “Supervivencia del Surrealismo” en *El Mercurio* el 12 de enero de 1975 en el que arremete contra el surrealismo y contra Mandrágora, minusvalorando su producción poética. Comienza su artículo Edmundo Concha hablando de la literatura como “reflejo estilizado de la vida humana aquí en la Tierra” y comentando que “cada corriente tiene desde luego su propia razón de ser en un lugar y en un tiempo determinados, fuera de los cuales, y según la inautenticidad de sus autores, puede hasta ser un acto gratuito, una impostura, una máscara”. Ya desde el comienzo advertimos la postura de Concha hacia la actividad surrealista desarrollada en Chile, constatamos su participación de la tendencia que se empeña en resaltar el carácter tardío e imitativo del surrealismo desplegado por los mandragóricos.

No son pocos los errores sonoros en los que incurre Edmundo Concha al hablar del surrealismo. Para empezar, atribuye el surgimiento del movimiento a Guillaume Apollinaire y lo sitúa en 1916 en Zurich, nombrando luego a Tristán Tzara y a André Breton como los responsables de sus principales escritos. Por si fuera poco, menciona a Filippo Tomaso Marinetti y a Jean Cocteau como colaboradores fundamentales del surrealismo en París. Veamos sus ignorantes y descabelladas afirmaciones:

El surrealismo, ideado avant la lettre por el poeta francés Guillaume Apollinaire, surgió como fenómeno poético en 1916 en Zurich, con los escritos de Tristán Tzara y de André Breton principalmente. Este último lo descifra así: “Es un dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral”.

Por descontado que para que el surrealismo triunfara tuvo que trasladarse con la utilería de sus metáforas a París –la capital de la moda–, donde contó con la colaboración, entre otros poetas, de Paul Éluard, Filippo T. Marinetti, Louis Aragon, Jean Cocteau y Pierre Reverdy, y de los pintores Pablo Picasso, Salvador Dalí, Amedeo Modigliani, Vasili Kandinsky, Marc Chagall, Giorgio di Chirico y Juan Miró.

Concha se centra, entonces, en el surrealismo chileno, al que considera una copia del original:

En los años en que los fuegos artificiales del surrealismo aún no se apagaban, en la década del 30, en este apartado país nuestro, que entonces no tenía ni la mitad de su actual población y el ritmo de la vida santiaguina era casi provinciano, hubo también un movimiento surrealista, importado, a base obviamente de meras calcomanías verbales.

Ahora uno de sus representantes, Braulio Arenas, escritor menos gracioso que laborioso, publica un libro, *Actas surrealistas* (Nascimento, 1974). Y, según confiesa en el prólogo, para ello debió recurrir al polvoriento arcón en que guardaba los testimonios correspondientes. De las 60 y tantas muestras, 5 son chilenas,

a cargo –y qué cargo– de Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez, Jorge Cáceres y Teófilo Cid. De todas ellas cuesta sobremanera destacar alguna que en sí misma no sea una fallida pirueta. Hoy resultan infantiles, insípidas, vacías.

El desprecio de Edmundo Concha por Mandrágora es evidente. El “conmovedor cajón de la juventud”¹²¹⁴ abierto por Arenas para la preparación y publicación de sus *Actas surrealistas* es rebajado a “polvoriento arcón”. Las obras de los mandragóricos son duramente criticadas. De todo el contenido del libro de Arenas, Concha tan solo concede la salvación al texto de Jacques Hérold (“Punto de fuego”) y al de Scutenaire (“Un poco de historia natural”), de los que reproduce un fragmento.

Concha continúa lanzando su mordaz crítica contra el surrealismo:

El surrealismo, como se advierte, es de naturaleza lúdica. Pretende no borrar sino contribuir a olvidar momentáneamente de la memoria los valores de un mundo ingrato y tedioso, a cambio de otro hecho a su medida, donde prevalece el juego de la fantasía al por mayor y se elige un “automatismo psíquico” como la mejor vía para desatar la floración de la obra de arte, cual si ella fuera posible sin una elaboración, una superconciencia y un orden puestos previamente a su servicio.

(...)

Al surrealismo lo salva –a veces– la gracia. Y no siempre, porque a esa virtud arriba por el camino de la frivolidad. Los surrealistas, en rigor, hartos de las categorías tradicionales, reaccionan de un modo frívolo, superficial, evasivo. Configuran con sus escritos puzzlísticos toda una fuga del espíritu. Y siempre que la palabra deja de ser un medio para transformarse en un fin, remata fatalmente en el bizantinismo, en una oración sin sujeto ni objeto.

El mundo suyo –ideal para almanaques– está menos lleno de vida que de frases. Ernesto Sábato, en su libro *Uno y el Universo* lo puntualiza: “El surrealismo es más potente en sus manifiestos que en sus obras”.

Enrique Lafourcade publica en el suplemento de *El Mercurio* el 1 de agosto de 1976 su artículo “Confesiones de la Mandrágora”, al que ya nos hemos referido con anterioridad, en el que combina el ensayo y la reproducción de dos entrevistas, una a Braulio Arenas y otra a Enrique Gómez-Correa. Precede a las entrevistas un no muy extenso texto ensayístico en el que Lafourcade habla de la raíz de la mandrágora y se refiere al grupo chileno como el “más importante grupo surrealista de Latinoamérica aparecido en Chile hacia 1938 e integrado por tres poetas: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa”. Lamentamos la ausencia de Jorge Cáceres. Lafourcade señala la relación del grupo con André Breton y otros surrealistas internacionales:

¹²¹⁴ Palabras de Braulio Arenas en el prólogo a *Actas surrealistas*, ya citadas con anterioridad.

Mandrágora, solanácea raíz gruesa (el fruto tiene olor fétido), planta utilizada por magos, alquimistas y brujos.

Nombre, también, del más importante grupo surrealista de Latinoamérica aparecido en Chile hacia 1938 e integrado por tres poetas: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa.

Amigos de André Breton y otros surrealistas franceses, publicaron siete números de su revista *Mandrágora*, donde no dejaron títeres con cabeza, empezando por Neruda. Y dos números de *Leit Motiv* destinados también al filtro, la insurgencia, la crítica a un medio literario y artístico chileno que consideraban impregnado de un pedestre realismo costumbrista y social.

Como podemos comprobar, también Lafourcade se empeña en hablar de “surrealistas franceses”; sin embargo, ni Magritte ni Ernst lo eran.

Lafourcade recuerda así el acto antinerudiano protagonizado por Mandrágora que tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en 1940:

El miércoles 11 de julio de 1940 la Alianza de Intelectuales ofrecía un homenaje a Pablo Neruda en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. El poeta acaba de ser designado Cónsul en México. No cabía un alma.

En el café “Iris” (ya extinto), tres desalmados conspiraban. Hubo un sorteo. Braulio Arenas sería el primero. Si fracasaba, le tocaría el turno a Enrique Gómez-Correa. El tercero, Teófilo Cid, no llegó al acto. Propósito: provocar un “enfrentamiento” con Neruda y sus camaradas.

Arenas entró al recinto, avanzó hasta el paraninfo y gritó a Neruda: Yo protesto porque Neruda se atreva a usar de la palabra sin antes haber dado cuenta del resultado de las colectas que organizaba a favor de los niños españoles.

Y acto seguido, en forma de suicida, le arrebató el discurso que Neruda se aprontaba a leer y se lo hizo mil pedazos.

Lo que siguió fue un acto surrealista, el primero de la “Mandrágora”. Bofetadas, sillas rotas, patadas, gritos, policía, heridos, etc. Arenas y Enrique Gómez sobrevivieron. Ambos, hoy, tienen sobre sesenta años y varias docenas de libros (poesía, novela, ensayos) publicados. Sus obras comienzan a re-descubrirse en Estados Unidos y Francia. La *Mandrágora*, que se había ocultado, emerge a la luz. Quedan solo dos.

A continuación, comienza el apartado en el que Lafourcade reproduce la entrevista realizada a Braulio Arenas, que presenta bajo el enunciado “Braulio Arenas, entrevistado”. Nos detenemos en aquellos fragmentos de la entrevista de mayor interés. Como ya adelantamos, varias de las respuestas dadas por Arenas son casi idénticas, tanto en contenido como en forma, a sus respuestas a la entrevista, ya comentada, que le realizó Stefan Baciú, publicada en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Sucede lo mismo con otras respuestas, prácticamente iguales a las que da a la entrevista que le realizó Jorge Teillier,

publicada en *Árbol del Letras*, también citada y comentada. Así pues, optamos por detenernos tan solo en aquellas respuestas novedosas y evitamos repetir aquellas que coinciden con las presentes en las ya citadas y comentadas entrevistas.

Lafourcade pregunta a Arenas por el nacimiento de Mandrágora y este responde así:

Es difícil señalar fecha. No sacamos manifiestos ni celebrábamos sesiones. Recuerdo que hacia 1932 el azar nos juntó en el Liceo de Talca a Teófilo Cid, a Enrique Gómez-Correa y a mí. Hubo algunos otros como Mariano Medina y Eugenio Vidaurrázaga. Evoco con mucho afecto a Gustavo Ossorio, marxista, que se empeñaba en colaborar en nuestra revista. A Jorge Cáceres, sepultado en mi corazón hace tantos años. A Gonzalo Rojas. Nos unía el deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. Escribimos a Breton, quien nos respondió de inmediato. Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Victor Brauner, acogieron nuestros poemas y dibujos y los publicaron en sus revistas y los exhibieron en sus exposiciones.

Lafourcade pregunta a Arenas por sus compañeros de Mandrágora y este dedica breves y hermosas palabras a cada uno de ellos, las mismas, con leves e insignificantes variantes, que encontrábamos en la entrevista de Teillier. A Cáceres lo asocia con el relámpago. De Gómez-Correa resalta su carácter viajero. A Teófilo Cid lo relaciona con Marco Aurelio, Baudelaire y Novalis. La única diferencia respecto a la respuesta a Teillier tiene que ver con esta última identificación de Cid con Novalis.

Enrique Lafourcade señala la falta de “compromiso político visible” del grupo Mandrágora en un momento histórico decisivo. En este caso, reproducimos también la pregunta formulada por el entrevistador:

Ustedes no tenían un compromiso político visible. Eran los tiempos de la Guerra Civil Española, del nazi-fascismo, de las bellaquerías del “Capitán Stalin”, en fin, del Frente Popular en Chile. Sartre habla del sin sentido de hacer literatura en un mundo donde un niño se muere de hambre.

No hay modo de no estar comprometido con su medio. Solidarizamos con la República. En cuanto a Sartre, siempre existirá alguno que aconseja a Esquilo y a Virgilio que no escriban, porque la situación de Atenas o de Roma no es muy satisfactoria. Es curioso que Sartre tenga que escribir un libro para decirnos que no debemos escribir libros.

Lafourcade pregunta, entonces, a Arenas por aquellos integrantes de Mandrágora que destacaron por su fidelidad y constancia. La respuesta de Arenas es de nuevo idéntica en cuanto al contenido, y prácticamente igual en lo formal, a la primera parte de su respuesta a una pregunta similar planteada por Baciú en su entrevista “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda”. Arenas reconoce la fidelidad de Gómez-Correa y señala su abandono del

surrealismo “por la vida”. Lafourcade quiere llegar algo más lejos e insiste preguntando si “¿dejó o no de ser mandragórico?”:

Dejé de ser cuando leí la máxima “los elefantes son contagiosos”, que me pareció, por lo menos zoológicamente, perversa.

El entrevistador pregunta, entonces, si los mandragóricos fueron perseguidos:

Por el contrario. Todos nos ayudaban. Gabriel Amunátegui nos prestó la Biblioteca Nacional, que él dirigía entonces, para organizar una lectura, aunque con el ruego de: “Lo único que les pido, por la buena marcha de la Biblioteca, es que no traigan camellos ni jirafas”.

Lafourcade pregunta, entonces, a Arenas “qué ha buscado (...) en su vida y en su poesía”, a lo que responde:

Yo me busco. Cuando esta manera corre el riesgo de convertirse en manierismo, entonces, la abandono. Hice textos automáticos, pero cuando comprendí que me repetía escribí el *Discurso del gran poder*, con un orden arquitectónico. Escribí novelas sentimentales (*Adiós a la familia*); de asuntos bíblicos (*La promesa en blanco*); de locura (*El laberinto de Greta*); negras, góticas o del terror (*El castillo de Perth*); de sueño (*Berenice, la idea fija*). Novelas de adolescencia (*La endemoniada de Santiago*). Hice cientos de poemas, un libro sobre ajedrez, collages (esperando una jubilación que jamás llegará, ya que he sido incapaz de conseguir un puesto público).

Recordamos que esta entrevista es de 1976, y aún Arenas no ha recibido el Premio Nacional. Será ocho años más tarde cuando le será otorgado dicho premio y cuando consiga la pensión vitalicia de manos del gobierno pinochetista.

Lafourcade le pregunta, entonces, por la influencia de Mandrágora en las nuevas generaciones y Braulio Arenas habla de una influencia latente y resalta su carácter de leyenda, tal como hiciera en la entrevista de Baciú. Es, de hecho, esta respuesta suya la que motiva el título de la entrevista publicada por el crítico de origen rumano en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*.

Por último, Lafourcade quiere saber el balance que Braulio Arenas hace de las actividades de Mandrágora cuarenta años después. La respuesta de Arenas es absolutamente idéntica a la que da a una pregunta igual con la que se cierra, precisamente, la entrevista de Baciú. Identifica a Mandrágora con la parte “más luminosa” de su juventud, marcada por el amor, la libertad, el sueño y la poesía.

Finaliza, así, la entrevista a Braulio Arenas y comienza el apartado dedicado a reproducir la realizada a Enrique Gómez-Correa, que presenta bajo el enunciado “Gómez-Correa, el poeta explosivo”. La entrevista aparece precedida de una breve presentación del entrevistado:

Es abogado, funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores (ha sido embajador varias veces). Usa bigote (“Nacieron con la *Mandrágora*. A Braulio todavía no le salen”). Antes de ingresar en el orden burocrático y de las familias, hizo la ruta de Budha, en la India (1956), anduvo en China, por la selva amazónica, y frecuentó la tertulia del Café de la Place Blanche, en París, donde oficiaba André Breton.

Enrique Lafourcade pregunta a Gómez-Correa si su viaje a Oriente le permitió descubrir algo y a esto responde:

No. Tal vez me planteó el conflicto entre la salvación individual y la colectiva, socialista. No he decidido aún.

Esta entrevista nos permite saber cuál era la postura de Gómez-Correa en cuanto al consumo de drogas. Para él, “¡La poesía es una droga! Poner droga sobre droga es demasiado”.

Lafourcade pregunta a Gómez-Correa por el nombre del grupo y este habla de la raíz de la mandrágora, de las dos propuestas de nombres que habían sobre la mesa y del papel que Huidobro desempeñó en la toma de decisión:

Yo bauticé al grupo. El prestigio mágico y poético de la palabra viene de Novalis. La raíz de la Mandrágora puede ser negra y entonces adopta la forma de una mujer. Cuando es blanca, conforma a un hombre. El que la arranca de la tierra muere. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza, y el conocimiento. Braulio insistía en que llamáramos a nuestro grupo Alraune (mandrágora en alemán). Huidobro decidió el pleito.

Enrique Lafourcade aborda el tema del amor. Pregunta a Gómez-Correa “qué esperanzas cifra” en este y de la respuesta del talquino se deduce la importancia de este valor capital del surrealismo para el último superviviente de la Mandrágora chilena:

Sin el amor no valdría la pena vivir. Es la última tabla de salvación del hombre.

Esta entrevista nos ofrece también el punto de vista que Gómez-Correa tiene acerca del suicidio, cuando el entrevistador le inquiriere si ha considerado esa idea:

Sí, la acepto. Cuando un hombre ha agotado todas las formas del placer y solo le resta el placer de cortarse las venas.

Lafourcade insta al entrevistado a proferir unas palabras respecto a sus compañeros de Mandrágora. Así pues, sobre Arenas afirma que “en la constelación mandragórica, Braulio Arenas es Saturno”. Sobre Teófilo Cid y Jorge Cáceres dice “Teófilo, el Master de la noche. Cáceres, el Delfín de la mandrágora”.

A continuación, Lafourcade pregunta por el esplendor del grupo y Gómez-Correa rememora los “años «públicos»” de Mandrágora, que fecha entre 1938 y 1952, haciendo un raudo repaso de la actividad del grupo por esos años. Deja constancia de la relevancia de Mandrágora y da una serie de claves respecto a su posicionamiento, a sus principios vitales y, por ende, poéticos. Queda patente la adhesión de los mandragóricos al deseo manifestado por Breton en el *Discurso en el Congreso de Escritores* (1935) de fundir las consignas de Marx y de Rimbaud en una. Como ya comentamos, su respuesta es prácticamente igual a la que da a un pregunta similar en la entrevista que le realiza Baciú, integrada en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*.

Entonces Lafourcade le pregunta por la reacción de “los «grandes»” de la literatura chilena, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, y una vez más su respuesta es casi idéntica a la que da en la citada entrevista hecha por Baciú.

Acto seguido, Lafourcade pregunta a Gómez-Correa por sus aliados. La respuesta, más corta que la que da a una pregunta similar planteada por Baciú, insiste también en recalcar a los surrealistas agrupados en Francia y en Bélgica como los más próximos a Mandrágora, tal como hiciera en la respuesta dada a Baciú. En aquella ocasión destacaba, además, a Rosamel del Valle y a Díaz-Casanueva. Ahora menciona también a Moro y a Pellegrini:

Nuestros mejores aliados, los grupos surrealistas franceses y belgas. El poeta chileno Rosamel del Valle. El surrealista peruano César Moro, y el argentino Aldo Pellegrini.

La entrevista al talquino concluye igual que lo hacía la de Baciú, preguntándole por el impacto de Mandrágora a finales de los setenta. Y Gómez-Correa responde exactamente igual, resaltando el carácter secreto de su influencia: “La influencia de Mandrágora, como ya he dicho, es «secreta». Sus adeptos mantienen el secreto”. En estas últimas palabras suyas se advierte su adhesión a la exigencia bretoniana de “ocultación profunda y verdadera del

surrealismo”¹²¹⁵ proclamada en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, de 1930, y la circulación subterránea de Mandrágora en Chile.

Enrique Lafourcade cierra su artículo con otro fragmento ensayístico de su autoría que presenta bajo el epígrafe “Surrealismo chileno”, en el que ofrece una última reflexión acerca de Mandrágora, del destino de cada uno de sus miembros, de la recepción que la actividad del grupo gozó en el extranjero y de la necesidad de reeditar sus obras completas:

El azar los unió en Talca. Talquino Enrique Gómez. De Temuco, Teófilo Cid. De La Serena, Braulio. Talca fue el Zurich de esta vanguardia. Y Santiago, París. Tuvieron una docena de fieles; no más. Luis Oyarzún no fue admitido (voto contrario de Arenas); Eduardo Molina, tampoco (voto en contra de Gómez). Las oportunidades de la vida y las de la muerte se llevaron a los secuaces. Insobornables, han seguido. La noche, el vino, los sueños, exterminaron a Teófilo Cid. Braulio Arenas optó por el ocultamiento, encapullándose como un gusano (de seda) en su familia. Célebre, célibe, “casado con la literatura”, según Luis Sánchez Latorre, mantiene intactos sus entusiasmos, talentos y una excepcional erudición y capacidad de trabajo. Enrique Gómez-Correa salió al mundo. Embajador en Siria, en Nicaragua, abogado de éxito, casado, con hijos. Ambos, con una notable obra que ya va siendo tiempo de ser exhumada. El crítico, poeta y ensayista rumano Stefan Baciu, en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (Mortiz, México), concede una justa importancia al surrealismo chileno, el único movimiento sostenido y coherente. Así lo reconocieron Breton y sus amigos. Así lo celebran en las Universidades de los Estados Unidos. Gómez-Correa fue invitado por la Universidad de Pittsburg a intervenir en un congreso sobre movimientos de vanguardia en América en el cual cientos de estudiantes le interrogaban sobre la *Mandrágora*. Ya empieza a ser tiempo para reeditarles sus obras completas a estos dos adelantados, que trabajaron y siguen trabajando “para el mañana”; que respiraron los aires del “pasado mañana”, y que piden un mundo donde todo el poder pertenezca a la poesía.

Enrique Lafourcade publica el 11 de agosto de 1985 en *El Mercurio* otro interesante artículo titulado “Vigencia de Mandrágora”. Menciona a Enrique Gómez-Correa como “el fundador del surrealismo chileno” y añade sobre Mandrágora palabras que expresan su reconocimiento: “Cuarenta y ocho años tiene esta planta redentora. La luz no cesa”. Más adelante, y en el mismo sentido, afirma “¡Nadie podrá secar «La Mandrágora»! Ni reemplazarla; ni siquiera el gin-seng que venden el profeta Moon y sus lunáticos”.

Lafourcade, con gran acierto, refleja los injustos comentarios y juicios de una parte de la crítica chilena que han pesado sobre el grupo Mandrágora. Menciona, concretamente, a dos críticos chilenos, Hugo Montes y Julio Orlandi, que hablaron “al desgaire del grupo surrealista más importante de la literatura hispanoamericana”:

¹²¹⁵ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 154.

La dupla didáctica Montes-Orlandi (Hugo y Julio) en su *Historia y Antología de la literatura chilena* habla al desgaire del grupo surrealista más importante de la literatura hispanoamericana. Y esto, no en mi opinión sino en la de los propios surrealistas franceses y del mismísimo Papa Negro, André Breton.

Lafourcade pretende aclarar la confusión creada en torno a la pertenencia a Mandrágora y rechaza la participación activa en el grupo de autores que han sido nombrados en varias ocasiones como miembros de este:

Dicen: “Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Eduardo Anguita, integraron el grupo Mandrágora, de índole surrealista, ya superado por sus componentes”.

Califican, además, a Anguita de “poeta parco y de difícil acceso”.

La realidad: Nunca estuvo Anguita en la Mandrágora. Fue acompañante teórico. Al parecer trató de integrar la hermética troika lírica, sin éxito. Como el poeta Eduardo Molina Ventura. Los mandragóricos (Cid, Arenas, Gómez-Correa) eran implacables para calificar a sus postulantes. Exigían, como Breton, inocencia, locura controlada, limpieza ética, gratuidad.

En los alrededores de esta trinidad poética revolotearon como abejas alrededor de los tres ositos con sus bocas llenas de miel Gonzalo Rojas, Fernando Onfray, Mariano Medina, Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa y ese poeta-bailarín o viceversa, el llamado “Lautréamont chileno”, Jorge Cáceres, delfín de tantas aguas.

Consideramos fundamental la aclaración realizada por Enrique Lafourcade en cuanto a una cuestión tan delicada y peliaguda; aunque, sin embargo, no entendemos que incluya a Jorge Cáceres entre aquellos poetas-satélite que pulularon alrededor del grupo surrealista chileno. Esta exclusión de Cáceres del núcleo de Mandrágora no se comprende, puesto que conociendo su obra, analizando *Mandrágora* y *Leitmotiv* y, sobre todo, habiendo leído las numerosas declaraciones de sus miembros fundadores (ya sea en sus ensayos publicados en la revista inicial del grupo como en las entrevistas publicadas en la prensa y en revistas chilenas) acerca del grupo y sus componentes, no queda duda de que Jorge Cáceres fue un mandragórico más que participó activamente en las actividades del grupo y en el surrealismo, en igualdad de condiciones que sus compañeros. Las particularidades: su adhesión al grupo ya fundado tras su primera lectura pública y su corta vida interrumpida por una muerte temprana sin esclarecer.

Lafourcade habla de la fidelidad de Enrique Gómez-Correa al surrealismo y cita unas palabras de Stefan Baciú al respecto:

Hoy “Mandrágora” está de fiesta. Su fundador Enrique Gómez-Correa cumple setenta años. ¡Honrosos setenta años dedicados a preservar la seguridad del espíritu! Stefan Baciú, el crítico, profesor y poeta rumano,

dice de Gómez-Correa: “sigue siendo surrealista hasta hoy. Es uno de los dos o tres poetas que aún lo son en América Latina, hasta después de la muerte de André Breton. Y, tal vez, el único genuino”.

Lafourcade habla de la vigencia del surrealismo a nivel internacional, a pesar de los reiterados intentos por firmar su acta de defunción:

Porque el surrealismo fue un movimiento emancipador del hombre mismo. No era una secta ni una escuela “solo para los artistas”, sino para la totalidad de la naturaleza humana. En vano los marxistas, hace unos 35 años, y hasta hoy, se empeñan en declararlo muerto, infamándolo como excrecencia burguesa y subproducto narcotizante del peor capitalismo. La vida no está aquí –gritan los poetas. La memoria, la imaginación, la locura, el amor, tantas cosas que había que explorar y urgentemente.

Por muchos países del mundo surgen sucursales y oficinas surrealistas. La chilena es la más prestigiosa de Latinoamérica, con una acción más creativa y sostenida que la argentina, la peruana o la mexicana. Todo, en enorme parte, debido a Enrique Gómez-Correa.

Como podemos comprobar, Lafourcade, acertadamente, niega el carácter sectario del surrealismo. Recoge el conflicto desatado entre Breton y el Partido Comunista francés, pero es preciso aclarar que los intentos de dar por muerto al movimiento vienen de muy distintas direcciones. Además, Lafourcade, al contrario que aquellos críticos que conceden un papel especial a Arenas en el surgimiento del grupo Mandrágora y de la actividad surrealista en Chile, resalta el protagonismo de Gómez-Correa en la tarea de articular y animar dicha actividad.

Cita, a continuación, unas palabras del chileno Martín Cerda sobre el poeta talquino en las que queda patente la importancia que le atribuye respecto a la historia del movimiento surrealista y el silencio al que ha sido sometido por los estudiosos chilenos. Lafourcade se muestra plenamente de acuerdo con Cerda:

Martín Cerda nos recuerda:

“Hay un equívoco Gómez-Correa que ya es hora de ir subrayando, afrontando, y en lo posible, despejando. Cofundador del grupo “Mandrágora” (con Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres), autor de más de 15 libros, traductor de Apollinaire, sociólogo (espontáneo) de la locura y figura clave en la historia del movimiento surrealista, Gómez-Correa es casi una sombra en las historias, manuales y antologías más usuales de la literatura chilena”.

Verdad total. Tal vez la gloria que dura esté hecha de susurros, clandestinajes y valoraciones secretas de espaldas al Chile oficial, académico y didáctico.

Por último, reproducimos las significativas palabras finales que Enrique Lafourcade dedica a Gómez-Correa y a Mandrágora:

“Mandrágora” y Enrique Gómez-Correa sirven a la poesía, hermana de sangre sinónima y gemela de la libertad.

Marta Contreras publica en la revista *Atenea*, n.º 452, de 1985, un artículo titulado “Surrealismo en Chile” que, según figura en la nota a pie de página inicial, forma parte de su tesis de licenciatura en Literatura Hispanoamericana del Departamento de Español de la Universidad de Concepción. Marta Contreras comienza su texto aludiendo a la publicación del primer número de la revista *Mandrágora*, refiriéndose con acierto a los miembros del grupo, diferenciando la implicación de los cuatro miembros fundamentales de la participación puntual de otros poetas que publicaron en dicha revista:

En diciembre de 1938 se publica el primer número de la revista *Mandrágora* con el subtítulo de Poesía Filosofía Pintura Ciencia Documentos. El comité directivo (sic) de la revista lo forman Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa.

Mandrágora es el nombre del grupo surrealista chileno que se identifica con los postulados fundamentales del surrealismo europeo y que se declara partidario de la poesía negra. El grupo mantiene una editorial con el mismo nombre.

Los surrealistas chilenos desarrollaron sus proposiciones en revistas, exposiciones, lecturas poéticas y manifiestos. Oficialmente el núcleo surrealista se constituyó con cuatro miembros: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid. Sin embargo, otros escritores aparecen relacionados con la actividad surrealista y publican en la revista *Mandrágora*. Nos referimos a Vicente Huidobro, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray¹²¹⁶.

Contreras menciona a estos tres poetas que publican en *Mandrágora*, pero son más los que podrían ser citados. Continúa Marta Contreras su texto señalando el período comprendido entre 1938 y 1943 como el lapso de tiempo en el que *Mandrágora* destacó por su cohesión grupal:

El grupo se mantuvo cohesionado desde 1938 hasta 1943, año en que aparece el número 7 de la revista, último número escrito exclusivamente por Enrique Gómez-Correa. Otra revista publicada por *Mandrágora* en 1938 es *Ximena* con textos de Braulio Arenas, Enrique Gómez, Teófilo Cid y Jorge Cáceres. Ese mismo año Vicente Huidobro publica la revista *Total* en la cual encontramos textos de Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid. En 1943 Braulio Arenas publica *Leitmotiv*, revista en cuyo número 2-3 participan Jorge Cáceres, Roberto Matta y Erich G. Schoof. Este es el documento que cierra las actividades de *Mandrágora* como

¹²¹⁶ Marta Contreras, “Surrealismo en Chile”, *Atenea*, n.º 452, Universidad de Concepción, 1985, p. 29.

grupo, aunque Enrique Gómez-Correa mantiene la Editorial Mandrágora, publicando en ellas sus propias obras hasta 1973¹²¹⁷.

Efectivamente, la revista *Leitmotiv* fue la última publicación colectiva que dio a luz el grupo chileno, pero no fue, sin embargo, la última actividad que estos poetas y artistas plásticos llevaron a cabo conjuntamente. En cuanto a la fecha de publicación de *Ximena*, este “folleto de poemas”, como ellos mismos lo denominan, apareció en 1939.

Prosigue Contreras su artículo prestando atención a la recepción crítica que Mandrágora suscitó y realizando una rápida pasada por ciertas referencias críticas publicadas sobre el grupo surrealista chileno. Se centra, inicialmente, en las opiniones vertidas por Cedomil Goic en 1960:

En 1960, Cedomil Goic describe Mandrágora incluyéndola dentro de la serie del ‘neorrealismo’, en la cual entran además el Angurrientismo y el Realismo Social. La serie se caracteriza por su carácter polémico y discrepante. La Mandrágora “fue una empresa de juvenil descontento y de superación... La postura de Mandrágora fue en todo terreno violenta y audaz. Sus representantes tomaron la vanguardia de su generación y obtuvieron el mandato de la juventud de su tiempo”¹²¹⁸.

A continuación, destaca el papel de Hilda Ortiz, quien en 1966 “establece una cronología del grupo surrealista. Recopila datos, transcribe documentos y parafrasea su contenido destacando como figura central a Braulio Arenas”¹²¹⁹.

Marta Contreras destaca, especialmente, la labor desempeñada en este sentido por Stefan Baciú y la importancia de sus aportes:

Stefan Baciú nos entrega las informaciones más interesantes y completas sobre el tema. En un primer artículo trata de establecer los límites de lo que se podría llamar un surrealismo “verdadero y ortodoxo”. El surrealismo latinoamericano en general, según Baciú, no solo es desconocido para los críticos extranjeros sino también para los propios latinoamericanos, “solo grupos muy pequeños saben lo que ocurre en los demás países”. En cuanto al surrealismo chileno en particular, Baciú estima que ha sido el grupo más activo e informado de Latinoamérica explicando esto por dos razones, “La consistencia ideológica del surrealismo chileno que funcionó durante varios años en forma organizada, ... y la dignidad intelectual de aquellos que siempre defendieron la poesía, poesía libre de cualquier interferencia”. Stefan Baciú destaca a Enrique Gómez-Correa como la figura central del grupo Mandrágora¹²²⁰.

¹²¹⁷ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹²¹⁸ *Ibidem*, p.30.

¹²¹⁹ *Ibidem*.

¹²²⁰ *Ibidem*.

Menciona, entonces, el ya comentado artículo “El surrealismo en Chile” que Enrique Lihn publica en 1970 precisamente en la revista *Atenea*:

Enrique Lihn escribe en 1970 un artículo comentando la posible ortodoxia del surrealismo chileno y sus resonancias en el país, “... nuestro surrealismo duplicó, pero a la manera de una sombra, el hermetismo de aquel, [el europeo]; pues comunicaba el rompimiento de la comunicación en un lenguaje de escasa o ninguna resonancia cultural en nuestro país, ni aún en el medio ambiente literario”¹²²¹.

Señala brevemente, a continuación, los aportes de Jason Wilson, por un lado, y de Tomás Rey, por otro:

Jason Wilson coincide con Lihn al señalar que el surrealismo chileno es un fenómeno tardío respecto del europeo. Considera ingenuos los manifiestos del grupo y entiende sus intentos como “un trasplante enfermizo de la cultura literaria europea”.

Tomás Rey escribe sobre el surrealismo chileno abriendo sus límites al incluir a Neruda, De Rokha y otros poetas. Rey plantea una hipótesis histórica genética del surrealismo latinoamericano y fundándose en la tradición literaria y político social establece un pre-surrealismo y un parasurrealismo. En este enfoque no se delimitan niveles de discursos diferentes ni una temporalidad específica incluyéndose desde los rituales precolombinos hasta las características actuales del subdesarrollo¹²²².

Tras una rápida visión panorámica de la crítica vertida en Chile hacia Mandrágora, Marta Contreras concluye este apartado incidiendo en destacar el aporte de Stefan Baciú como el “más significativo”, refiriéndose a su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974):

El aporte más significativo al estudio del surrealismo en Chile y Latinoamérica lo hace Stefan Baciú en 1974 ya que delimita un cuerpo bien acotado de autores y textos abriendo un territorio que ha sido escasamente explorado y el cual se desconocen su extensión y naturaleza¹²²³.

Desde luego, compartimos el reconocimiento expresado por Contreras de la importante contribución de Baciú primero en 1974 con su antología y luego, en 1979, con su interesante libro en el que reúne entrevistas y declaraciones varias. Sin embargo, en cuanto al “cuerpo bien acotado de autores y textos” de que habla Contreras, vimos ya las diversas objeciones y comentarios que realizaba Octavio Paz al respecto, en los que en su momento

¹²²¹ *Ibidem*, p. 31.

¹²²² *Ibidem*.

¹²²³ *Ibidem*.

nos detuvimos. Hemos también expresado nuestras reservas respecto a las etiquetas “surrealizante” y “parasurrealista” que maneja.

Continúa el artículo de Marta Contreras con un apartado dedicado a los manifiestos publicados por los mandragóricos, que comienza señalando el carácter polémico y agresivo del discurso de Mandrágora hacia el entorno literario chileno de entonces, hacia las figuras más destacadas de la cultura oficial:

El grupo Mandrágora produce un tipo de discurso polémico y agresivo en contra de Neruda, Samuel Lillo, Juvencio Valle y otros escritores nacionales con respecto a los cuales establece una oposición irreductible. También se declara en lucha contra cierto tipo de periodismo crítico de la actividad surrealista. Así encontramos en el *Boletín Surrealista* del 29 de diciembre de 1941 el siguiente comentario: “En sí mismo el artículo no tiene nada de especial; es incluso anodino, pero es importante por ser revelador de un estado de envidia y temor hacia nuestras personas”.

El mismo hecho de que su autor (o sus autores) no se haya atrevido a poner su nombre, indica a las claras que en su ciega impotencia ha pretendido, como un quiltro, mordernos los talones en forma emboscada, sabiendo de antemano que si nos atacara de frente lo desharíamos de un estornudo”¹²²⁴.

Contreras prosigue señalando un segundo tipo de discurso característico de los mandragóricos, que denomina “programático y profético”, y, agrega, “en el cual se establecen los principios que fundan la poética surrealista”. A continuación, Marta Contreras reproduce algunos de los nueve apartados que conforman el texto “Mandrágora” publicado en el cuarto número de la revista homónima del grupo: el primero, el quinto, el noveno y el sexto.

Afirma Contreras que “el discurso mandrágora es un discurso de saber”. Y agrega acto seguido:

La posesión del saber posibilita una acción que se realiza en el presente pero cuyos resultados se verán en el futuro. La poesía negra simbolizada en la planta mandrágora es concebida como un saber, como el dominio de ciertas técnicas cuyo manejo hace al conocedor especialmente poderoso¹²²⁵.

Marta Contreras señala la incuestionable conexión existente entre los principios que guían a Mandrágora y los que orientan a los surrealistas articulados en torno a Breton, como no podía ser de otra manera:

El surrealismo chileno se muestra a través de sus manifiestos orientado por la misma motivación del surrealismo francés: producir un cambio de conciencia a través de la investigación de sus zonas límites como el

¹²²⁴ *Ibidem*, p. 32.

¹²²⁵ *Ibidem*, p. 33.

sueño, el delirio, la locura, etc., que abrirían áreas de experiencia congoscitiva tradicionalmente no incluidas en la cultura occidental. Este territorio de conocimiento es explorado a través de prácticas específicas entre las cuales se le da a la poesía un lugar privilegiado. La poesía es entendida como un instrumento de investigación que a través de ejercicios como la escritura automática, es capaz de ir más allá de los límites de una racionalidad regida por las leyes del pensamiento lógico.

La necesidad de superar las oposiciones absolutas, las dicotomías como bien/mal, vigilia/sueño, materia/espíritu, vida/muerte, constituye un eje central de la investigación surrealista. Para superar esos esquemas dicotómicos Mandrágora se presenta como un grupo subversivo, promoviendo la ruptura de esos esquemas a través de una experiencia personal de conocimiento¹²²⁶.

En cuanto a la necesidad de acabar con las dicotomías, agrega Marta Contreras la siguiente reflexión:

La forma discursiva de los manifiestos Mandrágora se resiste a la superación de la dualidad por el proceso enunciativo insobornable al acto de enunciación. Por una parte, los documentos plantean la superación de la dualidad como medio de aprehensión de lo real, pero por otra parte, se reemplaza un sistema dicotómico por otro en el cual se sustituyen los términos de la oposición pero no la oposición misma. La antinomia se establece entre el poeta y su representante tenebroso, y entre estos y el mundo. La oposición “yo y el mundo” se mantiene y el lenguaje combativo y polémico que separa la experiencia de lo real entre lo que es válido, surrealista y lo que no lo es, es una muestra de ello.

El discurso surrealista chileno es un discurso de saber, modalidad enunciativa que polariza en un extremo al sujeto poseedor del saber y en el otro, al que carece del saber; oposición irreconciliable, antagónica, que funda, sin embargo, el programa de acción de mandrágora. Programa que entendemos como una poética amplia que extiende la noción de poesía al plano de la acción. La modalidad discursiva desmiente el deseo formulado al instalarse en la dialéctica irreconciliable del emisor y el receptor.

La ruptura de los límites impuestos por un sistema de pensar de ejes de oposiciones pareciera resistirse al menos desde la instancia discursiva de los manifiestos. La experiencia de superación de los pares de opuestos no tiene su correlato en la forma de los manifiestos. Esto se funda en la modalidad del discurso del saber que adoptan los textos, lo cual establece, desde la partida, el territorio privilegiado del sabio, del propietario de la verdad.

Lo que se propone explícitamente en estos textos surrealistas es la superación de la dualidad. Este es el sentido más fiel de la libertad a la cual aspiran a llegar sus autores. Este propósito planteado no se resuelve en la estructura discursiva de los manifiestos, los que se presentan como un nuevo discurso del saber/poder. El discurso se muestra poco propicio para dar cuenta de la superación de la dualidad. La enunciación que lo caracteriza desplaza la oposición ‘yo’/‘tú’ neutralizándola en una instancia previa a la producción del discurso. Esta oposición se transforma en ‘nosotros’/‘ellos’. Se desplaza el ‘tú’ por un ‘ellos’ que paraliza la dinámica posible de la intercomunicación de la relación intersubjetiva. ‘Ellos’, ‘el mundo’, ‘los otros’ están en contra de

¹²²⁶ *Ibidem.*

‘nosotros’, pero por no entrar en la categoría de persona no participan del proceso comunicativo de manera activa reducidos a la condición de objeto¹²²⁷.

Para Marta Contreras los manifiestos “cumplen una función propagandística y referencial de una instancia que queda fuera del texto y que pertenece al campo de la experiencia”. Y agrega:

El discurso manifiesta un deseo, programa una acción, y desde ese punto de vista lo entendemos como una etapa estratégica de la producción surrealista, la cual responde a una exigencia de identificación –de hacer expresa la serie de rasgos que realizan la identidad mandragórica– desde el punto de vista preciso de la constitución del sujeto.

Lo que se plantea como objetivo es la exploración de las zonas límites de la conciencia, lo cual puede significar incluso la descomposición de la noción de conciencia unitaria, de la noción de sujeto, para dar paso a una fragmentación que no se puede resolver en un sistema discursivo y lógico de tipo dicotómico. El collage, la escritura automática, el delirio, el sueño, etc., son los métodos precisos mediante los cuales se pretende hacer ingresar al campo del conocimiento nuevos territorios con el riesgo consiguiente de producir una transformación, una pérdida de las nociones iniciales de la investigación (...) La Poesía Negra es la forma que asume la investigación surrealista chilena. Poesía Negra es el nombre de un método mediante el cual se persigue una ruptura fundamental en la conciencia, que altere, que haga otro al sujeto de la experiencia¹²²⁸.

A continuación, Marta Contreras presenta una selección antológica de textos poéticos de los mandragóricos. Los textos de cada autor aparecen precedidos de una breve reseña en la que se aporta escasa e incompleta información biográfica y bibliográfica.

Los poemas de Braulio Arenas incluidos son: “La sien transportable”, de *La mujer mnemotécnica*; “La noche representativa”, presente en el programa de la lectura de poemas celebrada en la Universidad de Chile el 12 de julio de 1938; y “El divulgador a lámpara”, aparecido en el segundo número de *Mandrágora*.

Los poemas de Jorge Cáceres que reproduce son: “El azar negro”, aparecido en el tercer número de *Mandrágora*; “La cabeza de franela”, extraído del sexto número de *Mandrágora*; “Collage”, aparecido en el primer número de la misma revista; y “Los campos ópticos”, de *René o la mecánica celeste*. Además, se reproduce dos collages de Jorge Cáceres (*Monumento a los pájaros* y uno de los que ilustran *Mandrágora, siglo XX* de Gómez-Correa, precisamente el que precede el poema “El círculo de Apolonio”) y el dibujo que Victor Brauner realiza en homenaje a este tras su fallecimiento.

¹²²⁷ *Ibidem*, pp. 33-35.

¹²²⁸ *Ibidem*, p. 35.

Los poemas incluidos de Teófilo Cid son: “Arte”, publicado en el segundo número de *Total*, revista dirigida por Vicente Huidobro (julio de 1938); “La conciencia rigurosa”, aparecido en el primer número de *Mandrágora*; “La línea recta”, integrado en la antología publicada por Cid en diciembre de 1942 en la revista *Clío*, titulada “Mis amigos los poetas”; “Madrugadoras”, aparecido en el primer número de *Mandrágora*; y “Nichos ovales”, integrado en el programa de la lectura de poemas con la que el grupo se presenta en sociedad.

Los poemas que Contreras incluye de Enrique Gómez-Correa son: “Los degolladores”, aparecido en el número inaugural de *Mandrágora* (diciembre de 1938) e integrado en *Las hijas de la memoria* (1940); “Mandrágora, arte poética”, recogido en *El AGC de la Mandrágora*; “Espectro del amor”, aparecido en el sexto número de *Mandrágora* (septiembre de 1941) e integrado en *Cataclismo en los ojos* (1942); y “Versión del ojo”, publicado en el segundo número de *Total* e integrado en *Las hijas de la memoria*.

Filebo (seudónimo de Luis Sánchez Latorre) publica el 15 de mayo de 1988 en *Las Últimas Noticias* un artículo de gran interés titulado “Mito y realidad de la Mandrágora”. Encontramos una primera referencia certera a Mandrágora:

Ni mandragoristas ni mandragóricos. Sencillamente, “los mandrágoras”. Así fueron conocidos estos surrealistas chilenos de los años 40: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid (...) En julio de 1940, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Fernando Onfray y Mario Urzúa interrumpen un acto en homenaje a Pablo Neruda en la Universidad de Chile, y publican ese mismo mes el cuarto número de *Mandrágora* con el detalle de los incidentes (...)

Los surrealistas se ralearon en corto tiempo. Eran cosmopolitas. Descendían, en buenas cuentas, como los surrealistas de Francia, de los románticos alemanes. Por eso los admiraba tanto Ludwig Zeller. A su turno toleraban, no sin regateos de estrictez, a Huidobro, a Rosamel del Valle. En 1940, Braulio Arenas da a la luz *El mundo y su doble*. En 1940, Enrique Gómez-Correa publica *Las hijas de la memoria*. Los mandrágoras clavan su estilete en el costado débil de la tradición literaria chilena.

Así define Filebo la actividad y la actitud vital del grupo:

Por suerte, constituyen un grupúsculo de batalla, un comando vertiginoso, autárquico, algo disparatado, en las operaciones de la guerra. Se confía, de acuerdo con las buenas costumbres, en que no harán historia. Su historia será una historia más entre las historias.

Estas palabras dedica a Braulio Arenas y a su obra:

El mundo y su doble retrata la fisonomía dual del Dios Jano, de Braulio Arenas. Su reino, como el de Tomás Moro, se situará en dos mundos diferentes. Gozará de los beneficios mágicos del país de Lewis Carroll. Será Braulio en el país de las maravillas. Así podrá sobrevivir, espléndido, a la deflagración de la Mandrágora.

Respecto a Enrique Gómez-Correa y a su obra dice así:

En el apogeo de su dicha, y dentro del orden de *Las hijas de la memoria*, Enrique Gómez-Correa, todavía estudiante de Derecho, poetiza, lo que Marichalar llama en James Joyce “la operación de la cloaca”. No se trata, precisamente, de un goce escatológico ni de un deliberado afán de herir los hábitos burgueses. Se trata de ahondar en las secuencias de la fragmentación onírica. Hasta las postreras consecuencias.

Filebo destaca acertadamente el papel que lo negro, lo macabro, lo escatológico tiene en el universo poético del talquino. Sin embargo, tras ese ahondar en lo oscuro, siniestro, desagradable, putrefacto, propio del surrealismo, sí hay un claro deseo de conmover las mentes anestesiadas de la sociedad burguesa, sí hay un claro afán de provocar, de subvertir moldes y normas morales.

Filebo señala, entonces, la ausencia de los poetas de Mandrágora en la “excelente *Antología de la poesía surrealista*” de Aldo Pellegrini, como si fuera un dato significativo:

Aldo Pellegrini, en su excelente *Antología de la poesía surrealista* (Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1961), omite la presencia de los hombres de la Mandrágora.

Sin embargo, es preciso matizar esta afirmación de Filebo, puesto que la antología, ciertamente excelente, realizada por Pellegrini, cuyo título íntegro es *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, editada en 1961, solo incluye a poetas surrealistas que emplean, como el mismo título indica, la lengua francesa en sus creaciones poéticas. De modo que resulta lógica y coherente la ausencia de los poetas chilenos en su antología. De ahí que, de los poetas latinoamericanos que se sumaron al movimiento surrealista, solo encontramos a aquellos que, repetimos, escriben en francés: César Moro, Aimé Césaire y Magloire Saint-Aude.

Filebo menciona, a continuación, al crítico de origen rumano Stefan Baciu, a quien dirige una serie de críticas en relación a su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* y a lo que tiene que ver, estrictamente, con el surrealismo en Chile y el aporte de Mandrágora:

El rumano trotamundos, enamorado de Latinoamérica, hoy avecindado en Hawaii, cuya profesión de fe política es el anticomunismo, es decir, Stefan Baciu, al citar a los contribuyentes de la Mandrágora en sus comienzos menciona, entre otros, a Pablo de Rokha. ¿No será con mayor exactitud su hijo Carlos de Rokha?

Baciu habla también de cierto Eugenio Vidaurrazaga. Evidentemente, el apellido es Vidaurrázaga. ¿Qué parentesco hay entre aquel joven mandrágora y el profesor Gastón Vidaurrázaga, alevosamente asesinado en un Chile sádico que no previeron ni los más aventajados surrealistas? En suma, para caracterizar la explosión del surrealismo en nuestro territorio, Stefan Baciu apunta lo que sigue: “En Chile, como en ningún otro país del continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas...”

Sin duda, a Stefan Baciu se le pasa la mano en su apunte. Al margen de la notoriedad internacional, conquistada independientemente de los escarceos de la Mandrágora, por el pintor Roberto Matta Echaurren, en el género solo se distinguen aquí Carlos Sotomayor y Haroldo Donoso. Muerto este último cuando empezaba a interesar por el estilo nada manido de su búsqueda, quedó Carlos Sotomayor a cargo de la guardia. Para distraer sus ocios, ex mandrágoras y afines como Braulio Arenas y Ludwig Zeller proponen la resurrección del juego del collage. Se sirven de papeles de colores, de recortes caprichosos, de fotografías de objetos en desuso para construir la ficción de un mundo a la manera del Conde de Lautréamont. Es Lautréamont rehabilitado a la tijera.

Filebo considera excesivo lo afirmado por Baciu respecto al surrealismo chileno y a los poetas de Mandrágora. Ciertamente, resulta exagerado hablar de “dominio del ambiente” en relación a la actividad del grupo si tenemos en cuenta el panorama cultural y político chileno de aquellos tiempos. La voz de los mandragóricos chocó frontalmente con la voz predominante en el ambiente literario del Chile de finales de los años 30 y años 40, lo que conllevó que fueran, generalmente, criticados, no comprendidos, marginados. Tampoco ellos manifestaron interés alguno por el reconocimiento público; sino todo lo contrario. Como sabemos, la obra de los mandragóricos circuló de forma limitada, entre los iniciados. No gozaron de una valoración positiva mayoritaria por parte de la crítica. Pero lo que sí es cierto es que el desarrollo del surrealismo en Chile, respecto al resto de países de América Latina, destaca por la evidente cohesión grupal de los chilenos y porque no solo se limitaron a crear de acuerdo con los principios surrealistas, sino que desplegaron su actividad fuera de lo estrictamente poético y artístico, desestabilizando con su discurso provocativo y su espíritu disonante el entramado cultural y literario chileno.

Filebo parece querer reducir el surrealismo chileno a la figura internacionalmente conocida del pintor Roberto Matta. Aparte de este, tan solo merecen su reconocimiento Carlos Sotomayor y Haroldo Donoso.

Concluye su artículo Filebo certificando la extinción del grupo Mandrágora en 1946 y sugiriendo la del surrealismo:

En 1946 ya no había “mandrágoras” pastando en el Jardín de Epicuro. Solo había ex mandrágoras y surrealistas a regañadientes. El existencialismo, fruto filosófico de la Guerra, con Sartre y Camus a la cabeza,

relevaba de un envión a los surrealistas en la conciencia de los problemas de la época. Ante el apuro de Margot y su boina azul, se le hacía al fantasma de Nadja un injusto entierro de segunda.

Klaus Müller-Bergh publica el artículo “De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile” en la *Revista Chilena de Literatura*, n.º 31, de 1988. En su texto, Müller-Bergh hace un repaso de la vanguardia chilena, su evolución, centrándose en las diversas revistas que surgen desde los años veinte hasta llegar a *Mandrágora*. Señala la relación existente entre unas y otras y la presencia de vanguardistas y surrealistas europeos en sus páginas. Las revistas reseñadas son *Favorables/París/Poema* (impresa por César Vallejo y Juan Larrea en París), *Claridad*, *Periódico Semanal de Sociología, Arte y Actualidades* (1920-1924. Órgano oficial de la Federación de Estudiantes de Chile), *Elipse Ideario de Nuevas Literaturas, Antena. Hoja de Vanguardia, Nguillatun. Periódico de Literatura y Arte Moderno, Caballo Verde para la Poesía* (dirigida por Pablo Neruda. Cuatro números entre octubre de 1935 y enero de 1936), *Mandrágora y Orfeo, Revista de poesía y teoría poética*. Además, Müller-Bergh dedica atención a la contribución al desarrollo de la vanguardia en América Latina y en Chile en concreto de figuras fundamentales como César Vallejo, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, así como de grupos como los runrunistas. Nos detenemos en los comentarios relacionados con el grupo Mandrágora y con su revista homónima, y con aquellos que son considerados sus antecedentes más claros en territorio nacional.

Para Müller-Bergh, “la génesis de la vanguardia en Chile no ocurrió por generación espontánea, ni exclusivamente en la obra de ambos poetas”¹²²⁹, refiriéndose a Huidobro y Neruda. Müller-Bergh afirma a propósito de Vicente Huidobro que “es el primer hispanoamericano que fulmina la concepción mimética del arte y desprecia el realismo como mera imitación de la naturaleza en el texto programático «Non Serviam» (1914)”¹²³⁰.

Müller-Bergh señala que “el proceso de cambio es más lento y gradual de lo que a menudo se supone”. Y, a continuación, reproduce una cita de Volodia Teitelboim en relación con dicho proceso de transformación de la literatura sacada de la *Antología de la poesía chilena nueva* que llevan a cabo él y Eduardo Anguita conjuntamente:

¹²²⁹ Klaus Müller-Bergh, “De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 31, Santiago de Chile, 1988, p. 35.

¹²³⁰ *Ibidem*.

Volodia Teitelboim opina que “El influjo de las corrientes artísticas surgidas en el clima psíquico que gestó la guerra, y de las tendencias aparecidas a raíz de ella, inauguran en Chile el período más rico de poesía... índice de una juventud que capta la radiación estética revolucionaria transmitida de ultramar. Sin embargo, ello no significa que se haya abierto de pronto y en definitiva la etapa cíclica de la nueva poesía. La mayoría continúa la tradición, la minoría imprime más velocidad a su proceso creador”¹²³¹.

Müller-Bergh alude a la publicación del “Primer manifiesto Agú” en la revista *Claridad*, texto que destaca por “su sentido de humor iconoclasta”, firmado, como sabemos, por Juan Martín y Zain Guimel, seudónimos de Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez respectivamente. Müller Bergh comenta la relación de este manifiesto con los manifiestos dadaístas:

El texto indica que los autores probablemente habían leído algunos de los manifiestos dadaístas de Tristan Tzara. “Agú” sonido ‘nonsense’, sin sentido, palabra onomatopéyica con la que se imitan en Chile los sonidos que hacen los bebés y que Huidobro remeda en el ensayo “El futurismo” para burlarse del manifiesto futurista (...) ¹²³².

Müller-Bergh habla de *Suramérica*, obra de Pablo de Rokha, de 1927, que ya Naín Nómez vinculaba al surrealismo. Por su parte, Müller-Bergh destaca la presencia en esta obra de “la experimentación con técnicas de la estética moderna, el cultivo de imágenes insólitas, disconexas, que a menudo alteran las jerarquías de lo real y combinan arbitrariamente, la enumeración caótica, las escenas de la vida cotidiana y las situaciones ilógicas sacadas espontáneamente del subconsciente”¹²³³.

Müller-Bergh menciona a los runrunistas, ese grupo de poetas que existió en Santiago de Chile entre 1927 y 1934, fundado por Clemente Andrea Marchant, Raúl Lara Valle, Benjamín Morgado, Alfredo Pérez Santana y Alfonso Reyes Messa, y en torno al que se sitúan otros como Rosamel del Valle, Eliodoro Domínguez, Gerardo Seguel, Fuente Vega, Luis Gómez Catalán, Juan Florit y Humberto Díaz-Casanueva. Considera que “es evidente que los runrunistas habían tomado contacto con las distintas corrientes de vanguardia que ven como un gran tablero «del dominó de las escuelas»... «creacionismo, superrealismo, ultraísmo, simplismo, futurismo, dadaísmo, cubismo»”¹²³⁴. A continuación, enumera una serie de características propias del programa runrunista: “a) Hacer una caricatura fina, que se conseguiría con los recursos tradicionales; b) La búsqueda poética debería partir de los

¹²³¹ *Ibidem*, p. 36.

¹²³² *Ibidem*, p. 38.

¹²³³ *Ibidem*, p. 47.

¹²³⁴ *Ibidem*, p. 48.

motivos corrientes; c) Chile sería la única fuente de inspiración y ambientación. Se trataría de descubrir dentro del país el paisaje y las gentes como tema o núcleo de sus obras; d) Se había un alarde de renovación de estilo”. Para Müller-Bergh, “el runrunismo coincide con muchos de los afanes de otros ismos de vanguardia, los remeda o no pasa de ser un esfuerzo mimético. Esto se ve tanto en el sentido de nombre que se escoge, como en muchos de los propósitos estéticos que impulsan a la mayor parte de sus colaboradores”¹²³⁵. Señala la participación de los runrunistas en la “postura nativista” que resalta “elementos nacionales, populares, locales de la patria chica”¹²³⁶. Comenta, además, el significado de la palabra “runrún”, estableciendo cierta relación entre los runrunistas y los estridentistas mexicanos por el deseo de “llamar la atención incomodando con un ruido monótono”, por el carácter “destemplado, irritante, molesto y llamativo” de su discurso.

A continuación, Müller-Bergh se centra en el surrealismo y en el influjo que ejerció sobre los escritores latinoamericanos:

Los surrealistas no fueron los primeros ni los únicos que dieron rienda suelta a la imaginación, al instinto, al irracionalismo, y al intentar conseguir acceso al subconsciente, expresando las visiones de los estados límite, hipnosis, terror, locura, alucinaciones sonámbulas, oníricas o el ensueño. Ya hay antecedentes en los místicos españoles, bien como en William Blake, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, las teorías de S. Freud, si bien algunos de estos escritores fueron propagados e incorporados como precursores del surrealismo por André Breton, L. Aragon y otros miembros del movimiento. No obstante, escritores hispanoamericanos tales como V. Huidobro, P. Neruda, P. de Rokha o el cubano Alejo Carpentier y el guatemalteco M. A. Asturias tomaron conocimiento de los postulados estéticos del surrealismo, y en distintos momentos se codean con los dadaístas y surrealistas de primera hornada, pero saben guardar distancia y no ser devorados por el movimiento. Además, colaboran con ellos o divulgan textos programáticos en revistas tales como *Favorables/París/Poemas* (1926), *Caballo verde para la poesía* (1935), *Mandrágora* (1938) o *Multitud* (1939)¹²³⁷.

En cuanto al vínculo de Pablo de Rokha con el surrealismo, señala que “por una parte reconoce la deuda al surrealismo y los principios estéticos que le unen a los entusiastas del movimiento”, aunque “más adelante en el *Canto al ejército rojo* (México, 1944) habrá de renegar de cualquier dependencia y fulmina «... el chivateo popular demoníaco de los surrealistas, su gran magia, lograda en blanco ‘lapsus’ falso, de colchón de sudor, de hechicería de cocinería y mercado de aldea, la condición onírica y dramática de su intelectualismo vaciado en los androjos del infraconsciente...»¹²³⁸.

¹²³⁵ *Ibidem.*

¹²³⁶ *Ibidem.*

¹²³⁷ *Ibidem.*

¹²³⁸ *Ibidem*, pp. 50-51.

En cuanto a Pablo Neruda y la revista por él dirigida *Caballo Verde para la Poesía*, de la que ven la luz cinco números, impresa por Manuel Altolaguirre y su esposa Concha Méndez, e ilustrada por José Caballero, señala la presencia de “colaboraciones muy variadas del Parnaso vanguardista americano y europeo”¹²³⁹. Müller-Bergh, tras señalar la confluencia en su seno de tendencias poéticas diversas, sostiene que en ella “quizás predomine la tendencia surrealista, cuyas técnicas y tópicos reaparecen más adelante en sendas variantes en *Multitud y Mandrágora*”¹²⁴⁰.

A partir de entonces, el ensayo se centra en la actividad del grupo Mandrágora y en su revista homónima. Müller-Bergh menciona a los fundadores, entre los que incluye a Cáceres, sin matizar que no coincidió con Arenas, Gómez-Correa y Cid en Talca y que se sumó poco después del primer acto público en Santiago de Chile en el que el grupo dio a conocer los principios fundamentales de la Poesía Negra. Habla, también, del nombre bajo el que se agrupan:

Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid son los fundadores del núcleo surrealista chileno Mandrágora, nombre que equivale al de ‘mandragore’, ‘Alraune’, ‘mandrake-insane root’, la *mandrágora officinalis* de los países mediterráneos, planta solanácea como la dulcamara, la patata, la tomatera y el tabaco, tradicionalmente asociada con el culto de Afrodita, la hechicería y la magia. Como la raíz bifurcada de la mandrágora se asemeja a la forma humana, de hombre o de mujer, y contiene alcaloide de virtudes narcóticas, soporíferas y afrodisíacas, el folklore europeo la envuelve en historias y leyendas. A la planta también se le atribuye la capacidad de conceder extraordinarios poderes mágicos tales como la invulnerabilidad, la fertilidad, la suerte o la virtud de hallar tesoros ocultos. Parte de esas creencias y atributos, verdaderos o imaginarios, figuran en “La queja de la mandrágora” de Alfred Jarry traducido al español por el grupo surrealista chileno, en el primer número de la revista, *Mandrágora poesía pintura ciencia documentos*, Santiago, diciembre de 1938. Es decir, el campo semántico del título reúne elementos de “le merveilleux”, “l’amour fou” y “beauté convulsive” conceptos fundamentales de la estética surrealista.

Aunque Enrique Gómez-Correa asegure en “Todo el poder a la mandrágora” que el título de la publicación fue propuesto por él en 1938, lo más probable es que estuviera en el aire del tiempo¹²⁴¹.

Lamentamos el empleo, por parte de Müller-Bergh, de la expresión “estética surrealista”, contraria al desprecio manifestado por Breton y los surrealistas en general por las cuestiones de esta índole. En cuanto al escaso rigor puesto al tratar la pertenencia al grupo, más adelante Müller-Bergh insistirá en señalar al joven Cáceres como miembro fundador del grupo, dejando a Cid, sin embargo, fuera.

¹²³⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁴⁰ *Ibidem*, p. 54.

¹²⁴¹ *Ibidem*.

Müller-Bergh establece cierta diferencia entre el surrealismo y la vanguardia desplegados en Chile. Según este, “mientras que en líneas generales el grupo de Santiago sigue a y coincide con muchos de los postulados del surrealismo parisino, del bando de André Breton, los vanguardistas chilenos son menos ortodoxos, truculentos y combativos, más equilibrados y menos de capilla”¹²⁴². Por supuesto, son varias las objeciones que pueden y deben hacerse a semejante afirmación. En primer lugar, volver a rechazar la asociación del surrealismo a una ortodoxia dogmática, tópico dañino que distorsiona el verdadero sentido y el carácter totalmente libertario del movimiento. Y, en segundo lugar, recalcar que el surrealismo en general, no solo en Chile, se diferencia de los diversos movimientos de vanguardia por su hondo alcance, por no tratarse de un conglomerado de meros principios estéticos sino de un posicionamiento ético, vital, del individuo ante la vida y la sociedad, de ahí que no sean comparables en cuanto a coherencia respecto a unos principios conductores ni en cuanto a su carácter subversivo.

Müller-Bergh considera destacable que “a pesar de declararse a favor de la causa de la Segunda República Española en las páginas del primer número de la *Mandrágora*, de repetir NO PASARÁN, la consigna del momento para la defensa de Madrid, de apoyar la «emancipación del glorioso proletariado español», reafirmar su postura antifascista y condenar el capitalismo y la religión como aliados naturales de la reacción, se burlan del partido comunista y reseñan *L’amour fou* de Breton (N.R.F., París)”. Y agrega:

Incluso es probable que se adhieran a “Pour un art revolutionnaire independant” (julio, 1938) ideado por León Trotsky y redactado por Diego Rivera y Breton, el ‘papa del surrealismo’, quien había excomulgado a Robert Desnos, Louis Aragon y a muchos otros disidentes de las filas surrealistas después de discrepancias literarias, políticas y personales, en el manifiesto *Un cadavre*, y el “Escándalo Maldoror” (1930)¹²⁴³.

Sin embargo, no es contradictorio ni resulta particular el hecho de que a pesar de posicionarse a favor de la Segunda República en España, de la emancipación del proletariado, de declararse anticapitalistas y antifascistas, critiquen al Partido Comunista chileno y, especialmente, a la Alianza de Intelectuales. Esta actitud, de hecho, concuerda con la sostenida por Breton y por los surrealistas en general de diversas nacionalidades agrupados en torno a él, a excepción de algunos como Aragon, quien sí asumió la política estalinista del PC respecto a la creación artística, lo cual motivó la ruptura definitiva entre él y Breton. Desde luego que los mandragóricos muestran su conexión con el mensaje “toda clase de licencias

¹²⁴² *Ibidem*, p. 56.

¹²⁴³ *Ibidem*.

para el arte” que Trotsky y Breton reivindican en “Por un arte revolucionario independiente” . Reclaman total libertad e independencia para la creación artística o intelectual, en sintonía con el posicionamiento político del surrealismo.

Lamentablemente, Müller-Bergh recurre a la expresión “papa del surrealismo” para referirse a Breton, con la carga negativa, autoritaria, que lleva implícita, que queda reforzada al hablar de excomulgaciones. Sin embargo, tal como señalamos en la introducción, las exclusiones en el seno del movimiento no fueron producto de una arbitraria decisión unilateral por parte de Breton, sino que se debieron a decisiones tomadas colectivamente en las asambleas o reuniones del grupo y responden a la exigencia de coherencia ética con los principios que los aglutinan.

En cuanto al “manifiesto *Un cadavre*”, parece entenderse de lo señalado por Müller-Bergh que dicho texto es en el que Breton anuncia las exclusiones que tienen lugar en el seno del movimiento. De ahí que consideremos oportuno aclarar que *Un cadavre* es precisamente el texto en el que se concreta la respuesta resentida de los exsurrealistas recién expulsados, tras la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo*.

Afirma Müller-Bergh que “a pesar de una evidente identificación con los postulados surrealistas, E. Gómez-Correa, B. Arenas, T. Cid y J. Cáceres tienen plena conciencia de su propia tradición poética nacional, G. Mistral, V. Huidobro, P. de Rokha y P. Neruda”¹²⁴⁴. Y añade:

Como la batalla de la vanguardia ya se había librado en los años veinte, y el espíritu nuevo ya se había impuesto, y la poesía ya se había liberado de la retórica y del academismo decimonónico, en un terreno abonado por el futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo y creacionismo, los escritores están más abiertos a las múltiples corrientes estéticas de América y Europa. Aunque la Mandrágora no trate a G. Mistral, embarcada en una carrera diplomática y residente en el extranjero, el grupo reconoce la calidad de los *Sonetos de la muerte*, colabora con P. de Rokha en *Multitud* y V. Huidobro los acoge en la revista *Total*. Ellos a la vez admiten a Huidobro al cenáculo de la Mandrágora a pesar de las diferencias ideológicas, incluyendo su poema “De cuando en cuando”, reseñando su libro *Sátiro o el poder de las palabras* y bromean con él (...) Dado el hecho de que los surrealistas de Santiago hayan colaborado con De Rokha y Huidobro, contrincantes y enemigos personales de Neruda, no nos sorprende que este sea la “bête noire”, bestia negra y blanco previsible de sus burlas¹²⁴⁵.

Müller-Bergh se refiere a los mandragóricos como “«enfants terribles»” y comenta su ensañamiento con la Alianza de Intelectuales de Chile. Señala la antipatía que Gómez-Correa siente hacia Neruda. Según Müller, “la aversión parece ser mutua porque Neruda tampoco se

¹²⁴⁴ *Ibidem*.

¹²⁴⁵ *Ibidem*, p. 57.

queda corto, y más adelante en «Los poetas celestes», parte de «La arena traicionada» de *Canto general*, mete a todos sus detractores, enemigos, o proponentes de ideas distintas a las suyas de aquel entonces, André Gide (homosexual y anti URSS), el trascendente y religioso Rainer María Rilke, existencialistas como Camus, surrealistas del bando de Breton (un cadáver a la moda) en un mismo saco de entreguistas, vendepatrias extranjerizados y explotadores desentendidos de la condición miserable del pueblo americano”¹²⁴⁶.

Comenta Müller-Bergh la integración más adelante de muchos de los “escritores principales de la vanguardia en Chile” en las filas de *Orfeo, Revista de poesía y teoría poética*, de la que se publicaron treinta y ocho números entre 1963 y 1968. Entre los escritores mencionados se encuentran Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres, junto a Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Eduardo Anguita, Gonzalo Rojas, Omar Cáceres, Gustavo Ossorio, Nicanor Parra, Mafud Massis, Andrés Sabella y Carlos de Rokha. Jorge Cáceres hacía ya más de diez años que había fallecido, así que no estamos ante un caso de participación voluntaria, activa, sino de inclusión indirecta de algún texto suyo. Müller-Bergh menciona, también, las traducciones que Cid realiza de la poesía en francés de Huidobro.

Concluye su artículo afirmando que “los brillantes esfuerzos vanguardistas europeo-americanos de *Favorables/París/Poema* (1926), *Imán* (1931), *Caballo verde para la poesía* (1935-1936), revistas ideadas y dirigidas por autores hispanoamericanos, también recogen en sus páginas escritores chilenos y preparan el terreno para la *Mandrágora* (1938), cuya trayectoria poética está en líneas de determinadas aspiraciones de *Caballo verde para la poesía, Caballo de fuego y Orfeo*”¹²⁴⁷. Müller-Bergh establece una diferenciación que consideramos injusta entre “protagonistas más destacados”, refiriéndose a Mistral, Huidobro, De Rokha y Neruda, y “figuras de segundo o tercer orden”, entre quienes se encuentran Arenas, Cáceres y Gómez-Correa. Sin embargo, en lo que a la actividad surrealista propiamente dicha se refiere, los mandragóricos no deben ser minusvalorados, puesto que son ellos los que asumen los principios surrealistas y desarrollan en Chile una intensa actividad grupal vinculada explícitamente con el movimiento, actividad que gozó de un sincero reconocimiento por parte de muchos de sus integrantes a nivel internacional.

¹²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 57-58.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, pp. 58-59.

Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara Alarcón publican un artículo titulado “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938” en *Acta Literaria* n.º 15, de 1990, revista editada por la Universidad de Concepción (Chile). Los autores se proponen con este artículo “analizar la revista *Mandrágora* y el proyecto literario y vital relacionado a ella, con respecto al contexto nacional chileno a finales de la década de los treinta”¹²⁴⁸. Brevemente, hacen un repaso por los distintos números de la revista, señalando las fechas de aparición. En cuanto al último número, el séptimo, afirman que “muestra claras características de un número apócrifo”¹²⁴⁹. Y agregan:

Su único autor, Enrique Gómez-Correa, obviamente se sirve del nombre de la revista para manifestar sus posiciones personales con respecto al proyecto de *Mandrágora*, posiciones que se presentan bajo la forma de “Testimonios de un poeta negro”. Estos testimonios, rematados curiosamente por las señas postales de Gómez-Correa con el fin de invitar a la correspondencia con el autor, abarcan la totalidad del fascículo. Parece que con el número 6 ya había llegado a su término la revista como empresa de grupo. En la primera página de aquel número se insertó un anuncio, en el cual se advierte la próxima publicación de la revista *Leit Motiv. Poesía, bibliografía, ciencias y documentos*. Como director figura Braulio Arenas. Este plan de una nueva revista, que, sin embargo, solo alcanzó a concretarse en dos números, era un claro indicio de que el principal promotor de *Mandrágora*, a estas alturas, ya había cesado de tener interés en el proyecto¹²⁵⁰.

Desconocemos las razones por las que los autores atribuyen el carácter apócrifo, de dudosa autenticidad, al séptimo número de *Mandrágora*. Efectivamente, este último número lo preparó en solitario Gómez-Correa. No se sabe a ciencia cierta qué pasó en el seno del grupo entonces; aventurarse a hablar de desinterés por el proyecto grupal mandragórico no es más que especular. Lo que sí está claro es que en el ensayo “Testimonios de un poeta negro” Arenas, Cid y Cáceres no escapan a las críticas del talquino. Por otra parte, Arenas en su ensayo “Actividad crítica” con el que comienza el primer número de *Leitmotiv* se refiere, como ya hemos comentado, a cierta “crisis que atraviesa el pensamiento de mis amigos del grupo de la Mandrágora” que interpreta como “una desorientación en cuanto a las nuevas condiciones de lucha frente al medio”. Sin embargo, a pesar de dicha alusión y de que la dirección de la revista *Leitmotiv* recaerá exclusivamente en Braulio Arenas, tanto Gómez-Correa, como Cáceres y Cid publicarán en ella y participarán conjuntamente, después de septiembre de 1941 (fecha en que ve la luz el sexto número de *Mandrágora*), en diversas

¹²⁴⁸ Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara Alarcón, “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938”, *Acta Literaria*, n.º 15, Universidad de Concepción, Chile, 1990, p. 51.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, p. 52.

¹²⁵⁰ *Ibidem*.

actividades, como las exposiciones de 1943 y 1948. Lo que sí parece saltar a la vista, es que, en cierta medida, la cohesión grupal comienza a verse afectada.

Como se puede apreciar, Meyer-Minnemann y Vergara ven a Arenas como el “principal promotor de *Mandrágora*”, lo cual consideramos injusto para con el resto de sus animadores fundamentales y especialmente para con Gómez-Correa, quien continúa fiel al proyecto, publicando el séptimo número, y mantiene vivo el sello editorial de igual nombre.

Meyer-Minnemann y Vergara presentan un raudo inventario del contenido de cada número de *Mandrágora*, deteniéndose en algunos de los motivos esenciales de la Poesía Negra proclamada por los mandragóricos: lo negro, la noche, el terror, etc. Comentan el vínculo de esta revista con el surrealismo y lo hacen partiendo de la definición que Arenas da del terror en “Mandrágora, poesía negra”, ensayo aparecido en el primer número. Recordamos que Arenas, en dicha definición, señalaba la necesidad de emplear todos los recursos al alcance del ser humano, entre los que menciona al delirio, al automatismo, al amor, al crimen, para la búsqueda de “la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente”:

Esta definición, junto con los rasgos específicos de la “Poesía Negra” que en enumeraciones abiertamente contradictorias Arenas señala, muestra a las claras la proximidad de *Mandrágora* al Surrealismo. No es de extrañar, por lo tanto, que a este, explícitamente, se le reclama como antecedente. Con todo, es el único antecedente que se menciona. Y no sale de este marco, puesto que la “Poesía Negra”, conforme a la regla general que caracteriza a los movimientos de vanguardia, se autoubica en el punto más extremo de la avanzada poético-literaria de la época, es decir, más allá del Surrealismo. En lo que sigue se verá, sin embargo, en qué medida esta relación patente de *Mandrágora* con el Surrealismo está sometida a matices.

El lazo de *Mandrágora* con el Surrealismo se confirma indirectamente por el subtítulo de la revista y la selección de los libros reseñados. Tres de los cuatro títulos, dos de Breton y uno de Éluard, son obras de los surrealistas de más pura cepa¹²⁵¹.

Respecto al vínculo del segundo número con el surrealismo señalan:

El segundo número de *Mandrágora*, de diciembre de 1939, se inicia con un texto de Enrique Gómez [-Correa] titulado “Yo hablo desde Mandrágora”. En este texto se reafirma la proximidad de la “Poesía Negra” al Surrealismo al incluir los antecedentes que este, con más o con menos insistencia, había proclamado en sus múltiples manifestaciones, o que, tal vez, se le podían asociar (...) Los vínculos con el Surrealismo se manifiestan además por la inclusión de un poema de Benjamin Péret, un fragmento de *L’Immaculée Conception* de Breton y Éluard, titulado “El amor”, un poema de Hans Arp, así como un largo texto de Jacques Rigaut, con el título de “Lord Patchouge”¹²⁵².

¹²⁵¹ *Ibidem*, p. 55.

¹²⁵² *Ibidem*, p. 56.

Continúan los autores señalando aspectos claves de la Poesía Negra, planteando otra coincidencia en cuanto a sus aspiraciones respecto al surrealismo, esta en relación al poder de la palabra poética, del lenguaje al margen del utilitarismo al que se ve sometido en el uso que cotidianamente se hace de él:

(...) la “Poesía Negra” aspira a fundar su decir en un sentido secundario, oculto, de las palabras, capaz de hacer surgir lo que los hábitos y limitaciones de la vida diaria han excluido de la existencia humana. Resulta evidente que esta aspiración coincidía con el interés fundamental llevado por el Surrealismo hacia el lenguaje y sus fuerzas ocultas de revelación gracias a un uso no consuetudinario. Se trataba, como ha advertido Breton en la retrospectiva, de nada menos que de “restituer le langage à sa vraie vie”¹²⁵³.

En cuanto al tercer número de la revista, Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón señalan “la total ausencia de contribuciones de los surrealistas franceses, la cual, posiblemente, se explica por las consecuencias del estallido de la Segunda Guerra Mundial”¹²⁵⁴. Se refieren, entonces, al ensayo “Notas sobre la poesía negra en Chile” de Gómez-Correa y afirman que “de su argumentación se desprende que la poesía negra no quiere ser un movimiento literario cualquiera, sino una tentativa por concretar lo que Breton había expresado en su famoso discurso para el «Congrés International pour la défense de la culture», en 1935: «Transformer le monde», a dit Marx, «changer la vie», a dit Rimbaud: ces deux mots pour nous n’en font qu’un». Acto seguido agregan:

En cuanto al surrealismo, se mantiene la postura asumida en el primer número de la revista.

El Surrealismo se considera el precursor inmediato de la Poesía Negra: “Para nosotros, el Surrealismo es lo que para Baudelaire fue el romanticismo: la expresión más reciente de la belleza”¹²⁵⁵.

Continúan su artículo señalando la ruptura de Mandrágora con la tradición poética americana:

En América, en cambio, según Gómez (-Correa), no existe ninguna tradición poética con la cual la Poesía Negra podría entroncar. Solo merecen “destacarse los nombres de Edgar Poe y bajo ciertas reservas y en otro sentido, los de Rubén Darío y Walt Whitman (sic)” Es decir, mientras el Surrealismo posee una cierta ascendencia más o menos directa, los integrantes de la Poesía Negra deben constatar que están “totalmente desvinculados de la poesía de las naciones americanas (...)”. En lugar de modelos autóctonos, el nexo de continuidad se establece “con otras literaturas, especialmente europeas”, cuyos representantes resultan ser, en

¹²⁵³ *Ibidem*, p. 57.

¹²⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁵⁵ *Ibidem*.

substancia, los mismos que había reivindicado el Surrealismo. Parece que esta advertencia del autor respondió a una crítica que le reprochaba al grupo de la Mandrágora su falta de orientación americana e incluso americanista¹²⁵⁶.

Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón prestan atención, entonces, al ensayo “La transmisión del pensamiento” de Arenas, presente en el tercer número de la revista, en el que “vuelve a los puntos principales del proyecto del grupo de la Mandrágora, proyecto que a través del ejercicio de la poesía, del sueño, del automatismo, etc., se propone llegar a la liberación total del hombre de las cadenas enajenantes de las normas de conducta de la sociedad”¹²⁵⁷. Reproducen un fragmento del texto de Arenas en el que exalta el carácter “profundamente revolucionario” del grupo, “preocupado de estudiar la forma en que se puede hacer más certero y definitivo su ataque a la actual sociedad capitalista, encontrándola en las grandes disciplinas del marxismo y del materialismo dialéctico, a los cuales el grupo de la Mandrágora prestará siempre su más inquebrantable adhesión”. Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón destacan que “esta posición corresponde exactamente a la que había mantenido el Surrealismo aun después de la ruptura con el Partido Comunista”¹²⁵⁸.

Según estos, “(...) la «inquebrantable adhesión» al marxismo y al materialismo dialéctico que proclama Arenas, no estaba fundada en ningún conocimiento profundo de la teoría marxista. Por el contrario, todo indica que los mandragoristas solo enarbolaron la bandera del marxismo porque les ayudó a afirmarse en una posición de absoluta hostilidad frente al mundo nacional que les rodeaba”¹²⁵⁹. Para nosotros, sin embargo, esta manifiesta adhesión lo que, sin lugar a dudas, refleja es el conocimiento por parte de los miembros de Mandrágora de la evolución que seguía la relación entre los surrealistas y el Partido Comunista francés y las diferencias y fricciones en cuanto a la relación del arte y la revolución que se habían desatado hacia finales de la década del 20 y que terminarían en ruptura total.

En cuanto al cuarto número de la revista *Mandrágora*, Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón señalan con acierto que “está casi enteramente dedicado al relato y comentario de un acto violento, muy en la línea de las provocaciones del grupo surrealista, que Braulio Arenas había emprendido con motivo de la despedida solemne, ofrecida a Pablo Neruda en el Salón de Honor de la Universidad de Chile al nombrarse a este Cónsul General de Chile en

¹²⁵⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹²⁵⁷ *Ibidem*.

¹²⁵⁸ *Ibidem*.

¹²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 59-60.

México”¹²⁶⁰. A continuación, reproducen el segundo apartado de los nueve que componen “Mandrágora”, texto programático que incluyen los mandragóricos en el cuarto número, en el que se refieren a la Poesía Negra, a su anhelo de “destruir la valla convencional de los principios del bien y el mal, según la clasificación vigente”, a su carácter intrínsecamente revolucionario. Y, en relación a dicho apartado, afirman a continuación:

Más allá de su evidente radicalismo verbal, la larga cita muestra a las claras la persistente aspiración del grupo de la Mandrágora a traspasar los límites de la literatura propiamente dicha para implantar una nueva praxis vital opuesta a las normas vigentes de la aprensión del mundo y la conducta humana. Fue el Surrealismo que había reclamado con insistencia esta transgresión del arte y la literatura a favor de una nueva praxis vital, la cual, al mismo tiempo, debía funcionar como medio de subversión y derrumbamiento de la sociedad burguesa¹²⁶¹.

Ciertamente, las aspiraciones del grupo no quedaban circunscritas a lo estrictamente literario, sino que, como sabemos, la profundidad y el alcance de sus anhelos eran mucho mayores, deseando transformar la sociedad y liberar al ser humano, recuperar la verdadera vida. Los mandragóricos adoptan el surrealismo, conscientes de su implicación como actitud vital que exige coherencia en el día a día, actitud que hacen suya. Sin embargo, son muchos los que los han acusado de evadirse, de encerrarse en su torre de marfil, de no implicarse ni comprometerse con las circunstancias históricas.

Continúan su artículo señalando la exigüidad del quinto número. Respecto al sexto, se detienen especialmente en la proclama con que comienza, en la que los mandragóricos manifiestan “su adhesión a los defensores de la Revolución de Octubre, a los héroes que mantienen viva la esperanza, al glorioso Ejército Rojo que ha puesto su pie encima del hocico hidrófobo de Hitler”, sobre la que afirman:

Este texto es notable porque en contra de las aspiraciones de Mandrágora respecto de un uso más hondo del lenguaje, se sirve del mismo patrón lingüístico que se encontraba en las declaraciones oratorias del frentepopularismo de la época¹²⁶².

Percibimos cierta intención por parte de los autores de insinuar el contradictorio uso del lenguaje con fines propagandísticos. Para nosotros, sin embargo, lo notable de dicha proclama es que refleja el interés y el seguimiento por parte de los mandragóricos de la situación política internacional, su conciencia política y su deseo de involucrarse y

¹²⁶⁰ *Ibidem*, p. 60.

¹²⁶¹ *Ibidem*, pp. 60-61.

¹²⁶² *Ibidem*, p. 61.

comprometerse manifestando de forma explícita su posicionamiento ideológico en plena Segunda Guerra Mundial.

En cuanto al séptimo número, preparado íntegramente por Enrique Gómez-Correa, afirman:

El número 7 de *Mandrágora* es la obra de Enrique Gómez-Correa. No lleva fecha, pero sale a la luz después del 20 de octubre de 1943, día en el cual su autor declara, en la tradición del más puro convencionalismo lingüístico, haberse decidido a “tomar la pluma” para escribir sus “Testimonios de un poeta negro”. Estos testimonios son un balance del grupo de la Mandrágora y, a pesar del vaticinio de que lo negro, algún día, “invadirá la política, la historia, la ciencia, la filosofía, la sociología, el derecho, la moda, etc.”, marcan su liquidación. Ante la mirada retrospectiva despiadada de Gómez-Correa solo algunos poemas se omiten del auto de fe general. Todo lo demás cae bajo el veredicto de la insuficiencia y el fracaso.

Braulio Arenas “se encierra en un nominalismo, cuyo fondo no puede pasar más allá de lo convencional”. Es “causante de la dispersión de las mejores posibilidades del grupo Mandrágora”. Jorge Cáceres “se dejaba arrastrar por ese nominalismo de Arenas”, y para muchos Mandrágora ha sido “lo que un día llamaría la camisa de once varas”.

Vicente Huidobro, antes el máximo antecedente americano y chileno reconocido por el grupo, es ahora un “señor” que confunde “en forma grosera las distinciones elementales entre la actividad poética, la poesía pura y las concreciones o cristalizaciones poéticas (poema). Su creacionismo es un producto de esta confusión y su tragedia es la carencia de substancia ética”. Otro tanto, con los matices del caso particular, se dice de Pablo de Rokha, Humberto Díaz Casanueva y Eduardo Anguita. “Solo Rosamel del Valle pudo haber pertenecido a Mandrágora, pero le faltó sangre, juventud y sobre todo se ahogó en un tropicalismo sin sentido”.

Ante este estado de cosas, no resulta sorprendente que tampoco el Surrealismo se exceptúe de la revisión crítica general. Si bien es cierto que sigue siendo “la mejor estrategia para abordar la realidad, no puede ser” para Gómez-Correa “la meta de la trayectoria de nuestro pensamiento”¹²⁶³.

Efectivamente, Gómez-Correa en el séptimo número de *Mandrágora* muestra su demoledor espíritu crítico y no deja títere con cabeza. Ni siquiera sus compañeros del grupo quedan al margen de sus críticas; tampoco se salva Breton, “una de las cabezas más iluminadas de la época”, por haber considerado “grande y verdadero poeta a García Lorca”. Ciertamente, el tono del talquino y su actitud hacia sus compañeros resulta significativa y deja entrever la pérdida de la cohesión que les caracterizó como grupo, sin embargo, consideramos excesivo hablar de “liquidación”, puesto que después de octubre de 1943 ve la luz el número 2-3 de *Leitmotiv* y, más tarde, en 1948, aún una importante actividad colectiva será organizada conjuntamente por los chilenos y los surrealistas internacionales, la exposición internacional de la Galería Dédalo.

¹²⁶³ *Ibidem*, pp. 61-62.

Cierto es, por otra parte, que Gómez-Correa manifiesta, como ya hemos visto, su rechazo a negar la posibilidad de que exista “una actitud más perfecta en la captación de esta trágica realidad de hoy”, la cual estaría representada por la Poesía Negra. Pero no hay que olvidar que antes de dicho comentario, se ha referido de forma explícita y con énfasis a la adhesión del grupo Mandrágora al surrealismo: “El surrealismo en Europa ha afrontado ya una tarea semejante, y por eso nuestra adhesión se hace en un pronunciamiento categórico”¹²⁶⁴. Y, de hecho, continúa Gómez-Correa reconociendo que es el surrealismo “la mejor estrategia para abordar la realidad” y aludiendo a “sus admirables conquistas”.

Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón se centran, nuevamente, en la ruptura explícita de Mandrágora con la tradición literaria americana. Como bien sabemos, Gómez-Correa, en su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, reafirma que los antecedentes de Mandrágora se sitúan “lejos de las fronteras territoriales en que le ha tocado actuar”:

Es así como los “Testimonios de un poeta negro” confirman una vez más la regla general, según la cual los movimientos de vanguardia suelen autoubicarse mediante una sucesión de rupturas, en el punto más extremo de la avanzada poético-literaria. Desde esta perspectiva, los antecedentes más cercanos en el tiempo y el espacio deben rechazarse a favor de unos puntos de orientación lejanos y borrosos como lo son “la poesía griega” y el “teatro isabelino”, etc. Apenas aparece rescatable “el surrealismo de la mejor hora”. El aislamiento final de Mandrágora no puede ser más perfecto¹²⁶⁵.

En este sentido, en primer lugar consideramos preciso señalar que la alusión al “surrealismo de la mejor hora” por parte de Gómez-Correa no lleva, en absoluto, implícita la carga negativa con que la interpretan y transcriben sesgadamente Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón. El talquino no se refiere con desprecio al surrealismo; todo lo contrario, lo incluye sin reservas entre los referentes literarios que el grupo Mandrágora reivindicaba. Recordamos aquí sus palabras al respecto para que se pueda apreciar lo comentado:

Mandrágora ha tenido maestros, y grandes maestros, pero lejos de las fronteras territoriales en que le ha tocado actuar. Ellos van a la poesía griega, al teatro isabeliano, a la novela de caballería y del terror, al romanticismo alemán, al surrealismo de la mejor hora¹²⁶⁶.

En segundo lugar, consideramos inapropiado hablar de “aislamiento final de Mandrágora” en estos entonces, ya que las relaciones de los miembros del grupo chileno con

¹²⁶⁴ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 12.

¹²⁶⁵ Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara Alarcón, art. cit., pp. 62-63.

¹²⁶⁶ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, loc. cit., p. 11.

los surrealistas a nivel internacional son un hecho y una prueba, justamente, de todo lo contrario. A pesar de que se perciben ciertas fricciones dentro del grupo Mandrágora y de que la cohesión queda en entredicho, es necesario destacar su participación en el entramado de relaciones que los surrealistas tejen a lo largo y ancho del orbe terráqueo, lo cual pone en evidencia la falsedad de ese aislamiento señalado. Así, muestra de ello es la colaboración entre surrealistas chilenos y surrealistas internacionales ese mismo año 1943 en *VVV* (Nueva York), en *Leitmotiv*, en exposiciones internacionales como la organizada por Breton en 1947 en la Galería Maeght de París y la celebrada en 1948 en la Galería Dédalo de Santiago de Chile, la presencia de Cáceres en el tercer número de la revista *Néon* (de mayo de 1948) y la de Braulio Arenas en el cuarto (de noviembre de 1948). También Gómez-Correa da evidentes muestras de su conexión con el movimiento a nivel internacional después de 1943.

A continuación, Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón prestan atención al contexto histórico en el que se desenvuelve el grupo Mandrágora. Señalan los cambios radicales que tuvieron lugar en Chile a principios de la década del treinta en lo político y en lo social: se consolida definitivamente la clase media y se debilita, por tanto, la oligarquía tradicional, aumenta la preocupación por la renovación del sistema político. En 1938 triunfa el Frente Popular. Pedro Aguirre Cerda será, entonces, el presidente de Chile, cuyo “programa político gravitará notablemente en el desarrollo social chileno de las décadas posteriores”¹²⁶⁷.

Manifiestan la importancia de tener en cuenta la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial al ubicar históricamente al grupo Mandrágora. Y señalan en qué medida dicho contexto determinó la reorientación de la literatura:

En el marco literario, los modelos y programas desplazan sus intereses hacia orientaciones más consecuentes con la evolución del contexto específico de la época. Así, se da un rechazo a la literatura chilena dominante a fines de la década del veinte que si bien ya había sido paulatinamente superada, aparece ahora como francamente obsoleta.

Este rechazo adquiere la forma de la superación del criollismo, la exigencia de internacionalización de la literatura chilena, la apertura hacia formas nuevas, etc. De esta actitud surgen dos posiciones relativamente distinguibles. Por una parte se presenta una tendencia con marcadas preferencias por lo social urbano que supera la descripción criollista descontextualizada, para incorporar al individuo en su contexto más inmediato y al interior de una problemática circunstancial nuevamente definida. Por otra parte aparece una forma de literatura, especialmente en poesía, que sin desconocer ese compromiso con la realidad chilena, intentará mostrar una actitud más “moderna”, “revolucionaria” y en sintonía con el contexto internacional. Esta última dirección,

¹²⁶⁷ Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara Alarcón, art. cit., p. 64.

representada por una vanguardia altamente heterogénea, tiene sin duda antecedentes en proyectos y formas literarias que se gestaron durante la década del treinta o a fines de la anterior¹²⁶⁸.

Se refieren, entonces, a la generación del 38, cuyo fin es “la recuperación de la realidad”. Los escritores se comprometen socialmente, reflejando la realidad en la que se hallan inmersos. Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón señalan que no son los mismos principios los que guían a los mandragóricos:

Las transformaciones de la sociedad de la época exigirían un cambio de actitud que llevará a la mayoría de los escritores a plantearse el problema sobre lo real. La realidad es ahora en este contexto, la realidad social con sus contradicciones. El sujeto se entiende al interior de un medio y contexto político concreto. Consecuentemente con ello, la literatura se compromete socialmente al mostrar esa realidad, pero ahora de un modo “deliberante”, reflexivo y ya no exclusivamente descriptivo y telúrico (al modo del viejo Criollismo). El tema se vuelve concreto, contingente, sensible y la realidad es objeto de interpretación y, sobre todo, de crítica.

Los principios que mueven al grupo de la Mandrágora, en cambio, son bastante distintos y seguramente más ambiciosos. El acento está puesto en el anhelo de conciliar lo aparentemente antagónico (lo real, lo imaginario, lo onírico, etc.). La postulada anulación de los principios dicotómicos será la forma de abordar la realidad para transformarla no solamente en lo social, sino también en todas las demás manifestaciones de la existencia. Coherentemente con ello Mandrágora se propone el ataque y la destrucción de la sociedad capitalista circundante y como herramienta de lucha se apodera de algunos principios del marxismo. Su forma de acción será extrema a ultranza, pero su orientación surrealista no le permitirá colaborar con los proyectos de izquierda en boga¹²⁶⁹.

Para Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón, “la posición de izquierda que reclamaba Mandrágora solo podía concretarse como disidencia radical de la izquierda dominante de la época”¹²⁷⁰. Y añaden:

Es así como en la revista se ataca violentamente la Alianza de Intelectuales de Chile por la Defensa de la Cultura que desde 1937 reunía a representantes de izquierda como Neruda, Volodia Teitelboim, Juvencio Valle, Ángel Cruchaga Santa María, etc., y que dominaba en alguna medida la escena literaria y cultural del momento. En vez del compromiso social preconizado por esta agrupación, en el cual la poesía solo servía de medio para el programa de transformación de la sociedad, Mandrágora exaltaba la expresión poética como manifestación máxima de la libertad, una libertad desvinculadora de todas las trabas sociales, morales e imaginativas posibles.

Está claro que con esta postura el grupo de la Mandrágora se colocaba fuera de cualquier posibilidad de alianza en el contexto de su época puesto que se cerraban todos los caminos tanto a la derecha como a la

¹²⁶⁸ *Ibidem*, pp. 64-65.

¹²⁶⁹ *Ibidem*, pp. 65-66.

¹²⁷⁰ *Ibidem*, p. 66.

izquierda. Como consecuencia, en el momento de una creciente tensión interna, solo le quedaba la liquidación, tal como se manifiesta en el último número de la revista¹²⁷¹.

Señalan la “relación polémica [que] se revela entre una literatura de compromiso social y político, la cual busca la concordancia con las exigencias específicas de la época, y una literatura que se proclama como libertad en su máxima expresión”¹²⁷².

Finalizan su artículo afirmando, respecto a Mandrágora, que “el contexto político, social y literario chileno de la época obviamente no podía sancionar un proyecto poético de propuestas tan radicales que al final resultó incompatible con cualquier otra tentativa”. Señalan el carácter cerrado del grupo y la incomunicación en la que derivaron:

Además sus efectos literarios y sociales distaron mucho de tener lugar y redujeron al grupo a un círculo cerrado que terminó en la pura incomunicación. Solo un miembro tangencial y en cierta forma disidente del grupo, Gonzalo Rojas, logró, gracias a su obra poética posterior, una audiencia más vasta, a la cual la Mandrágora, debido también a la pobreza evidente de sus realizaciones, nunca pudo aspirar¹²⁷³.

En cuanto a la supuesta “incomunicación” que les achacan, la consideramos injustificada por lo mismo que ya argumentamos con anterioridad respecto al aislamiento que Meyer-Minnemann y Vergara Alarcón les atribuyen. Insistimos, además, en que a los mandragóricos no les interesó el reconocimiento del público, de un amplio público de masa. Dirigen su mensaje a la juventud entusiasta. Es a esos jóvenes capaces de identificarse con los principios de la Poesía Negra, con su anhelo de acabar con el sistema capitalista, de terminar de una vez por todas con las dicotomías y reconciliar opuestos, de reconquistar la libertad plena, a quienes desean como interlocutores, a quienes pretenden llegar y contagiar. Y, por último, disintimos respecto a la supuesta “pobreza evidente de sus realizaciones” a la que aluden los articulistas, afirmación que consideramos absolutamente injusta.

Susan Foote publica un interesante artículo titulado “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*” en la revista *Acta Literaria* n.º 20, de 1995, editada por la Universidad de Concepción (Chile). Como el propio título sugiere, en este artículo se centra en *Leitmotiv*, aportando un interesante ensayo en el que resalta la relevancia de dicha publicación en la trayectoria grupal de Mandrágora y la escasa atención que la crítica ha puesto en ella. Foote

¹²⁷¹ *Ibidem*.

¹²⁷² *Ibidem*, p. 68.

¹²⁷³ *Ibidem*, p. 69.

rebate lo expuesto por Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara en su recientemente comentado artículo “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938”, publicado cinco años antes en la misma fuente, acerca de la supuesta pérdida de interés de Arenas en el surrealismo a partir de su dirección de la revista *Leitmotiv*:

Leitmotiv, con difícil acceso, no ha sido analizada por la crítica. Meyer-Minnemann y Vergara hacen una sola mención de ella y llegan a la conclusión de que “este plan de una nueva revista... era un claro indicio de que el principal motor de *Mandrágora*, a estas alturas, ya había cesado de tener interés en el proyecto” (1990: 52). Suponemos que el “principal motor” se refiere a Braulio Arenas. Sin embargo, si se revisa la revista, parece absurdo decir que Arenas haya perdido interés en el proyecto del surrealismo. Al contrario, esperamos demostrar que la nueva revista corresponde a lo que dice el mismo Arenas en su introducción, “Actividad crítica”: “Abrir las mamparas batientes de [una] nueva revista de pelea” (*Leitmotiv* 1)¹²⁷⁴.

Efectivamente, ningún sentido tiene tomar *Leitmotiv* como argumento para sostener la pérdida de interés por el surrealismo de su director y de los demás miembros claves del grupo *Mandrágora*. Ciertamente, el ensayo “Actividad crítica” de Braulio Arenas con el que comienza el primer número de esta “nueva revista de pelea” refleja la continuidad en su defensa y exaltación de la libertad, la imaginación, el sueño y la poesía, resultando igualmente evidente su rechazo del capitalismo y su posicionamiento a favor de la sociedad sin clases, de la emancipación del proletariado. Pero sobre todo, el texto inaugural de Arenas refleja, sin que quepa la menor duda, su confianza en las posibilidades que el surrealismo les brindaba. Se refiere a *Mandrágora*, a su enfrentamiento con la cultura oficial, a la censura a la que fueron sometidos por parte de periódicos, revistas y editoriales, a las enconadas polémicas que suscitaron sus actos públicos, a las violentas réplicas que siguieron a los distintos números de *Mandrágora*, etc. Como sabemos, Arenas sugiere la necesidad de superar “la posición del grupo (y de todo grupo)” en pro de una posición común e internacional. Recordamos las palabras que agrega al respecto:

(...) veo en la plataforma de lucha que me ofrece el surrealismo (cuya crisis en este momento espero que haga más desinteresada mi adhesión), la posibilidad de todas aquellas preguntas inquietantes que fueron la razón de nuestro acercamiento en dicho grupo, y la seguridad que me asiste que un grupo, por mucho que él abarque a todo el género humano, no podrá resolver ninguna cosa, por cuanto un grupo es un vehículo para movilizar ciertos hechos y ciertas ideas, y no la razón de ser estas ideas y estos hechos¹²⁷⁵.

¹²⁷⁴ Susan Foote, “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*”, *Acta Literaria*, n.º 20, Universidad de Concepción, Chile, 1995, p. 37.

¹²⁷⁵ Braulio Arenas, “Actividad crítica”, *Leitmotiv*, n.º 1, s.p.

Susan Foote hace hincapié en las diferencias existentes entre *Mandrágora* y *Leitmotiv* en relación con el contexto histórico en el que circunscriben:

Una de las diferencias de esta revista con respecto a la anterior tiene que ver con el contexto histórico. Mientras que el fondo histórico de *Mandrágora* fue “la Guerra Civil española, paralelamente el auge del nazifascismo en Alemania e Italia; [y] ... el Frente Popular [en Chile]” (Muñoz, 1993: 205), *Leitmotiv* se sitúa en el período de la Segunda Guerra Mundial en su fase más terrible, lo que implica un realineamiento de los intelectuales frente a esa nueva conyuntura histórica¹²⁷⁶.

Foote rechaza las conclusiones expuestas por Vergara en *Vanguardia literaria*¹²⁷⁷ acerca del desarrollo del grupo Mandrágora, puesto que se basa exclusivamente en la trayectoria de su primera revista, sin tomar en consideración a *Leitmotiv*. Reproduce un fragmento en el que Sergio Vergara habla de la deriva del grupo a lo largo de los distintos números de su revista homónima hacia un “solipsismo”, de “distanciamiento del modelo cultural de referencias y luego incluso respecto del propio sistema de ideas que se pretendía seguir” y, en cuanto al séptimo número, de “disidencias tanto frente al contenido del Surrealismo francés como frente al propio suyo”¹²⁷⁸. Foote niega el solipsismo del que habla Vergara y, tras ofrecer el inventario del contenido de los dos números de la revista, trata de demostrar lo desacertado de sus conclusiones respecto a la tendencia de la trayectoria del grupo. Ciertamente, carece de sentido alguno hablar de solipsismo entonces, en tanto que si por algo destaca precisamente la nueva revista es por su especial apertura hacia el exterior, por su internacionalismo, por materializar la riqueza de los contactos entre los chilenos y los surrealistas agrupados en torno a Breton en Nueva York. En *Leitmotiv* la presencia de textos de surrealistas internacionales es notable y supone un paso más en la adhesión al movimiento de los chilenos, participando de la red surrealista que se tejía a escala mundial.

Susan Foote rebate, también, el desconocimiento de la evolución del surrealismo que Vergara atribuye a los mandragóricos y que esgrime como justificación de su ortodoxia. El hecho de que Vergara hable de “surrealismo francés” o se refiera a una ortodoxia a ultranza en relación a los mandragóricos pone totalmente en entredicho su verdadera comprensión de los planteamientos del surrealismo. Susan Foote, sin embargo, no cree que “la adhesión de los integrantes del grupo «La Mandrágora» al pensamiento de Breton se deba a un

¹²⁷⁶ Susan Foote, art. cit., p. 38.

¹²⁷⁷ Sergio Vergara, *Vanguardia literaria*, Ediciones Universidad de Concepción, Chile, 1994.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p. 223.

desconocimiento de la evolución del surrealismo sino a una decisión consciente”¹²⁷⁹, idea que compartimos sin reservas. Y, a continuación, agrega:

Tanto como los comunistas se aferraban por un lado al dogma marxista-leninista, Arenas y sus congéneres se aferraban a su dogma bretoniano. Los surrealistas chilenos tuvieron la mala suerte de ser sobrepasados por los tiempos y por una coyuntura en que eran más importantes las preocupaciones socio-políticas del momento, que una preocupación por la profundidad inconsciente de los sueños y el azar¹²⁸⁰.

Tras la presentación general de la revista, Susan Foote pasa a centrarse en la “Justificación del tiraje”, nota que precede al ensayo “Actividad crítica” de Arenas, director de la revista. Para Foote en dicha nota “se definen sus objetivos, se justifica el nombre y se apela a los destinatarios, además de reafirmar algunos tópicos surrealistas como «la libertad», «el destino», «lo inconsciente» que conforman las bases del programa surrealista, presentadas en manifiestos como «La poesía negra» de *Mandrágora 1* y «Mandrágora» de *Mandrágora 4*”¹²⁸¹. Y más adelante añade:

La palabra “leitmotiv” según el diccionario *Pequeño Larousse* significa “motivo conductor... frase, motivo central, que se repite en una obra o en la totalidad de la obra de un escritor, o en un discurso, etc.” (García-Pelayo y Gross, 1988: 621). El leitmotiv de este “boletín”, conforme a su objetivo polémico, es la “protesta del hombre contra el mundo que lo ha oprimido”. El énfasis de esta nueva publicación ya no es la poesía negra en sí, simbolizada por la planta mandrágora, sino “esta protesta sobre la cual insistiremos permanentemente y que, en cierto modo, podría justificar el título de esta publicación” (*Leitmotiv 1*). Los destinatarios del boletín son: “los hombres cuyo pensamiento tenga un gran objetivo: la libertad”. Estudiaremos en más detalle quiénes son estos hombres cuando veamos “Actividad crítica”¹²⁸².

Esta nota inicial del primer número de *Leitmotiv* muestra la honda dimensión de los propósitos que Arenas y sus compañeros se plantean con esta revista, que iban mucho más allá de lo estrictamente poético o estético. La libertad, plena y entusiastamente exaltada y reivindicada como principio esencial a lo largo de las páginas de *Mandrágora* es, nuevamente, el centro de su pensamiento y acción. El enfrentamiento del ser humano contra la sociedad opresora, contra el sistema capitalista y contra la tiranía de la razón y el utilitarismo, su lucha por su liberación es el motor, el gran objetivo, el leitmotiv que enarbolan.

¹²⁷⁹ Susan Foote, art. cit., p. 40.

¹²⁸⁰ *Ibidem.*

¹²⁸¹ *Ibidem.*

¹²⁸² *Ibidem.*

Foote afirma que “aunque las bases o tópicos del surrealismo parecen no variar, sí se nota un cambio de discurso de presentación”. Considera que “en vez de poner mayor énfasis en la poesía misma y en la definición de la poesía surrealista como en los manifiestos anteriores, se da ahora una mayor importancia a la poesía como un medio de protesta contra el mundo y contra la nueva realidad en que todo entra en crisis, inclusive el grupo mismo de los surrealistas chilenos”¹²⁸³. Sin embargo, si bien es cierto que las reflexiones ensayísticas sobre poesía, y sobre Poesía Negra en particular, que encontramos en *Mandrágora* a modo de manifiestos no se encuentran en *Leitmotiv*, ya en la revista *Mandrágora* se afirmaba el carácter subversivo y revolucionario de la poesía, concibiéndola como una vía absolutamente válida para la superación de las antinomias, para la obtención del conocimiento absoluto, para la liberación total, para la recuperación de la verdadera vida. Lo que sí es evidente, sin lugar a dudas, es la huella del contexto histórico en el que se hayan inmersos, la marca ineludible de las circunstancias político-sociales en plena Segunda Guerra Mundial.

A continuación, Susan Foote se centra en “Actividad crítica” y comienza destacando “la relación entre emisor y receptor/lector”, que considera “una diferencia fundamental respecto a los manifiestos anteriores de Braulio Arenas”¹²⁸⁴. Según Foote, el discurso del surrealismo chileno “pasa de ser un manifiesto de los planteamientos teóricos del grupo que polemiza con otras corrientes de vanguardia a una invitación de debate, no solo con otras corrientes, sino también en el interior mismo del grupo”¹²⁸⁵. Foote señala la que considera otra diferencia esencial: “Ahora, en vez de hacer un «llamado a las acciones del terror y del suicidio», hace una invitación a reflexionar sobre la fascinación –que es negativa– de la guerra y una advertencia de «no dejarse seducir» por la muerte”¹²⁸⁶.

Foote comenta los diversos apartados en que se subdivide este texto de Arenas. Y destaca la que considera una diferencia importante respecto al discurso de los mandragóricos en su primera revista: “la necesidad de emplear nuevas tácticas para lograr el programa surrealista”. Para Foote, “lo más importante de esta sección es la afirmación de «la crisis que atraviesa el pensamiento de mis amigos del grupo de la Mandrágora»”¹²⁸⁷. Y agrega:

Era fácil mantener la cohesión del grupo mientras “estos problemas permanecieron estáticos”. Pero los tiempos han cambiado y la unidad del grupo sufre. Aquí Arenas se dirige directamente a sus compañeros del grupo La Mandrágora como receptores de este discurso: “Yo no les pido a mis antiguos compañeros que superen

¹²⁸³ *Ibidem*, pp. 40-41.

¹²⁸⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹²⁸⁵ *Ibidem*.

¹²⁸⁶ *Ibidem*.

¹²⁸⁷ *Ibidem*, p. 44.

este 'impasse' por cuanto siempre hay un momento para que la poesía reconsidere sus errores por la boca de sus poetas; siempre que estos no sean más que errores tácticos". Han llegado a un 'impasse'. La última oración de este texto lo resume: "Y es sobre la formulación de semejante crisis que yo quiero abrir las mamparas batientes de esta nueva revista de pelea"¹²⁸⁸.

Desde luego, la referencia a la crisis que atraviesa el pensamiento del grupo es de interés y significativa, pero no compartimos la opinión de que sea lo más relevante de la cuarta sección del texto de Arenas. De mayor importancia nos resulta, sin duda, la adhesión a la "posición común e internacional" que comentábamos anteriormente, su confianza en las posibilidades de lucha que le ofrece el surrealismo. Por otra parte, creemos que la lectura que hace Susan Foote de la crisis a la que alude Arenas no es del todo acertada. Consideramos oportuno hacer especial hincapié en que se trata de una crisis "de pensamiento" que este vincula con la "desorientación en cuanto a las nuevas condiciones de lucha frente al medio". Cuando Arenas se refiere a esos "problemas [que] permanecieron estáticos" no lo hace en relación con la mencionada crisis del pensamiento del grupo, como sugiere Foote, sino con la crisis de "la actual mentalidad racionalista" a la que alude posteriormente. Lo mismo podemos señalar respecto a la frase final del texto Arenas en la que menciona de nuevo la "crisis" refiriéndose a la de la mentalidad racionalista. Ciertamente, Arenas manifiesta su superación de la posición de grupo, lo cual pone en evidencia cierta debilidad de la cohesión de la que hasta entonces la actividad grupal gozaba.

Susan Foote concluye su texto rechazando nuevamente la tendencia hacia el solipsismo que Vergara comenta respecto a la evolución del grupo en *Vanguardia literaria*. Según ella, el grupo "busca, casi desesperadamente, un cambio táctico en respuesta a la nueva coyuntura histórica de la Segunda Guerra Mundial". Foote cierra su artículo afirmando que "aunque las bases surrealistas sean las mismas, se nota un mayor interés en adaptarlas a las nuevas condiciones históricas". Ciertamente, la adaptación consciente por parte de Arenas a las circunstancias es palpable. Pero también las circunstancias históricas estaban bien presentes a lo largo de la trayectoria de la revista *Mandrágora* y afluían en su discurso.

En la revista *Derrame*, año 2000, encontramos una muy interesante carta firmada por el Grupo Internacional Barricada Orangután (denominación en clave de humor que adoptan los miembros del propio grupo Derrame) y dirigida a Justo Pastor Mellado, crítico de arte y

¹²⁸⁸ *Ibidem*.

Director de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, en respuesta a su artículo “Notas para una historia del surrealismo en Chile” escrito a propósito de la exposición “Phases, Surrealismo e Contemporaneidade, Grupo Austral do Brasil e Cone Sul”, realizada en 1997 en São Paulo. En esta carta el Grupo Internacional Barricada Orangután, “un grupo de poetas y creadores plásticos que agitamos nuestro espíritu por el surrealismo”, según ellos mismos se definen, reivindica la herencia de Mandrágora y rechaza que la plástica surrealista mundial haya sido conocida en Chile a través de reproducciones, idea expuesta por Pastor Mellado en el criticado artículo. Se detienen, entonces, a comentar la actividad surrealista desarrollada por los mandragóricos y su relación directa con el surrealismo practicado en París:

Según su información, la plástica surrealista mundial ha sido conocida en Chile a través de reproducciones. Queremos decirle que olvidó la Exposición Internacional realizada en la galería Dédalo, en Santiago de Chile, año 1948. En esta muestra, organizada por el grupo Mandrágora, se exhibieron obras originales de Breton, Hérold, Brauner, Duchamp, Magritte, Matta, Cáceres, Arenas y otros. “Si hubiera que hacer la historia empírica del collage en Chile, por ejemplo, no se podría pensar en surrealistas sino más bien en los informalistas”. Con esta frase suya ha cometido un grave disparate. Usted ofendió a Braulio Arenas y Jorge Cáceres, quienes, además de ser grandes poetas surrealistas, fueron geniales en el campo del collage. Sus obras originaron admiración entre los surrealistas extranjeros. ¡Estamos hablando de la década del cuarenta, anterior a su famoso grupo Signo!¹²⁸⁹

Los firmantes de la carta rechazan de plano el uso de la etiqueta “surrealizante”, o sus diversas variantes, que consideran un sinsentido:

Usted habla de la pintura surrealizante o surrealizante (como usted la llama). Encontramos absurdo hablar de este tipo de manifestación pictórica, ajena al verdadero surrealismo. Hubiera sido apropiado titular su texto “Notas para una historia del arte surrealizante en Chile”¹²⁹⁰.

Expresan el total malestar que les provoca leer el texto de Justo Pastor y se disponen a aclarar algo fundamental:

¿Cree usted que la actividad plástica surrealista es un “juego de salón” o “Trabajos gráficos de mesa, recortando papelititos”, y que está al margen, según usted, “de los grandes problemas de la Historia”? Queremos decirle que está muy, pero muy equivocado. Además, lo consideramos un ataque. Porque el surrealismo no es una tendencia artística de moda, ni un movimiento que aportó “cosas insólitas” y que se marginó de los cambios

¹²⁸⁹ Revista *Derrame*, n.º 3, Santiago de Chile, año 2000, p. 31.

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

que sufría la humanidad. El surrealismo “es una llamada –lo anterior es de Luis Buñuel– que se deja oír en algunos videntes. Para Édouard Jaguer, promotor del internacional movimiento Phases, “el surrealismo no es sino la crisis del espíritu hecha movimiento. No se confunde ni se puede confundir exclusivamente con la pintura únicamente, o con la escritura poética únicamente. Pero saca todo esto a la luz. Es la mirada de la exigencia poética y mítica del hombre la realidad de todo eso”¹²⁹¹.

Destaca, también, de esta carta la alusión que encontramos a Gonzalo Rojas cuando mencionan a Roberto Hozven y “su charla de Octavio Paz y Gonzalo Rojas, como ecos del surrealismo en Hispanoamérica”. Los autores de la carta cuestionan la vinculación de Rojas con el surrealismo y afirman que “en el segundo caso, hubiera sido preferible nombrar a Mandrágora (Gómez-Correa, Arenas, Cid, Cáceres), a Pellegrini, Moro, Baeza, Molina, Westphalen, Eielson, Césaire, los precursores como Huidobro y Gironde, etc.” y recomiendan la lectura de la antología de Stefan Baciú sobre poesía surrealista latinoamericana. Mencionan, además, un texto de Gonzalo Rojas leído en el “Homenaje a Octavio Paz a un año de su muerte” organizado en Santiago de Chile en 1999 y reproducen una serie de afirmaciones suyas sobre Mandrágora, para ilustrar su opinión al respecto:

Hay un texto de Gonzalo Rojas, leído en el “Homenaje a Octavio Paz a un año de su muerte”, organizado en Santiago, abril de 1999. En esa oportunidad, este poeta se refiere a Mandrágora como un “ejercicio libresco” de “días sedentarios”, que el “Mapocho no daba para Sena”, que “la parodia latinoamericana del grupo surrealista parisino la hicieron mucho mejor en Lima” (¡si pudieras estar vivo César Moro para escuchar tan superlativo adefesio!), y bla, bla, bla. Es fácil atacar a personas cuando estas ya no están vivas, o en algunos casos, fuera del país. Al atacar a los surrealistas latinoamericanos, Rojas demuestra ignorancia y envidia. Lástima por nuestra inasistencia a ese acto, porque el término de la lectura no hubiera tenido un final tranquilo. Pero habrá una próxima oportunidad para remediar las equivocaciones y conductas soberbias, cara a cara¹²⁹².

Por último, consideramos interesante y oportuno señalar aquí que también Édouard Jaguer expresó sus críticas respecto a dicha comunicación presentada por Justo Pastor en el Simposio Internacional “Phases: Grupo austral do Brasil et cone sul, surrealismo e contemporaneidade” celebrado del 11 al 14 de noviembre de 1997 en el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo y en la Facultad de Bellas Artes con motivo de la celebración de los treinta años de la creación del grupo austral en la mencionada ciudad brasileña:

¹²⁹¹ *Ibidem*.

¹²⁹² *Ibidem*, p. 32.

Ce qui est moins alléchant, et que je me dois de déplorer ici, c'est, au colloque qui clôturait cette manifestation, une communication indésirable d'un Dr. Justo Pastor, de l'École d'art de l'Université catholique de Santiago de Chili, sur l'*Histoire du surréalisme au Chili*. Je me demande ce qu'en aurait pensé notre défunt ami Enrique Gómez-Correa! Bien entendu, nos représentants présents in situ –Sergio Lima, actuel correspondant de Phases à São Paulo, Sylvia Valdés et Jorge Leal Labrin– ne se firent pas faute de constester vigoureusement cette intervention, seule ombre au tableau apparente... Ce qui nous donne en tout cas l'occasion de réaffirmer ici l'athéisme impénitent de Phases, et notre regret de n'avoir pu réussir à contrer cette immixtion. (É. J)¹²⁹³

5.2.1. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Enrique Gómez-Correa

El primer artículo en torno a la figura y la obra de Enrique Gómez-Correa, cronológicamente hablando, que encontramos fue publicado por Andrés Sabella el 27 de junio de 1946 en *Las Últimas Noticias* bajo el título “Enrique Gómez-Correa, adalid de la Mandrágora”. Sabella, poeta, narrador, periodista y dibujante chileno, comienza su texto refiriéndose así a la poesía de Gómez-Correa:

La poesía de Enrique Gómez-Correa no está nimbada por los pobrecitos soles de la vulgaridad: de ahí las dificultades que aherroja su divulgación. Es una poesía con garras de iridio, una poesía con el rostro llagado por las sierpes del ser, honda en los sustentos psicológicos que la levantan, como una tempestad de raíces.

Continúa Andrés Sabella comentando su creación poética y su actitud ante la misma:

Enrique Gómez-Correa se encuentra de pie sobre los despojos de las tontas liras, que doraban los falsos suspiros del corazón; él ha rasgado su frente con el resplandor siniestro de las fiebres de la inteligencia, para conseguir que su lengua acierte el acento noble, la imagen crepitante de savias (...) Para Gómez-Correa la poesía es un acto de averiguación desgarrante de los médanos y bosques que llenan el límite de la distancia humana; nunca se le encontrará nadando en aguas de vacuas ilusiones: para sus músculos se crearon los piélagos donde la muerte talla sus animales, los piélagos hediondos a fuerza de tanto respirar de tempestades (...) No ignora el poeta, con el Conde de Lautréamont, que: “Solo hay un paso de las palabras a las ideas”, mas tampoco desconoce cuántas lejanías, cuántos abismos, cuánto agonizar y cuánta materia de espanto se extiende entre ellas, demacrando las sales del hombre (...) Poeta que adora el aroma siniestro de la Mandrágora, verdadera flor de la entraña humana, Enrique Gómez-Correa es el de los ojos enrojecidos de azar, el campanero en un cráneo de alucinado, el niño que duerme a la sombra de las horcas, con un vaso de oro...

¹²⁹³ Édouard Jaguer, “Les trentes ans du groupe austral du Mouvement Phases à São Paulo”, *Infosurr*, n.º 21, abril de 1998, p. 6.

Para Sabella, la poesía de Gómez-Correa “podría compararse con un estuario de ojos, con una rápida tormenta de ojos: los ojos le visten de profundas visiones, y son las perlas muertas en que descansan sus palabras”.

Finaliza su texto Sabella señalando la lealtad y fidelidad de Gómez-Correa a la Poesía Negra y ofreciendo una serie de claves sobre esta:

Lealísimo vasallo de la “poesía negra”, aquella que huele a vísceras de locura y no transige con los biombos desteñidos, Enrique Gómez-Correa encarna, en parte, a los eximios de la aventura, que descubrieron que el sol podía vencerse con una sola gota de vértigo.

Por último, en relación a este artículo periodístico hemos de señalar que llama nuestra atención la reproducción, al lado del texto comentado, de un dibujo que, según consta, fue realizado por Gómez-Correa, el cual no hemos encontrado reproducido en ningún otro lugar:



El mismo Andrés Sabella publica en octubre de 1947 también en *Las Últimas Noticias* un artículo titulado “Enrique Gómez-Correa y la Mandrágora”. Comienza refiriéndose así a Gómez-Correa y a su poesía, “de acento mágico”:

La poesía ha encontrado en Enrique Gómez-Correa a un adalid de su causa amarga y desgarradora; a un jardinero que vive, amorosamente, entre sus rosas de sustancias hechizadas, buscando el cáliz donde la materia del infinito cuaja y se rehace: no se le advertirá jamás un desatino, una pequeña entrega a la cítara de las ferias.

Este poeta, de grave y consciente trabajo, es de aquellos en quienes el genio ensangrentado de Lautréamont descansa, agradecido, por haberlo entendido en su asco a esa “poesía húmeda que languidece semejante a la podredumbre”, ya que la suya es de acento mágico, labrada en hueso y en vastedad; es intento de sojuzgar el universo en la gota de oro de sus propias visiones:

“Con la cabeza expuesta al infinito”

(...)

Gómez-Correa inicia la fábula en cualquier esquina de su alma. Hay una lumbre vigilante para todas las aventuras en el último peldaño de su corazón, invadido por los espectros de los espejos agrios del subconsciente; diríase que atraviesa un bosque de altos fantasmas; que anhela trocar en siniestro resplandor el MODUS profético y cruel de la Kábala.

Sabella señala la importancia que la presencia, siempre fragmentaria, del cuerpo humano tiene en la poesía del talquino:

En la poética cincelada a mordiscos de Gómez-Correa, refulge su amor por el cuerpo humano: ojos, bocas, manos, llenan sus armamentos, victoriosos en los combates verbales en que ellos desempeñan su quehacer esencial (...) Las funciones de estos órganos fundamentales, también gozan de su encantamiento, y las miradas, los sabores y los contactos juegan profundas sugerencias en este arte responsable, enriquecido hoy por la noche y sus audiciones de castillo abandonado y por la aparición de los dientes en su traje de andrajos siderales.

Finaliza Andrés Sabella su artículo señalando el brillo de sus versos, de su poesía que brota de sus “entrañas”:

Gómez-Correa es un poeta terrestre; un poeta, verdaderamente nacido de mujer, pues su ensueño nunca se aleja de la órbita viva de las entrañas y cada estrofa suya brilla como un trozo de piel arrancado a su pecho por la garra fulgente de la Poesía.

Eleazar Huerta publica el 25 de octubre de ese mismo año, 1947, en *Las Últimas Noticias* un artículo presentado bajo el epígrafe “Crítica de libros” en el que presta atención a dos obras, una de ellas de Enrique Gómez-Correa. Así pues, nos detenemos en la primera parte de este texto en el que Huerta ofrece una reseña sobre *Mandrágora, siglo XX*, publicado dos años antes, en 1945, con ilustraciones de Jorge Cáceres. El único interés que presenta el contenido de esta escueta reseña se debe a que pone de manifiesto la incomprensión del surrealismo y de la creación poética de Gómez-Correa ya a finales de los años 40, reflejando los juicios negativos que la actividad del grupo y las publicaciones de su miembros por separado suscitaron. La reproducimos íntegramente, dada su brevedad, para ilustrar la superficialidad de la crítica esbozada por Eleazar Huerta:

Una superstición de buen tono, domesticada, casi amable, se conjuga con las audacias o ex audacias poéticas en el libro del señor Gómez-Correa. Todo es terrible, pero todo es, también, inofensivo.

“Y hacer de dos días una noche
Es tan fácil como transformarse
En ornitorrinco”.

Hermetismo y esoterismo juegan su partida. Y el lector la puede seguir a lo largo del libro, impreso por cierto en un papel excelente, raro en estos tiempos de escasez.

La gracia de algunos pasajes es evidente, como el horóscopo del niño: “Alto has de ser y en altura te convertirás”. Se detiene, queda en malabarismo y no afronta, por excesivo el tono profético. Se vuelve hacia lo satánico, pero también con mesura y cierto cansancio. En definitiva, el poeta es un exquisito, un decadente. En uno de los giros de su pensar dice “que el pensamiento es una oxidación del cuerpo”.

Como es natural, su postura definitiva es la exaltación de la nada y del vacío:

“Un día me despierto y observo que ya no tengo alma
Sonrío seguro de hablar el lenguaje de la pureza”.

El 11 de octubre de 1961 se publica en *Ercilla* n.º 1.377 un artículo titulado “Mandrágora florece”, de autoría desconocida, en el que se comenta el estreno realizado en Caracas de la obra de teatro de Gómez-Correa *Mandrágora, rey de gitanos*. Se trata de una breve reseña que se limita a señalar muy por encima el argumento de la obra, basada en un cuento de Achim von Arnim, y los personajes principales que la desarrollan. Carece de verdadero interés en cuanto a su contenido, pero es una prueba documental de que la obra teatral escrita por Gómez-Correa llegó a ser estrenada en una ocasión en Venezuela.

El 30 de junio de 1974 se publica en *La Patria* (suplemento) una reseña de autoría desconocida a propósito de la publicación en 1973 en Ediciones Aire Libre de la antología *Poesía explosiva*, que reúne la obra, fundamentalmente poética, del talquino desde 1935 hasta 1973. En esta reseña, Gómez-Correa es presentado como “el más fiel exponente de esa escuela mandragórica. Revistas sudamericanas y europeas reproducen sus poemas y sus numerosos viajes le permiten ejercer con maestría su tendencia mandragórica”. A pesar de estas iniciales palabras de aparente reconocimiento, aunque cayendo en el error de emplear el término “escuela” tan detestado por los surrealistas, acto seguido se añade que es “un poeta profundo, a veces frío, demasiado intelectualizado y oscuro. Proclama mucha violencia en el campo poético y su innegable cultura lo sitúa en un ambiente muy personal”.

En esta reseña se mencionan dos de las obras poéticas de Gómez-Correa, *Mandrágora, siglo XX* y *La noche al desnudo*, consideradas por el articulista “sus libros fundamentales”, y se comentan una serie de rasgos característicos de su poesía al mismo tiempo que se deja

entrever la visión que del surrealismo tiene el autor de la reseña como un conjunto de normas constrictoras, limitadoras, condicionantes:

La poesía de Gómez-Correa pule la luz, cumple ciertos ritos mandragóricos y se extralimita. El poeta camina por senderos irreales y bien se nutre su imaginación de extáticos elementos que le nacen apasionadamente. Pero su vuelo se haya constreñido por normas irrenunciables. Pertenecer a una determinada escuela y las cumple. Posee elementos que prosperan caudalosamente, sin término. Todo debe ser surrealista, desconoce lo puro, lo simple.

Por último, se añade el siguiente comentario respecto a la fidelidad de Gómez-Correa “a su línea de conducta”, señalando algunas de las claves de su poesía:

Poeta fiel a su línea de conducta, Enrique Gómez-Correa vive la obsesión de ser original, sin pérdida de tiempo. Ausculta el yo interno del hombre y del poeta, vence obstáculos. Parece no interesarle que lo entiendan plenamente y que la sensibilidad de su poesía llegue a todos los ámbitos. Es surrealista dentro de su propia esfera. Parece satisfecho de irrumpir con la violencia, aparente o real, en el mundo del sueño.

Hugo Goldsack en su artículo “Gómez-Correa dentro y fuera de la poesía” publicado en *Las Últimas Noticias* el 16 de noviembre de 1974 opone la poesía oficial a la poesía marginal. Señala que “los chilenos solo conocen de oídas a aquellos escritores que la crítica oficial se digna mencionar, ignoran la existencia de nombres muy significativos de su literatura, que no han tenido la suerte de impresionar o de enloquecer a los sumos pontífices de aquella”. A eso se debe, según él, que “la vasta y valiosa obra de Gómez-Correa ha pasado casi inadvertida entre nosotros”. Sus obras, fundamentales en el surrealismo desplegado en Chile, son solo conocidas por “pequeños grupos de iniciados”, en contraste con la amplia recepción que experimentan en el extranjero:

Por eso, seguramente, la vasta y valiosa obra de Gómez-Correa ha pasado casi inadvertida entre nosotros. Obras capitales en el proceso del surrealismo chileno como *Las hijas de la memoria*, *Mandrágora*, *siglo XX*, *Carta-Elegía a Jorge Cáceres* o *El calor animal* son conocidas y gustadas solo por pequeños grupos de iniciados en Chile. En cambio, en Francia, Bélgica, Alemania Federal o los Estados Unidos gozan de un enorme prestigio.

Goldsack concluye su artículo señalando la trascendencia de *Mandrágora* respecto a la actividad surrealista hispanoamericana y la coherencia de Gómez-Correa, que siempre se mantuvo fiel a sus principios:

Es de advertir que Enrique Gómez-Correa fue uno de los fundadores de “Mandrágora”, el más original y sólido movimiento surrealista surgido en Hispanoamérica, y que es el único que ha sabido mantenerse estrictamente fiel a sus postulados, como lo acreditan los numerosos libros, revistas y ensayos que ha publicado desde 1933 hasta la fecha.

Víctor Castro en el artículo “Enrique Gómez-Correa. *El calor animal*” publicado en *Las Últimas Noticias* el 15 de marzo de 1975 reitera la fidelidad con la que Gómez-Correa se entregó al surrealismo:

Enrique Gómez-Correa (1915) es, junto a Braulio Arenas, Teófilo Cid, Eduardo Anguita o Jorge Cáceres, no solo uno de los fundadores del Movimiento Surrealista en Chile, y uno de los poetas con más producción lírica, sino que es, principalmente, uno de esos hombres que jamás han abandonado su credo surrealista ni han hecho con su poesía concesiones a las facilidades de oportunidad y conveniencia. La obra del poeta Gómez-Correa es ejemplo de devoción a su propio espíritu, a la conciencia que la sostiene (...) Más allá, (...) la poesía de Enrique Gómez-Correa nos guarda ese calor animal que hace que, por sobre todo, el hombre cante y su canto sea esa verdad indesmentible que se encuentra, a cada momento, en esa poética leal consigo misma y honradísima siempre.

El crítico de origen rumano Stefan Baciú publica en *Las Últimas Noticias* el 29 de noviembre de 1975 un artículo titulado “Poesía explosiva”. Se trata de la presentación de esta selección antológica de la obra de Gómez-Correa, publicada en 1973, que para él es el “acto de presencia de un solitario –y esta es la razón fundamental de mi solidaridad irrestricta”. Para Baciú, “hacer poesía en 1973 con la misma pasión como se hizo en 1935, sin omisiones, sin claudicaciones y sin «paréntesis», he aquí un acto de coraje poético e intelectual que muy contados poetas tienen hoy día”.

Baciú señala la nula atención que la crítica literaria chilena prestó a la obra *El calor animal* que Gómez-Correa publicó también en 1973. Añade un comentario acerca de la “posición de elevada dignidad literaria y humana” en que esta obra coloca a la “tan maltratada poesía chilena de los últimos años”.

Termina su artículo con evidentes palabras de reconocimiento dedicadas al último superviviente de Mandrágora:

Con la muerte de Jorge Cáceres y, en seguida, con la partida de Teófilo Cid, el “Master de la Noche”, según lo llamó Gómez-Correa, con la desertión de Gonzalo Rojas y con el tránsito del estependo Braulio Arenas

hacia otras regiones (mismo si ciertas poesías últimamente publicadas en *Zona Franca* de Caracas muestran una, vamos a decir, reaproximación al Surrealismo), Enrique Gómez-Correa queda en las letras chilenas como el “último mohicano” de una de las aventuras más bellas y más osadas.

Andrés Sabella publica el 13 de marzo de 1976 en *La Estrella del Norte* (Antofagasta) un artículo también titulado “Poesía explosiva” en el que señala como distintivos del poeta “la contienda abierta por la poesía sin menoscabos ni complacencias y el fervor por cuanto diese a la vida la entonación de un himno”.

Sabella se retrotrae a los “briosos años de 1940-50” y opone a “las transparencias de ciertos poetas” la “tiniebla y el misterio de sus grandes tempestades, de sus «cataclismos en los ojos»”, recurriendo al título de una de las obras poéticas del talquino Gómez-Correa.

Continúa hablando así de los poetas de Mandrágora y de su Poesía Negra:

Eran los poetas de “Mandrágora” los cultores de la Poesía Negra, aquella que no se adereza para los espejos, sino que permiten que las cicatrices rayen el rostro, dejándolo, como lo decía Gautier, recordando el de Baudelaire, convertido en “una máscara gastada, deshecha”.

Respecto a la poesía de Gómez-Correa, la relaciona acertadamente con el peligro, con el sueño y con la violencia:

Esta es la cara de la poesía de Gómez-Correa: de hombre cristalizado en riesgos, quemada por los rigores del sueño, la cara del hombre de la Violencia Creadora que anota en su prefacio Stefan Baciú.

Por último, Andrés Sabella resalta el papel que las imágenes poéticas desempeñan en la poesía del talquino, imágenes que se adentran en los territorios de la belleza convulsiva proclamada por Breton:

Gómez-Correa trabaja una límpida arquitectura de símbolos, en una especie de incesante manantial de imágenes, de alusiones llenas de belleza y de enigma.

María Cristina Jurado publica el 12 de abril de 1981 en *Revista del Domingo* un artículo titulado “Artistas que enmudecieron” entre los que incluye a Enrique Gómez-Correa. Jurado afirma que “en Chile hace ya mucho que no se sabe de él” a pesar de que, a juicio de Luis Sánchez Latorre, “fue escritor de gran significación en los años 1930-1940”. Se refiere al

poeta como un “impulsor de la corriente surrealista nacional, que entroncó con el movimiento de Éluard y Breton”. La autora comenta el vínculo de Mandrágora, de dicha “corriente surrealista nacional”, con el movimiento surgido en Francia. Por supuesto que están entroncados, puesto que estamos hablando del mismo movimiento.

María Cristina Jurado afirma que Gómez-Correa en 1981 “reconoce que, debido a incomprendiones en el medio chileno, está en silencio”, circula de manera “subterránea” y transcribe a continuación dos declaraciones del poeta en este sentido que reflejan el nulo interés de las editoriales por publicar sus obras y la imposibilidad de burlar a la censura:

Desde hace unos diez años, vivo sumido en el silencio. Es un juego peligroso, me atrapa, pero he aprendido a jugar y a transformarlo. Y aunque estoy en plena vigencia mental, mi influencia literaria es subterránea.

Tan subterránea es que su nombre no figura en círculos literarios ni antologías recientes:

Aquí nadie me pide mis obras, no tengo editores, no resisto la censura. Estoy en estado de ocultación, pero irradiando mágicamente. Aunque escribo todos los días, siento que no estoy en condiciones de publicar, no me reconocen. Por eso, me dedico a mi profesión de abogado.

Martín Cerda en su artículo “Gómez-Correa, surrealista activo”, publicado en *El Mercurio* el 17 de mayo de 1981 coincide en comentar que el talquino, a pesar de ser una “figura clave en la historia hispanoamericana del movimiento surrealista”, es “casi una sombra en las «historias», manuales y antologías más usuales de la literatura chilena”.

Martín Cerda alude a la importante labor investigadora que ha llevado a cabo Stefan Baciú en relación al surrealismo hispanoamericano, “autor de su más completa Antología” y de un valioso ensayo, “Enrique Gómez-Correa, poeta de la violencia”, que figura como prólogo de *Poesía explosiva (1935-1973)*.

Cerda comenta el empeño existente en dar por muerto al surrealismo:

Hace 30 años, aun en París, las más porfiadas ortodoxias solían coincidir en extender un certificado de defunción del surrealismo. Por los mismos años, sin embargo, aparecía el *Almanaque surrealista de medio siglo*, Breton publicaba un importante volumen de ensayos (*La clé des champs*) y André Pieyre de Mandiargues y Julien Gracq obtenían dos de los más preciados premios literarios de Francia. En París, por otra parte, pintaba Roberto Matta y escribía Octavio Paz. “El surrealismo podría morir –apuntaba certeramente Breton– solo si naciera un movimiento más emancipador”.

Martín Cerda exalta la importancia del papel de *Mandrágora* para la literatura chilena:

(...) los textos “mandragoristas” de Arenas, Cáceres, Gómez-Correa y Cid. Ellos constituyeron un gesto augural, una escritura sin censura, libremente escogida y construida, casi *pánica*.

Finaliza el artículo destacando la necesidad de “reordenar” el panorama de la literatura chilena, dando a cada uno el lugar y el valor que merece:

Pienso que es hora, en verdad, de ir reordenando los panoramas de nuestra literatura, devolviéndole a cada autor la efectiva significación que tiene su obra dentro de la creación cultural chilena de este siglo. El caso de Gómez-Correa es, sin duda, una de las devoluciones más urgentes e imbuables.

Enrique Lafourcade publica en septiembre de 1985 en *El Diario Austral* (Temuco) un artículo titulado “Poetas reales de otras primaveras” en el que se refiere a dos poetas chilenos, Enrique Gómez-Correa y Jorge Teillier. Nos detenemos exclusivamente, por supuesto, en lo referente al último superviviente de Mandrágora y a su obra *La pareja real*, que reivindica como una voz “de legítima excelencia lírica”. Lafourcade se refiere a Gómez-Correa como “el gran surrealista, el mantenedor del culto, el último mandragórico”. Y agrega:

En sus fondos de imaginerías, Huidobro, Breton, Éluard. Más abajo, Apollinaire. Resplandores de París por algunos costados (no en vano nació en Talca). Inteligencia sobre la pasión, limpidez del verbo, precisiones, el juego de *le mot juste* y un constante arder sin humos emocionales y maravillar sin gritos ni efectismos.

Prosigue Lafourcade destacando la fidelidad y vitalidad creativa de Gómez-Correa de la mano del surrealismo y asido a la raíz de la mandrágora:

La “Mandrágora” tiene en Gómez-Correa su ángel guardián. Cuando el tiempo ya se llevó a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid; cuando otras oportunidades se llevaron a Braulio Arenas, este don Enrique D’Artagnan Gómez-Correa, último mosquetero de las imaginaciones surrealistas, reta y espadachinea sombras y nubes.

Y sobre su poesía en *La pareja real* dice así:

Iluminaciones como relámpagos, palabras en libertad, armónicos acordados. En la poesía real, la pareja real, el sustantivo y el adjetivo que inventan mundo cuidando cada palabra. Hasta que la belleza es finalmente sentada en las rodillas del poeta, y a veces, hasta injuriada por este, para poseerla.

El camino es el del corazón puesto a prueba, el del amor loco y secreto.

Ignacio Valente publicó un artículo, “Gómez-Correa como surrealista”, en *El Mercurio* el 18 de mayo de 1986 en el que pone en duda la calidad poética de Enrique Gómez-Correa y del grupo Mandrágora en general. Valente comienza su texto comentando el surgimiento del grupo surrealista chileno, mencionando su “célebre lectura de poemas y declaraciones” y nombrando a sus integrantes fundamentales:

Hacia 1938, Enrique Gómez-Correa, en compañía de Teófilo Cid y Braulio Arenas, protagonizó, en la Casa Central de la Universidad de Chile, aquella célebre lectura de poemas y declaraciones que fue el acta de nacimiento del Grupo de la Mandrágora, filial chilena del surrealismo, que en 1950 se integró a la Internacional de esta corriente, dirigida por André Breton. A poco andar se les reunió un cuarto poeta, Jorge Cáceres. Sus pretensiones literarias y cósmicas no eran pocas. El fenómeno Mandrágora, nos dice Gómez-Correa, “ha sido una de las explosiones poéticas más grandes que se han producido en el idioma castellano”, en su deseo de obtener nada menos que “la transfiguración total de la realidad”.

Valente fecha en 1950 la adhesión de los mandragóricos al surrealismo internacional, pero, como bien sabemos, ya en noviembre de 1942, en la conocida carta que Arenas envía a Breton y que aparecerá publicada en *VVV* n.º 2-3, los chilenos se suman explícitamente a la posición internacional del movimiento y manifiestan su deseo de superar la posición grupal.

Las palabras de Gómez-Correa citadas por Valente pertenecen al ya comentado prólogo que el talquino redactó para la publicación, llevada a cabo en 1979 por Ludwig Zeller, de los *Textos inéditos* de Jorge Cáceres. Valente ridiculiza las aspiraciones, según él, “desorbitadas” del grupo:

Es natural que estas aspiraciones nos parezcan hoy completamente desorbitadas; el producto histórico que les pedimos para justificarlas es solo un puñado de buenos poemas. Y, en efecto, Braulio Arenas los escribió en su día. Como Teófilo Cid y Cáceres, también Gómez-Correa nos dejó una colección de textos válidos, que Editorial Universitaria recoge hoy bajo el título de *Frágil memoria*.

Sin embargo, a pesar de reconocer que los cuatro mandragóricos produjeron poemas de calidad, Valente agrega el siguiente comentario:

Pienso, sin embargo, que lo mejor del surrealismo criollo fue su influencia indirecta, diluida y metamorfoseada en poetas ajenos a su ortodoxia como grupo o escuela: Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Eduardo Anguita, e incluso, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y Nicanor Parra, que le dieron una forma del todo personal.

Una vez más comprobamos la frecuencia y facilidad con que los críticos hablan de “ortodoxia” al tratar la actividad surrealista en general y la de los chilenos de Mandrágora en particular. Asociar el surrealismo a una ortodoxia, con lo que conlleva de doctrinal y dogmático, es pasar por alto la fundamental adscripción del surrealismo a la libertad total y su espíritu libertario contrario a todo dogmatismo y autoritarismo. De nuevo, se entiende el movimiento surrealista como una mera escuela artística, olvidando el gran alcance de sus planteamientos y su intención de identificar el arte y la vida.

Por supuesto, la semilla sembrada por los mandragóricos en las letras chilenas y la influencia que ejercen en la poesía nacional es de gran valor, pero afirmar que es eso lo mejor que dio el surrealismo en Chile resulta injusto y cosa de necios. Aún más confuso resulta encontrar en esa lista de influenciados por el grupo de surrealistas chilenos a Vicente Huidobro (que fue más bien un precursor clave que desempeñó un papel fundamental en la renovación literaria en ese país, a la que se suman los mandragóricos transitando un camino propio, peculiar, guiados por la raíz de la mandrágora) y, más todavía, a Pablo Neruda (principal enemigo del grupo, representante de la literatura oficial y a quien atacaron una y otra vez por plagario, por su adhesión al estalinismo y por su total disposición a escribir lo que le dictaba el Partido Comunista).

Se dispone Ignacio Valente, entonces, a juzgar la calidad poética de Gómez-Correa y centra su análisis en la obra *Frágil memoria*. Valente afirma que la poesía de Gómez-Correa “busca el máximo efecto lírico en el elemento de irregularidad, asombro, sorpresa, libertad y gratuidad con que la superficie del poema revela las honduras oníricas del inconsciente”. Considera que la calidad de sus poemas es irregular y que se sostiene tan solo por unos pocos versos que destacan respecto al conjunto del poema. Así, del primer poema que abre la mencionada obra afirma lo siguiente:

Los tres primeros versos tienen calidad, pero ya el tercero pierde fuerza al terminar con la rima asonante de *nada* y *rayas*. En el último verso, llamado a expandir el “misterio dilatado”, lo empobrece con una imagen débil.

Señala, entonces, que “algo análogo sucede con uno de los mejores poemas del libro, «De una mano a la otra»”:

Hay hermosos hallazgos en las imágenes de este poema, pero la asonancia casi consonante de *ventana* y *telarañas* debilita el tercer verso, y el último sobra completamente: es un final desvaído y pobre para un texto que ya había terminado mucho mejor en el penúltimo verso, en la *transparencia*.

Continúa comentando otros poemas de esta obra y cuestionando su calidad poética:

Lo gratuito y misterioso se mantiene bien en la oscuridad de los tres primeros versos, pero en el cuarto – pesadilla y sueño, irrumpe un elemento demasiado lógico y figurativo, que debilita el hermetismo de los tres primeros. Este quiebre se repite en otros poemas (...) El elemento pesadamente alegórico de “plazas”, calles y “avenidas”, unido a la asociación demasiado obvia de “discordia”, “envidia”, “infamia” y “resentimiento”, son la negación misma del surrealismo que venía bien incoado en la imagen inicial del ruiñeñor.

Otras veces se produce un error de signo contrario. La gratuidad de los primeros versos se convierte, a poco andar, en simple arbitrariedad; lo gratuito tiene fuerza poética, pero lo arbitrario no (...) Estos versos sin duda son fieles a la poética surrealista; porque su gratuidad encierra una oscura coherencia poética; pero más adelante esa gratuidad se desintegra en lo simplemente arbitrario, en imágenes que carecen de toda razón de ser, lo que resulta tan contrario a la poesía en general como al surrealismo en particular.

A veces el triunfo de una imagen viene dado por su coherencia visual, y su fracaso por la abigarrada confusión de varios elementos que no consiguen hacer una totalidad visual representable por un acto único de la fantasía.

Esta es, precisamente, la crítica “disecionadora” que rechazaba Gómez-Correa. Ignacio Valente destripa el poema verso a verso, creyéndose capaz de juzgarlo y de decir si algo sobra o no en él y qué es lo que lo debilita y lo hace “desvaído”. Hablar de errores del poeta al escribir su poema, producto de la libertad creadora y válido en sí mismo sin necesidad de explicaciones ni aprobaciones de los críticos, es extralimitarse. Valente habla de “imágenes que carecen de toda razón de ser”, sin tener en cuenta que las imágenes no surgen conscientemente ni de forma premeditada, sino que se le imponen al poeta despóticamente. La función del crítico no debe ser la de juzgar si una imagen ha de existir, si ha de estar ahí donde se encuentra o si, por el contrario, el poeta debiera haber prescindido de ella. Así, basándose en una serie de razones subjetivas y superficiales, puramente estéticas, se atreve a rechazar la calidad poética de Gómez-Correa, salvando de la quema tan solo unos cuantos versos.

Concluye su artículo afirmando que “en suma, *Frágil memoria* es un libro de poemas cuyos elementos aislados –hallazgos a menudo muy felices– son muy superiores al poema como totalidad”.

Antes de realizar juicios apresurados, Valente debiera adentrarse en el universo surrealista para alcanzar a comprender la profundidad de su empresa, liberar al ser humano y liberar la vida, y, por supuesto, la invitación del surrealismo a penetrar en los misterios de la mente, adentrarnos en lo más oculto de nuestro ser y desprendernos de las ataduras de la razón. De ahí que en la búsqueda de la verdadera vida y de la palabra original en la que

hablar es crear, surja la defensa del automatismo como método eficaz para sacudirse toda traba y norma social, moral y también estética.

Verónica Waissbluth publica el 3 de julio de 1988 en *La Época* un artículo titulado “La madre del cordero es el deseo para el último sobreviviente de los surrealistas” en el que presenta a Enrique Gómez-Correa, diagnosticado de cáncer cuatro años antes, lúcido y en plena actividad. A pesar de la enfermedad, sigue escribiendo y publicando. Waissbluth combina, en su texto, el ensayo y la entrevista. En ocasiones reproduce las palabras de Gómez-Correa a modo de respuesta directa a una pregunta planteada que también es recogida, mientras que en otras simplemente intercala sus declaraciones en su propio discurso. Desde luego, el mayor interés de este artículo estriba en esa serie de declaraciones realizadas por el poeta a la articulista y entrevistadora que reflejan su fidelidad a los valores absolutos por excelencia del surrealismo:

“(…) me voy a morir con la creencia de la poesía, porque sus valores se relacionan con el amor, con la libertad. Esos valores me parecen grandes. No se pueden vender ni enajenar”.

Interesante resulta, también, la aclaración que Gómez-Correa hace de su vínculo con Huidobro, rechazando el carácter “incondicional” de su admiración, idea sostenida por una parte de la crítica:

Se iban a la Biblioteca Nacional y la devoraban. Después, a la casa de Vicente Huidobro. “Pero nunca fuimos sus incondicionales. No como Neruda, que tenía puros aduladores. Escribía dos vulgaridades y le decían que era genial”.

Por último, destacamos las palabras que Gómez-Correa lanza acerca del deseo, que define como “la madre del cordero” y sobre el que agrega: “(…) y el deseo es surrealismo puro porque se conjuga con el principio del placer”.

Antonio Campaña publica en la revista *Occidente* n.º 335, de sept.-dic. de 1990, un artículo titulado “El surrealismo de Gómez-Correa” en el que profundiza en el universo poético del talquino. Se trata de una reflexión sobre *Las cosas al parecer perdidas*, “una de las expresiones líricas de mayor trascendencia que han aparecido en nuestro país en los

últimos años”. Campaña señala la “lamentable despreocupación crítica” que ha suscitado en Chile la publicación de esta antología poética de Gómez-Correa y la define como “poesía que apunta a ver el ser con la idea de llegar a ver ese primer hombre que se oculta detrás del sueño, de los tabúes, dentro de una plena y pujante libertad”. El articulista señala el gran desconocimiento en el que se encuentra sumido el poeta nacido en Talca. Sus obras quedaron reducidas a círculos exclusivos, cuestión que no extraña en gran medida a Antonio Campaña y que explica afirmando que “la «literatura chilensis» siempre ha sido así. Le cuesta reconocer sus valores y, en cambio, es proclive a elevar mediocridades y santificarlas. Un poeta como Rosamel del Valle es otro hijo de la noche como, también, Omar Cáceres lo fue. Y recordemos: a Vicente Huidobro no se le dio el Premio Nacional de Literatura, pero sí lo obtuvo Rodolfo Oroz y algunos otros que es mejor no mencionar”¹²⁹⁴.

Campaña habla de la “ley del silencio” que se le ha aplicado, “una ley que no ha sido aprobada por Congreso ni por autoritarismo alguno, pero que es aplicada con mano dura por los administradores de la literatura”¹²⁹⁵. Sin embargo, matiza que “es valorado y apreciado en las elites”¹²⁹⁶.

Campaña comenta, entonces, los inicios de la actividad del grupo y su fidelidad a los principios proclamados por Breton. Menciona, además, el carácter tardío que una parte de la crítica ha atribuido a los surrealistas chilenos, como efectivamente hemos ido comprobando:

Junto a Braulio Arenas, Teófilo Cid, a los que después se agrega Jorge Cáceres, el poeta funda “La Mandrágora” en 1932, con lo que se forma el grupo surrealista chileno que, según algunos, aparece un poco tarde en el panorama literario si se considera que el surrealismo navega a velas desplegadas desde 1924 en Europa. Aun cuando así fuese, la realidad es que el movimiento Mandrágora es fiel a los principios del surrealismo que dirige Breton. Se inserta dentro del fenómeno subversivo que constituye una de sus razones de ser y que representa la expresión latinoamericana de mayor registro. Además, si bien es cierto que *El Primer Manifiesto Surrealista* [sic] es de 1924, el *Second Manifeste du Surréalisme* aparece en 1935 (los tomitos de “tapas naranjas”) cuando ya el movimiento de “La Mandrágora” estaba en marcha (...) El grupo surrealista chileno no solo reconoce, sino que se apega a estos conceptos. Sigue la línea trazada por Breton. Los ídolos como Rimbaud, Mallarmé –el padrecito Mallarmé– y Lautréamont, son respetados y aclamados y *Les Chants de Maldoror*, de este último, que datan de 1868, son desempolvados y traducidos por Braulio Arenas, con inequívoco decoro, en Buenos Aires¹²⁹⁷.

¹²⁹⁴ Antonio Campaña, “El surrealismo de Gómez-Correa”, *Occidente*, n.º 335, septiembre-diciembre 1990, p. 66.

¹²⁹⁵ *Ibidem*.

¹²⁹⁶ *Ibidem*.

¹²⁹⁷ *Ibidem*.

Campaña se centra, de nuevo, en la obra *Las cosas al parecer perdidas* de Enrique Gómez-Correa y aporta claves valiosas para la interpretación de su obra:

(...) Gómez-Correa escribe para penetrar lo que considera infranqueable de la realidad inmediata; se desarrolla en pos de un acontecer, no de una inmovilidad. Trata de abrir con impertinencia los recintos cerrados, va contra ellos, en especial hacia lo que para el sentido común son lugares tabú (...) El poeta, en suma, al trascender los objetos intenta instalar la realidad que quiere y plasma, al lado de la otra: la realidad visible, aquella de la que todos gozan y aceptan¹²⁹⁸.

Campaña resalta el empleo del humor negro como arma de combate que hace Gómez-Correa en su poesía:

(...) el poeta suelta los síntomas de su *humour noir*, que es el arma que emplea para protestar por los vínculos opuestos que le ofrece el mundo de este tiempo, al que a veces ve como un callejón sin salida y ante el cual el ser ha de elevar todas las fuerzas que le ofrece el poder de la imaginación para echarlo abajo o soportarlo¹²⁹⁹.

Antonio Campaña define así la función que Gómez-Correa concede al poeta, estrechamente ligado al misterio:

El lugar del poeta para Gómez-Correa es hacer frente al mundo ininteligible, al que observa como se mira un abismo, pero que para él entraña un acercamiento mágico que lo incita a ir hacia los enigmas de su origen y a comunicarlo¹³⁰⁰.

Habla, entonces, de la importancia del papel que la libertad ejerce en la poesía del talquino:

En la poesía de Enrique Gómez-Correa, la libertad enciende las membranas de su arte como la más preciosa materia prima (...) En la poesía de Gómez-Correa que, dicho sea de paso, está lejos de toda retórica, de cualquier manida fragmentación escritural, el lírico intenta dar cuenta de la conciencia de su libertad. Esto que pareciera ser solo una frase se plasma porque el poeta se da cuenta de que ha vivido con cierta nostalgia de una realidad anterior, que es heredero de un destino humano que lo arrastra hacia los laberintos, que aumenta los volúmenes de la impaciencia; que hay muros, objetos, situaciones que no comprimen, y estalla en furiosos y enardecimientos cada vez más hondos por ser cada vez más humanos, tal una extrema sensibilización del surrealismo (...) En realidad, el poeta va cruzando una noche al desnudo y, como Hölderlin dice de Edipo, siente que “tiene un ojo de más”. Este ojo que vuela por ámbitos suntuosos o sobre páramos inhóspitos es lo que hace

¹²⁹⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹²⁹⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹³⁰⁰ *Ibidem*, p. 69.

que el poeta vaya contra la corriente. El impulso de Gómez-Correa hacia la libertad se vincula entonces, más allá de una necesidad creadora, a las esencias del ser. El poeta trabaja sobre zonas que aparecen como desconocidas, pero que son y están (...) La videncia convergente en el poeta es el síntoma último de su libertad. Este surrealismo de Gómez-Correa, como todo el desarrollo histórico del movimiento, transporta el sentido de rebeldía que es la forma intransigente de la libertad¹³⁰¹.

Por último, Campaña presta atención a otro de los grandes temas del surrealismo y motivo fundamental en la obra de Gómez-Correa, el amor:

Así como para Rilke el único mediador entre el hombre y Dios es el artista, para Gómez-Correa el equilibrio a que aspira se da a través del comportamiento en el amor, entre su fuego entrecruzado: “Caminaré contigo por todos los laberintos / Por el pasado el presente y el futuro / Y estarás siempre resplandeciente” (p. 31)¹³⁰².

Ese mismo año Antonio Campaña publica en la revista *Atenea* n.º 462, segundo semestre de 1990, una reseña a raíz de la aparición de la obra de Gómez-Correa *Las cosas al parecer perdidas*. El contenido de esta reseña está integrado en su totalidad y ampliado en este ensayo suyo recientemente comentado.

Alejandra Gajardo publica el 2 de junio de 1993 en *La Época* un artículo-entrevista titulado “Enrique Gómez-Correa, un surrealista sobreviviente” en el que informa de ciertos detalles de la evolución de la enfermedad que padece el poeta talquino y que lo condujo a la muerte dos años más tarde, en 1995. Dos veces lo llegaron a desahuciar, pero se resistía a morir. Ya en 1985 sufrió una parálisis y posteriormente tuvo que someterse a una operación quirúrgica y a dos años de tratamiento de quimioterapia. Se recuperó y continuó su labor creadora.

En el artículo se menciona la colección de obras plásticas del surrealismo que Enrique Gómez-Correa poseía, muchas de estas dedicadas a él expresamente por sus amigos y compañeros en la aventura surrealista internacional como Jacques Hérold, Eugenio Granell, etc. A Gómez-Correa no le quedó más remedio que desprenderse de algunas de ellas para financiar el coste del tratamiento de su enfermedad. Sin embargo, como refleja Alejandra Gajardo, en sus últimos años de vida el poeta seguía manteniendo las esperanzas de “crear la

¹³⁰¹ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹³⁰² *Ibidem*, p. 71.

sala de exposiciones Mandrágora, como legado «de un poeta con tantas horas de vuelo» con las obras que aún tenía en su poder y con sus propios libros.

Gajardo comenta la “larga amistad «con sus altas y sus bajas»” que unió a Gómez-Correa y a Huidobro. Y reproduce, entonces, unas palabras del talquino en las que, a pesar del vínculo que mantuvieron y del reconocimiento que hace de la importancia que este tuvo en la apertura de los “cauces para la poesía moderna en lengua española”, lo critica y se resiste a idealizarlo:

A los 15 años comenzó Enrique Gómez-Correa su carrera literaria. Apenas era un adolescente cuando ya alternaba con poetas como Mariano Latorre y luego con Vicente Huidobro, con quien sostuvo una larga amistad “con sus altas y bajas”, lo que no le impide tener una visión crítica del escritor:

–Él abrió los cauces para la poesía moderna en lengua española. Era un gran organizador, conversador, pero a mí no me gusta esa tendencia de beatificar a la gente. Él también tenía actitudes censurables, pero no se habla de ellas porque con el tiempo casi se le ha santificado–, opina.

Según recuerda Enrique Gómez, el también poeta surrealista solía ser contradictorio y muy celoso de su fama:

–Si un hombre decía que había batido un *récord* corriendo cien metros en tanto tiempo, Vicente asegura que eso ya lo había hecho él–, cuenta.

De todas maneras, Huidobro era infaltable en las tertulias y conversaciones de los miembros de Mandrágora, aunque nunca perteneció a él: “Hasta nos fuimos muchas veces a su casa de Cartagena”, rememora Gómez:

–Pero junto con la irradiación internacional del grupo, Huidobro se puso celoso y hacía declaraciones en contra nuestra.

Asombrosamente, Vicente Huidobro es mencionado por Gajardo como poeta surrealista. Además de ser una de las figuras representativas del creacionismo junto con Pierre Reverdy, Huidobro expresó su rechazo del automatismo psíquico, uno de los procedimientos técnicos promulgados por el surrealismo.

Alejandra Gajardo comenta la “proyección internacional” que alcanzó la actividad del grupo Mandrágora:

Con el grupo bautizado, comenzaron las conversaciones y largas reuniones, además de toda una proyección internacional, la que hizo que no solo fueran comentados en Chile, sino también en París, donde vivían los grandes del surrealismo mundial.

Gajardo señala, entonces, la relación polémica que los mandragóricos mantuvieron con ciertos poetas chilenos que quisieron formar parte del grupo Mandrágora, entre ellos

Eduardo Anguita (a quien una parte de la crítica se empeña en citar como miembro fundador), transcribiendo algunas declaraciones de Gómez-Correa al respecto:

Acá, en el país, poetas como el ya fallecido Premio Nacional de Literatura Eduardo Anguita, quisieron ser parte de Mandrágora, “pero a él lo rechazamos”:

–Tenía una posición muy beata y nosotros éramos más abiertos y libertarios.

Al tiempo, recuerda Enrique Gómez-Correa, Anguita escribió un artículo “inspirado por Vicente Huidobro”, atacando al grupo surrealista. Pero el poeta, abogado y diplomático contestó con uno aún más fuerte donde no solo trataba de “mequetrefe” al autor de la publicación sino que de paso criticaba a otras figuras de la poesía como Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y a Humberto Díaz Casanueva, “quien me perdonó, pero Anguita murió sin hacerlo”. Otro que tampoco disculpó a Enrique Gómez-Correa fue Rosamel del Valle, “ya que me reclamó que no lo haya atacado entre tan selectiva lista de escritores”, bromea Gómez.

La contestación a Anguita a la que Gajardo se refiere se encuentra en el ensayo “Testimonios de un poeta negro” que integra el séptimo número de la revista *Mandrágora*, en el que, ciertamente, Enrique Gómez-Correa se refiere a Eduardo Anguita empleando el término “mequetrefe” y criticando su faceta de adulador de Huidobro: “Eduardo Anguita, empequeñecido como su alma de perro católico, pagándole a Huidobro sus deudas monetarias en artículos de elogio”.

Como vimos con anterioridad, en esta ocasión Gómez-Correa asegura, aunque no sin reservas, que solo Rosamel del Valle podía haber sido parte del grupo, de ahí que, según cuenta el propio Gómez-Correa, le recriminase más tarde no haber sido atacado también él.

Por último, destacamos otro fragmento de este artículo en el que su autora habla de la revista *Mandrágora* y de su circulación fuera de Chile, señalando erróneamente la existencia de ocho números de esta publicación, y menciona la estancia de Gómez-Correa en París y el vínculo que estableció con René Magritte:

Pero los integrantes de Mandrágora no solo se dedicaban a conversar y a contraatacar a sus oponentes sino que eran protagonistas de varias actividades culturales, entre las que se contaba la edición de una revista que llevaba el mismo nombre de la agrupación poética. Esta publicación, que duró ocho números, circuló tanto en Chile como en Europa, continente donde fue comentada por el mismo André Breton y por el pintor René Magritte, quien más tarde trabó amistad con Gómez-Correa cuando este vivió tres años en París:

–Allí me integré al grupo surrealista y conocí a Magritte. Al tiempo, él me retrató y luego me dijo que tomara de regalo el cuadro de su taller, el que quisiera pero como dijo Rimbaud “por delicadeza perdí mi vida” y no acepté.

Ana María Larraín, en su artículo titulado “*Los pordioseros*. Enrique Gómez-Correa” publicado en *La Prensa* (suplemento) el 22 de agosto de 1993, coincide con Ignacio Valente en señalar el escaso valor poético de sus poemas, del que solo consiguen salvarse, en su opinión, unos pocos versos o estrofas. Comienza Larraín su artículo hablando del grupo Mandrágora, nombrando a sus miembros y señalando sus principales postulados:

Dentro del marco de la Generación del 38 surgió en Chile el grupo Mandrágora, al que pertenecieron Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Insertos en el surrealismo francés, sus postulados fueron, entre otros, el de la poesía negra (que alude al misterio y la oscuridad de su quehacer), el de una inspiración que reposa “en las aguas de la memoria, donde fermentan los impulsos anímicos de la inteligencia, del pensamiento y del instinto” y, asimismo, el del humor negro “en cualquiera de sus formas”. El punto de partida fue la revolución poética provocada por Vicente Huidobro y su signo más evidente, el de la exageración. Medio siglo después, y sin salirse de la línea gruesa marcada por ese movimiento, Enrique Gómez-Correa entrega su último libro, configurado por cinco largos poemas que constituyen, cada uno, una unidad en sí mismo. En ellos se revela, más que la vigencia de un lenguaje hermético, la insólita supervivencia del surrealismo en Chile, único país latinoamericano donde la escuela de Breton rindió en su momento originales frutos.

Ana María Larraín incurre en una serie de errores que deben ser señalados. Para empezar, cuando menciona a los integrantes de Mandrágora, una vez más echamos en falta la presencia de Jorge Cáceres. En segundo lugar, habla de “surrealismo francés” y de “escuela de Breton”. Y, por último, afirma que Chile fue el único país de Latinoamérica donde el surrealismo cuajó dando “originales frutos”, lo cual no es cierto. Como sabemos, también en Perú, Argentina, Martinica, la República Dominicana y Haití, entre otros, se desarrolló una actividad surrealista destacable y existieron poetas y artistas que se sumaron al movimiento, aunque, ciertamente, no se pueda hablar de grupos cohesionados.

Larraín comenta una serie de rasgos característicos de la voz poética de Enrique Gómez-Correa:

Con una concepción unitaria del mundo, la voz de Enrique Gómez-Correa adquiere consistencia en cuanto intenta develar por la palabra, no siempre iluminadora, los elementos esenciales que a su juicio lo conforman. Esto es, en primera instancia, la poesía, cuyos juegos alquímicos permiten todo tipo de transmutaciones y que, además, del amor, la muerte, la locura y el sueño, toman cuerpo en sus versos como una herramienta eficaz de conocimiento. Un conocimiento que no se entrega a la razón sino a las fuerzas más oscuras del ser gracias a la magia de un verbo que quiere explotar, sin lograrlo del todo, en múltiples direcciones.

Larraín se detiene, entonces, en su obra *Los pordioseros*, afirmando que se trata de “un libro de nivel parejo que presenta una gran coherencia formal y temática aun cuando aquí y

allá destellen por su calidad puntual unos pocos versos –por lo general, unas pocas estrofas– en desmedro de otros”. Y añade: “Y es que el milagro de la poesía no se prodiga aquí línea a línea, sino más bien se logra en virtud del conjunto”.

Para Larraín, “la abundancia de imágenes, en cambio –ni tan autónomas ni tan audaces como pudiera esperarse– contribuye, junto con la recurrencia y predominio de las formas verbales «hay» y «son», a entregar la clave de un esencialismo árido que no contribuye a dar brillo al sentido (...)”.

Antonio Campaña publica en *Atenea* n.º 468, segundo semestre de 1993, una reseña a raíz de la edición en 1992 de la obra de Enrique Gómez-Correa *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, que considera “otra de las expresiones líricas del autor que tiene trascendencia para la poesía de nuestro país”¹³⁰³. Casi la totalidad del contenido de este artículo se encuentra ya en el ensayo de mayor amplitud comentado anteriormente que el autor publica en *Occidente* (septiembre-diciembre de 1990) titulado “El surrealismo de Gómez-Correa”, así que nos detendremos tan solo en los escasos comentarios novedosos que el autor ofrece respecto a esta obra en concreto.

Para Antonio Campaña, “los poemas de *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora* se inundan de esta realidad que los poetas del surrealismo palpan, aun cuando en esta obra el *humor noir* y los síntomas que lo anteceden se observan atenuados, sin las extremas fulguraciones y protestas de sus libros anteriores”¹³⁰⁴.

Concluye su artículo, casi una copia del anterior, afirmando que esta obra “será otro libro de Gómez-Correa que pasa a robustecer la poesía chilena desde un campo desde donde sopla un aire onírico de extrema sensibilidad”¹³⁰⁵.

Cristian Hott publica su artículo “El libro secreto de la Mandrágora” en el octavo número de *Entreguerras*, enero-marzo de 1994, formado prácticamente en su totalidad, a excepción de una primera parte ensayística, a base de palabras textuales de Gómez-Correa, a quien entrevistó. Sin embargo, no se trata de una entrevista en sentido estricto.

¹³⁰³ Antonio Campaña, “*El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*”, *Atenea*, n.º 468, segundo semestre de 1993, p. 250.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p. 251.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, p. 252.

Hott reproduce las reveladoras palabras de Gómez-Correa respecto a la actividad de Mandrágora, exactamente las mismas que encontrábamos en la entrevista que le realizaba Stefan Baciú publicada en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas* y prácticamente iguales a las contenidas en el artículo-entrevista de Lafourcade titulado “Confesiones de la Mandrágora”. Nos refererimos a aquellas en las que el poeta sitúa los “años «públicos»” del grupo entre 1938 y 1952 y destaca, especialmente, la importancia que la imaginación tuvo para ellos.

Hott transcribe otra interesante afirmación de Gómez-Correa, en este caso en relación a los profundos cambios que sucedían en Europa y en Chile en el año 1938, año en que llevan a cabo su primer acto público. Gómez-Correa manifiesta la trascendencia política del momento y refleja la conciencia del grupo en este sentido, que ha sido puesta en duda por algunos críticos, como hemos podido comprobar a lo largo del presente capítulo:

“En el año 1938 había una revolución y sucedieron muchas cosas, fue el nacimiento de La Mandrágora, se producen hechos políticos de mucha importancia; primero, los triunfos de las fórmulas de los frentes populares que triunfaron en Francia, en España y en Chile con poca distancia en el tiempo y con desenlaces no muy loables. Está la guerra española, la caída de la República, que remeció a Chile y al mundo, acá la matanza del Seguro Obrero, después la Segunda Guerra Mundial, son hechos muy importantes. Ahora, especialmente en Europa, se rompían muchas restricciones por el hecho que estaban ocurriendo hechos muy tremendos, la incertidumbre diaria de vivir, los desahogos amorosos de los que partían al frente...”¹³⁰⁶.

El poeta se muestra conocedor de la distinción realizada por Baciú entre lo surrealista y lo surrealizante. Sorprendentemente, el talquino no disiente respecto al empleo de la etiqueta “surrealizante” y parece compartir el criterio manejado por el crítico de origen rumano:

“No todos son surrealistas, había surrealistas y surrealizantes, distinción que incorporó el profesor de Literatura de Hawai, Stefan Baciú. Surrealizante es el escritor, poeta, que no está en la línea ortodoxa según los cánones de la definición de Breton, en la que el ser surrealista es desatar al autómatas, vaciar el inconsciente (nosotros los mandragóricos, sin embargo, mantenemos el filtro de la razón, es decir, creemos en una suerte de ordenamiento para expresar el inconsciente). El surrealizante, sin ser ortodoxo, tiene paisajes surrealistas; por ejemplo, Alejo Carpentier. Teóricamente no es surrealista; él hizo el realismo mágico, él abrió las puertas del realismo mágico posterior. Sin embargo, utiliza elementos surrealistas, como la imagen insólita. El surrealismo trabaja con la imagen del acercamiento de dos realidades lo más alejadas posible (...) El surrealizante utiliza, sin ser de pe a pa un surrealista, estos recursos. Las descripciones que incorpora el realismo mágico son totalmente surrealistas, porque aquí en América es cuestión no más de mirar el paisaje. Está lleno de cosas locas, abunda el

¹³⁰⁶ Cristian Hott, “El libro secreto de la Mandrágora”, *Entreguerras*, n.º 8, enero-marzo de 1994, p. 16.

surrealismo por todos lados. Volcanes, ventisqueros, selva, desierto... ¿Cómo te imaginas tú que tengamos la cordillera y a cien kilómetros el mar? ¡Chile es surrealismo por todos lados!”¹³⁰⁷.

Curiosamente, Gómez-Correa, en su explicación de la diferencia entre ser surrealista o ser “surrealizante” (es decir, recibir la influencia de ciertos aspectos técnicos del surrealismo), habla de ortodoxia, haciendo flaco favor al esclarecimiento de los tópicos extendidos. El surrealizante simplemente no es surrealista.

Por otra parte, comprobamos que es aquí donde Gómez-Correa expone la idea ya comentada acerca de cierto carácter surrealista inherente al paisaje chileno, a su geografía, palabras que Floriano Martins citaba en su ya comentada entrevista a Ludwig Zeller y Susana Wald publicada en *Agulha*.

Llama la atención otro de los fragmentos reproducidos por Cristian Hott en este artículo, en el que Gómez-Correa expone su optimista previsión para el presente siglo XXI. Las esperanzas en otro mundo posible que manifiesta el poeta talquino siguen vigentes, puesto que la situación en nada ha cambiado:

“El siglo XXI ya no será de cosas tan pedestres, supongo que se inventará algo para paliar el hambre; evitar las hambrunas, tomar conciencia, que desaparezca el egoísmo, que sea una época más solidaria, pero realmente más solidaria. Ese mundo que ahora no se vislumbra (a seis años del fin de siglo), tiene que abrirse en todo sentido, en una libertad, en una moral más abierta (...)”¹³⁰⁸.

Finaliza Hott su artículo transcribiendo unas interesantes palabras de Enrique Gómez-Correa sobre la influencia secreta de Mandrágora y su deseo de que perviva entre quienes creen en la libertad, la poesía y el sueño:

“Están todos los artículos de la revista *Mandrágora*, con sus análisis teóricos; queda la pasión de Mandrágora en pro de un mundo esplendente, contrario a todo lo que sea opaco; queda su lucidez; quedan los muchos libros de Braulio Arenas, de Jorge Cáceres, quedan todos mis textos. Pero más que todo esto, queda el Libro secreto, que transmitirá de boca en boca la gran historia o la alucinante leyenda de La Mandrágora. Espero que La Mandrágora siempre exista, y los que la mantengan crean en la libertad del espíritu, cualquiera que sean las circunstancias; que crean en la poesía y, sobre todo, que crean en el sueño. La influencia de Mandrágora es secreta, sus miembros mantienen el secreto...”¹³⁰⁹.

¹³⁰⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹³⁰⁸ *Ibidem*.

¹³⁰⁹ *Ibidem*.

Marcelo Novoa en “La raíz de la Mandrágora”, artículo publicado en *El Mercurio* de Valparaíso el 2 de septiembre de 1994, se refiere a Enrique Gómez-Correa como “el escritor maldito, invisible por incólume (...) único sobreviviente y portaestandarte del movimiento surrealista chileno, La Mandrágora”. Menciona el surgimiento del grupo y alude a sus tres integrantes iniciales refiriéndose a ellos como “caballeros del desorden del espíritu rimbaldiano (...) plenos de magia y belleza”. Novoa se centra en el poeta talquino, de quien resalta su lucidez y su “vida dedicada a la «poesía, amor y libertad sobre todas las cosas»”. Menciona, también, la revista *Mandrágora*, “órgano oficial de la «belleza revulsiva» [sic] tan querida por el Surrealismo”.

Marcelo Novoa explica el carácter maldito de la poesía de Gómez-Correa y señala la frecuencia con la que sus obras son ilustradas por pintores del surrealismo internacional:

La experiencia maldita que la poesía de Gómez-Correa nos plantea derechamente, tiene más que ver con “el razonado desorden de todos los sentidos” del poeta-niño de Charleville, que los excesos que mal acostumbran a los escritores de finales de este siglo. Aunque su actual serenidad no le retracta ni un ápice de sus rebeldías y enfrentamientos primerizos (...) Miembro del movimiento surrealista mundial, es tradición que ilustre sus poemas con obras de pintores como Magritte, Donati, Brauner, Hérold, Mayo, Granell y el chileno Ludwig Zeller.

Novoa comenta lo interesante que resulta escuchar a Gómez-Correa recordar los años de actividad del grupo y las confidencias que con él comparte en relación a la dispersión y evolución de sus integrantes:

Escucharle es recomponer la línea continua de la tradición literaria chilena. Oír de sus labios sobre la bondad inagotable de Huidobro para con los jóvenes poetas, las batallas campales contra los retardatarios de la vanguardia, la férrea amistad con Braulio Arenas, quizás el más literato de los surrealistas chilenos. Me confidencia sobre las dudas de este último, sus tristes pasos en falso en la arena política y la expulsión-despedida del otrora dandy Teófilo Cid. Amigo personal del mítico primer pelotón de militantes surrealistas: André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault y Benjamin Péret.

Marcelo Novoa se muestra consciente del gran alcance del surrealismo y de la influencia constante que dejó en las mentes del siglo XX:

Ya está más que confirmado, el Surrealismo “esa rebelión total del espíritu” como lo pregonaron a quien quisiera escucharles, ha alcanzado estatura de movimiento estético-cultural a la altura del Romanticismo o el Barroco. Pulsión planetaria que puede seguir irrumpiendo en los lugares más apartados, menos poéticos o simplemente impensables.

En sus palabras advertimos, además, la vigencia que concede Novoa, en plena década de los noventa, al movimiento surrealista. Finaliza su artículo afirmando la fidelidad de Gómez-Correa a la Mandrágora:

Y si Enrique Gómez-Correa no ha dejado un instante de respirar poéticamente, quizás sea porque aún contempla la atroz flor de la mandrágora, crecida al pie del patíbulo de todos los tiempos.

Richard Vera publica el 29 de julio de 1995 en *La Época* un artículo titulado “Falleció el poeta Enrique Gómez-Correa”, de escaso interés en tanto que no aporta información novedosa ni especialmente significativa, pero que merece ser señalado como un ejemplo más de acercamiento superficial a Mandrágora, tratando de forma confusa y errónea la pertenencia al grupo. Estos son los nombres que Vera menciona al referirse a los miembros de Mandrágora:

La Mandrágora finalmente fue la agrupación de Braulio Arenas, Teófilo Cid, Jorge Cáceres, Juan Sánchez Peláez, Mario Urzúa y Gómez-Correa.

Vera habla de la larga enfermedad del talquino, de su fallecimiento, de su funeral. Se centra, entonces, en el grupo Mandrágora, en su origen, pero sin profundizar en nada. El fragmento de mayor interés, aparte del que corrobora el escaso rigor puesto al tratar la pertenencia al grupo, se refiere al “verdadero escándalo” que los mandragóricos protagonizaron durante el acto de homenaje a Neruda. En este sentido, Vera señala que “(...) La Mandrágora estaba resueltamente en contra de la poesía oficial y a favor de la imaginación sin amarras y de la anarquía”.

El mismo 29 de julio de 1995 se publica en *Las Últimas Noticias* un artículo, de autoría desconocida, titulado “El surrealismo ha muerto” en el que se informa del fallecimiento de Enrique Gómez-Correa, “el último de los escritores chilenos surrealistas y uno de los fundadores del grupo «La Mandrágora»”. Además, se menciona su estancia durante tres años en París y su amistad con André Breton y Jacques Hérold.

Este artículo aparece acompañado de otro breve texto, también de autoría desconocida, presentado, a su lado, bajo el epígrafe “Él era la Mandrágora” en el que se alude al poeta recientemente fallecido como “un hombre excepcionalmente culto y todo su oficio poético era

más que simplemente hacer versos”. Además, se señala su fidelidad a Mandrágora y al surrealismo (que una vez más es tratado, lamentablemente, como una manifestación más de la vanguardia) y su indiferencia respecto a premios y reconocimientos:

Siempre renuente a los honores y premios, Gómez-Correa conservó hasta el final su fidelidad al grupo poético surrealista que fundara, en los años 30, junto a su colegas Teófilo Cid y Braulio Arenas.

Poeta, abogado y diplomático, el escritor ingresó muy joven al movimiento vanguardista.

Por último, se reproducen unas palabras de su amigo Hernán Ortega Parada, autor del único libro destacable existente en torno a su figura y su obra, quien tras conocer la noticia de su fallecimiento expresó que “«era realmente un maestro y el movimiento que fundó es uno de los más respetados en todos los países del mundo, sin que mucha gente lo supiera. Él era ‘La Mandrágora’ en sí mismo, a él lo cautivaba ese misterio. La base de su obra estaba en ese mundo que oscila entre lo real y lo desconocido»”.

Enrique Lafourcade, quien se autodenominó “el anticrítico”, publica un artículo de gran interés, de los más reveladores, titulado “Muerte y resurrección de Enrique Gómez-Correa, poeta y mago” en *El Mercurio* el 30 de julio de 1995. En este no solo aporta información significativa sobre el universo mandragórico, sino que además muestra su cercanía a la fuerza de la mandrágora, a su espíritu libertario y apasionado. Y, sobre todo, refleja cuál es la actitud de la crítica oficial chilena (la que establece los cánones literarios, decide lo que es bueno y lo que no, lo que se divulga y lo que es dejado a un lado, lo que merece premios y lo que jamás resultaría “digno” de ellos) hacia la actividad de Mandrágora y de Gómez-Correa en particular.

Lafourcade sostiene que la Mandrágora pervive por más que intenten silenciarlos. Afirma que si de la Mandrágora se sabe tan poco es porque sus obras han sido arrinconadas en librerías de la periferia:

Su raíz antropomórfica se hunde en la tierra y, simultáneamente, en el cielo. La magia tiene una lógica poética. Y fue en el mundo mágico donde habitaron estos escritores, contra toda suerte de adversidades y apariencias. No sacan nada con arrinconar sus libros en librerías de viejo, por la periferia de Santiago, en hacerlos tomar las de Villadiego, el camino de San Diego. En donde estén estas obras fosforecerán poderosas.

Enrique Lafourcade establece una clara distinción entre los escritores oficiales, que cuentan con el reconocimiento de las instituciones culturales, y “los secretos, los rebeldes”, los que jamás recibieron premios ni subvenciones:

De modo tal que ya se puede hablar de una literatura de San Diego y otra de Chile, de escritores privados, no oficiales, a los que la vida no dio beca alguna y los gobiernos no los premiaron; los secretos, los rebeldes. Y por otra parte, el oficialismo intelectual, la literatura de los escalafones, las medallas (...) San Diego, en nuestra ciudad, es otro sitio donde viven dormitando los príncipes muertos, en estanterías, en mesones, en subterráneos.

Lafourcade comenta la gran vitalidad editorial que caracteriza a la literatura chilena. En Chile, en sus palabras, “cada dos o tres horas brota en este país un libro nuevo”. Sin embargo, esto no es garantía de que los escritores que se salen de la senda oficial sean difundidos y reconocidos.

Lafourcade reivindica que se deje “jugar y soñar” a los mandragóricos tachados de locos, pues “no son de este mundo”. Aboga por la libertad total, la misma por la que ellos subvierten las normas morales y sociales y arremeten contra las instituciones y autoridades políticas, religiosas, militares y literarias. Lafourcade da cuenta de la actitud rebelde y combativa característica del espíritu mandragórico:

Estos tres escritores no dejan pasar a los enmascarados, a los ripiosos obvios del corazoncito destilando corazoncina, un jugo pegajoso y maloliente. La Mandrágora los escupe. Y les ofrece, en cambio (Jorge Cáceres sirve la copa), “una tempestad en una copa de champagne”.

La Mandrágora ofrecerá, además, la inocencia para hacerse perdonar sus escupos.

Lafourcade comenta la escasa recepción que experimentó la obra de los mandragóricos, lo poco que se vendieron sus libros y lo desperdigados o perdidos que se encuentran en los noventa, a pesar del reconocimiento que sí les brindaron los surrealistas internacionales, incluido el mismo Breton, como bien sabemos:

¿Cuántos libros vendieron los mandragóricos?

– ¡Ninguno! O 20, que casi es igual de exitoso.

– No están en Santiago. Aunque los busque con vela.

– Están en San Diego, en el parque del recuerdo, vivos y dueños de todos los relámpagos. Breton los bendice. Los surrealistas del mundo los aplauden. Son el azar. Una vez el azar se llamó La Mandrágora. Pronto volverán. El espíritu que guardan arde allí como un átomo radiactivo, es una pepita de oro. Quedan pocos

surrealistas porque en este mundo quedan pocos hombres hechos de seda sismográfica. Aquí, todo es áspero, velludo, con olor a caverna y pantano.

Por último, concluye Lafourcade su artículo llamando a rescatar la obra de los mandragóricos, a ir a San Diego en busca de los “poetas maltratados”.

Ximena Poo en su artículo “La marca poética del surrealismo”, publicado en *La Época* el 30 de julio de 1995 a raíz de la muerte de Gómez-Correa, se refiere al poeta talquino no solo como “jefe del grupo La Mandrágora, sino también de otras tendencias”. Sin embargo, en ningún momento los mandragóricos hablaron de la existencia de un jefe dentro del grupo, por mucho que Gómez-Correa sea de todos ellos quien destaca por su fidelidad y coherencia, por haber vivido hasta el final de sus días de la mano de la mandrágora.

Poo señala que “el último miembro fundador del grupo surrealista La Mandrágora deja así, junto a Braulio Arenas y Teófilo Cid, una huella literaria que ha surcado páginas desde los años 40”.

Ximena Poo menciona la amistad que Gómez-Correa trabó con “los franceses André Breton y René Magritte”, obviamente desconociendo que Magritte era belga. Ese mismo desconocimiento es el que lleva a una buena parte de la crítica a hablar insistentemente de surrealismo francés.

Poo recuerda a Enrique Gómez-Correa como un “amante férreo de la libertad” que “captó la esencia del surrealismo al develar dimensiones ocultas entre los pliegues de la realidad”. La articulista señala que el poeta con “cada verso abrió nuevas compuertas hacia lo maravilloso y mágico en el lenguaje”. Y agrega que “su llama poética perdura”.

Poo transcribe algunas de las palabras que Efraín Szmulewicz expresó sobre Gómez-Correa tras la misa celebrada en el funeral del poeta y que reflejan su incomprensión del surrealismo, así como su desconocimiento de la concepción que el talquino manifestó sobre la actividad creadora, reivindicando el automatismo de su escritura:

Una vez concluida la misa, el editor de Ediciones Rumbos, Efraín Szmulewicz (...) destacó que “más allá de ser un gran poeta de naturaleza surrealista, porque dentro del surrealismo hay un montón de tendencias, yo diría que Enrique Gómez-Correa era un surrealista culturalista, un hombre de una tremenda cultura, muy serio, no improvisaba, todo lo que decía era pensado, meditado, era simplemente inteligente”.

Poo afirma que Gómez-Correa “finalmente ya desembocó prácticamente a la literatura clásica general”. De esta forma, contradice una de las principales características de nuestro poeta resaltada por aquellos cercanos a él y por la mayoría de los críticos que le han dedicado una atención no superficial, su fidelidad a los principios bretonianos y la coherencia de su trayectoria poética. Enrique Gómez-Correa mantuvo su vínculo con el surrealismo hasta la muerte. Hemos visto ya, de hecho, alguna declaración suya en las diversas entrevistas que le fueron realizadas negando el supuesto viraje hacia una poesía de corte clásico y asegurando el papel que la escritura automática seguía teniendo en su escritura.

Poo cita nuevamente a Efraín Szmulewicz, unas palabras suyas respecto al surrealismo en las que plasma su errónea concepción de este como una “tendencia” que califica de “decadente”. Szmulewicz es de los que desean la muerte del surrealismo y se empeñan en augurarla o decretarla. Sin embargo, sus predicciones no se cumplieron:

Hoy en día lo que es surrealismo es una tendencia hasta cierto punto improvisada, de rebeldía fundamentalmente, pero una rebeldía no tanto poética como conceptual y eso es de carácter decadente; es un poco duro lo que estoy diciendo, pero no va a perdurar.

Szmulewicz se arriesga incluso a asegurar que al surrealismo le queda poco tiempo de vida. Pero se equivoca. Tenía mucha razón Breton cuando aseveraba en su *Segundo manifiesto del surrealismo* que la vitalidad del surrealismo estaba garantizada, que la propagación de su semilla, ya germinada, sería imparable. Szmulewicz ignora la actividad surrealista que seguía vigente entonces y sigue hoy en diversos lugares del mundo, demostrando que continua vivo, que aún su latido se escucha a lo largo y ancho del globo.

Hernán Ortega Parada, conocedor de la obra de Gómez-Correa, entrevistador frecuente del poeta y autor del ya citado y comentado libro *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, publicó un artículo titulado “Enrique Gómez-Correa” en el diario *La Época*, año 8, n.º 382, del 13 de agosto de 1995, poco tiempo después del fallecimiento del último mandragórico. En este artículo, además de acercarnos a la figura del poeta y a la actividad del grupo Mandrágora, nos presenta un interesante análisis de la obra del talquino y de la influencia que el surrealismo mandragórico ejerce en la literatura chilena.

Comienza su artículo presentándonos a Gómez-Correa, un poeta marcado desde su infancia por el fuego, lo cual explica, a su entender, “que toda la poesía de Gómez-Correa funcione como un géiser, esas bocas de la tierra”.

Hernán Ortega recuerda el encuentro que se produce en Talca entre los que serán los fundadores del grupo Mandrágora:

Cuando este niño era un aplicado joven de humanidades en el Liceo de Hombres de Talca, recibió el mensaje de la mandrágora, esa planta mágica que los dioses del Olimpo olvidaron llevarse a las nubes. Tuvo la revelación de un gran iniciado, un romántico alemán, Achim von Arnim. A partir de allí, el prestigio secreto de la planta entró en todo su ser. En ese liceo fundó una revista literaria que compitió con la de Braulio Arenas y Teófilo Cid, de un curso más adelante. Ayudados y estimulados por el profesor de Castellano y Filosofía, Alberto Arenas Carvajal, hermano de Braulio, se introdujeron en la lectura de Schopenhauer y de Nietzsche. Finalmente, los jóvenes unieron sus espadas y las utilizaron en la universidad. Fundaron el surrealismo chileno y la revista *Mandrágora*. Como en la novela de Dumas, los tres espadachines llegaron a ser cuatro, con Jorge Cáceres. Y más tarde se les agregó Eduardo Anguita, entre otros. Revisaron y leyeron todo cuanto había en la biblioteca de la Universidad de Chile, desde la A hasta la Z, sistemáticamente. Solo Gómez-Correa persistió en su carrera de leyes.

Ortega menciona la estancia de Gómez-Correa en París y su relación con los surrealistas internacionales allí instalados:

Gómez-Correa estuvo tres años viviendo en París con los próceres del surrealismo. Fue amigo de Breton, un personaje que lo impresionó (...) Otra figura imponente fue Gaston Bachelard, científico, filósofo, psicólogo principalmente de la poesía. Lo recibió varias veces a partir de 1949 y con él mantuvo correspondencia hasta que falleció (1962). Conoció a Soupault, a Char, Daumal, Crevel, Desnos, Scutenaire, Duchamp. Péret, Magritte, Éluard, Hérold. En su conversación jamás apareció un tono de falso orgullo: simplemente fueron sus amigos y con ellos conversaba y discutía largas veladas.

Ortega Parada señala una serie de motivos recurrentes en la trayectoria poética de Enrique Gómez-Correa:

Por los indicios de su biografía, es natural descubrir en su vasta poesía cerrada con veinticinco títulos originales, más una notable traducción de Apollinaire (*Alcoholes*, 1955), las constates de su mundo desarrollado entre lo “real y lo desconocido”. Estas materias son la noche, el fuego, los volcanes, la muerte y, por cierto, el amor (...) Su ejercicio espiritual fue el sentido de la libertad. Esta es la gran cosecha que Gómez-Correa se trajo del fondo del surrealismo francés.

Tal como hiciera en su ya comentado libro sobre el talquino, Hernán Ortega distingue dos etapas en su obra. Acerca de la poesía de la primera etapa, que abarca desde su primer libro, *Las hijas de la memoria* (1940), hasta la publicación de *El AGC de la Mandrágora* (1957), señala que se caracteriza por ser “muy libre, ágil, brillante casi, llena de imágenes sorprendentes que invitan siempre a una nueva lectura”. La poesía de su segunda etapa, que comienza a partir de la publicación de *El calor animal* (1973), se caracteriza, en su opinión, por una poesía “estructuralmente sólida en conceptos y simetrías que corresponden al mundo hermético”. Para Ortega Parada, en esta segunda etapa “su poesía ganó mucho en profundidad sin perder su capacidad creativa a través de sorprendentes imágenes. Deja escurrir su pensamiento y esa parte libre del inconsciente a través de las cosas reales que le ocupan y que le preocupan, utilizando un lenguaje sencillo, galano, a veces coloquial, valorizando magistralmente lugares comunes del habla”. Hernán Ortega destaca la “elegancia fina sin llegar jamás al atildamiento” de su persona y de su poesía y agrega que “no apabulla, invita. No enceguece, comunica. No hay vanidad, hay sabiduría”.

Hernán Ortega señala la “honradez en el cultivo del surrealismo” que caracterizó a nuestro poeta y argumenta que “sus textos pasaban a la imprenta casi sin correcciones”. Efectivamente, el propio Gómez-Correa manifiesta su fidelidad y coherencia con el automatismo proclamado por Breton.

Ortega señala el impacto que provocó el movimiento surrealista y la actividad del grupo Mandrágora en las letras chilenas, abriendo los caminos de la aventura interior y de la búsqueda incesante de lo desconocido. Ortega Parada comenta la influencia del surrealismo como rasgo patente en la literatura contemporánea chilena, y en el arte chileno en general, excediéndose en sus afirmaciones al sugerir la inexistencia en la década de los noventa de auténticos surrealistas, adheridos de forma consciente y voluntaria a los principios del movimiento, denominación más propia que la de “ortodoxamente surrealista” por él empleada:

¿Vale la pena revisar de nuevo las bibliotecas y las antologías literarias chilenas para convencerse de que a lo mejor Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva, Omar Cáceres, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Pablo de Rokha, Enrique Lihn, Ludwig Zeller, Carlos de Rokha, y, ¿por qué no mencionarlo?, Eduardo Molina Ventura, contrajeron fuertes deudas con el surrealismo. Es inútil desdecirlo, a partir de este movimiento, causantes de la apertura formidable del mundo interior, las cosas han cambiado para la literatura chilena. A lo mejor nadie es ortodoxamente surrealista hoy en día, pero nadie deja de serlo de una forma u otra.

Sin embargo, es preciso señalar que, sin ir más lejos, en Santiago de Chile surge un grupo surrealista, Derrame, precisamente a finales de los 90.

Hernán Ortega Parada habla de la vigencia del surrealismo y del interés que la figura de Gómez-Correa y su obra suscitaron fuera de Chile en contraste con los titulares de prensa que anunciaban la defunción del movimiento:

Es bueno recordar que Octavio Paz quien es, modestamente, de la vertiente que no se ve en este bosque, aseguró que Enrique Gómez-Correa era uno de los poetas vivos más grandes de este continente. El movimiento surrealista está vivo en México, en Estados Unidos, en Canadá, en Inglaterra, en Francia. ¿Seguimos?

El último poeta de La Mandrágora era visitado constantemente por estudiosos extranjeros, entrevistado, filmado. Sus poemas eran solicitados desde fuera con mucha continuidad. Cartas de Francia, de Canadá, de Estados Unidos son un desmentido del carácter “decadente” de su poesía. Se puede hablar, finalmente, de evolución, de asimilación, de mandragorismo (secreto), pero no de lo otro.

También se ha dicho en la prensa, a titular abierto, “El surrealismo ha muerto”. Nada de eso. La esencia de la mandrágora es un alcaloide que lo impregna todo.

Finaliza su artículo comentando su falta de interés por los reconocimientos públicos, por los premios literarios concedidos por las instituciones culturales chilenas:

Nunca se postuló para el Premio Nacional de Literatura. Fue presentado una vez sin su autorización. Un novelista presentó un dossier de dos kilos de peso y ganó dicho honor. Otros poetas luchan sistemática y políticamente. La diferencia está en que la lista de los no premiados puede superar en calidad a la otra.

Marcelo Mendoza Prado publica su artículo “Una mandrágora para Enrique Gómez-Correa” en *La Época* el 3 de septiembre de 1995, tras haber conocido la “triste noticia” de la muerte de Enrique Gómez-Correa y de “la ocultación definitiva de la Mandrágora”. Mendoza Prado da cuenta de cómo, una vez ha fallecido, comienzan a resonar las alabanzas de su persona y su obra. Ahora que ha muerto, se escuchan lamentos porque jamás le hubiese sido concedido el Premio Nacional de Literatura. Marcelo Mendoza explica que “la ocultación definitiva de algo o de alguien da la posibilidad de estas alabanzas, si es que en verdad lo fueran. Cuando un objeto o ser desaparece, no hay ningún motivo para temerle. Al contrario: a los muertos se les reverencia”.

Mendoza Prado rechaza la por entonces repetida idea de que con la muerte del poeta se extinguía la Mandrágora, “porque la muerte del espécimen, no apaga ninguna luz, pero sí la hace ocultarse para siempre”.

Con gran acierto, asegura que Gómez-Correa jamás pretendió recibir ningún premio y que, de hecho, hizo todo lo contrario que se hubiera esperado de ser así. Mendoza Prado contrapone la actitud de Gómez-Correa con la de su compañero, Braulio Arenas:

Estoy seguro de que Gómez-Correa nunca pretendió ningún premio ni menos el Nacional de Literatura. Hizo lo contrario a lo que hay que hacer en esos casos, aunque vio con tristeza como, por ejemplo, su antiguo compañero de rutas Braulio Arenas paradójica y patéticamente escribía himnos militares a cambio del apetecido estandarte siendo que para un buen poeta como él aquello asoma como imperdonable.

Continúa Marcelo Mendoza Prado comentando la publicación en tiradas limitadas de la obra de Enrique Gómez-Correa y el escaso tiempo que permanecían a la venta los libros que llegaron a las librerías. Mendoza Prado hace referencia al autoocultamiento favorecido por el autor a lo largo de toda su trayectoria poética, en consonancia con lo proclamado por Breton en su segundo manifiesto, actitud que relaciona con su desinterés por los premios, con su frontal rechazo de todo galardón:

Enrique publicó más de veinte libros, con tirajes de no más de 300 ejemplares, y numerados, algunos de los cuales puso en librerías pero la mayoría no. Y los que alguna vez estuvieron en un mostrador, lo hicieron por corto periodo: Gómez-Correa estimaba que, pasado algo así como tres meses, sus criaturas debían retornar al origen (a su reducido entorno) porque ya había habido tiempo suficiente para que los interesados-iniciados se enterasen de su existencia. Con esa posición filosófica de autoocultamiento no se gana ningún premio.

Mendoza Prado alude al fallecimiento de Jorge Cáceres cuando Gómez-Correa se encontraba en París con André Breton y otros surrealistas:

El último mandragórico, que coqueteaba con la magia y con lo negro (“lo único absoluto es lo negro”, dijo), estaba en París, precisamente en el café de la Place Blanche con André Breton y otros surrealistas, cuando sintió que algo le estaba pasando a Jorge Cáceres, el genial benjamín de la Mandrágora. Breton le intentó tranquilizar, explicando que Cáceres –a quien admiraba– debía en ese momento estar danzando como buen bailarín que era y, ojalá, escribiendo algún buen poema, y que próximamente lo recibirían en el café de la Place Blanche con bombos y platillos como “el cóndor negro” del surrealismo, como le bautizó el mismo Breton. La intuición de Enrique pronto se confirmó: en el mismo momento en que un escozor le recorría el cuerpo y él pensaba en el poeta bailarín, Cáceres fallecía en una tina de baño, asfixiado por emanaciones de gas. Lo más misterioso de todo era que tenía consigo una carta de Enrique Gómez-Correa.

El articulista menciona los inicios del grupo, habla de la raíz de la mandrágora y aporta una serie de claves certeras respecto a la obra del talquino, Gómez-Correa:

Él propuso el nombre de La Mandrágora al grupo surrealista (el único que hubo en Chile) que crearon en el Liceo de Hombres de Talca, Teófilo Cid, Braulio Arenas y él en la década del 30. Y la mandrágora era la planta en forma humana que se decía proporcionaba el conocimiento y que en el medioevo gritaba desgarradoramente cuando los príncipes la querían arrancar. Su poesía está cargada de alusiones vegetales y alquímicas, repleta de códigos para iniciados y de claves misteriosas. Pero también está atiborrada de bellísimas imágenes y de una mixtura entre la malditez [sic] y la trascendencia difícil de hallar en otro poeta. El norte era lo negro, pero lo negro vegetal; lo que, a pesar de propiciar “el salto al vacío” como la máxima expresión poética le hacía adosar sus textos olor a azufre con un leve aromilla a flores guatemaltecas.

Por este artículo sabemos que Gómez-Correa tuvo que recurrir a la venta de muchas de sus pinturas de Magritte, Brauner, Hérold, etc., a coleccionistas y galerías europeas y estadounidenses para cubrir los gastos del tratamiento del cáncer feroz que lo mantuvo postrado durante un largo período de tiempo y acabó con su vida ese año 1995.

Mendoza Prado recuerda la lucidez del poeta en su último encuentro, hacia 1992. Comenta que Gómez-Correa “hablaba con entusiasmo de otros libros que estaban en diferentes lugares del orbe en fase de publicación, y seguía preparando sus obras completas. Esto último no era trabajo fácil, porque producto de su consecuente autoocultamiento había libros y publicaciones que ni siquiera él conservaba y por ello el trabajo de recopilar esas tiradas reducidísimas era tarea casi imposible”.

Significativa resulta una breve reseña titulada “¿Y quién fue Gómez-Correa?” publicada el 1 de octubre de 1995, de autor desconocido y en la que no figura la fuente de publicación, en la que el articulista asegura que “en Chile se publican más libros de los que se leen” y agrega que “más allá de Neruda, Mistral, Huidobro y Parra, la poesía chilena es tierra virgen”. En ella se hace referencia a Gómez-Correa como uno de “nuestros grandes y muy ilustres desconocidos”.

Fernando Sánchez Durán publica en la revista *Occidente* n.º 357, de enero-marzo de 1996, un ensayo de interés, aunque no exento de errores, titulado “Poesía y consecuencia en Enrique Gómez-Correa”. Sánchez Durán presenta al poeta talquino como “un hombre de vida intensa que convivió con la alegría y el dolor: antinomia que se resolvió en poesía: «Vida y muerte en el fondo del mismo espejo»”. Resalta su sentido del humor que “siempre mantuvo en alto”, “su generosa palabra sabia, culta y erudita y su irradiante fortaleza de espíritu”.

Sánchez Durán habla de su vinculación con el surrealismo y nombra una serie de focos en los que caló y se desarrolló el surrealismo en América Latina:

Gómez-Correa (1915-1995). Está inserto en la corriente americana del surrealismo cuyos focos son, en el Caribe, el poeta haitiano Mangloire Saint Aude [sic] y el pintor de Cuba Wilfredo [sic] Lam; en México, Octavio Paz y el pintor Rufino Tamayo; en Argentina, Aldo Pellegrini y la pintora Leonor Fini; y, aquí en Chile, Enrique Gómez-Correa y Roberto Matta¹³¹⁰.

Son varias las rectificaciones que habría que hacer a Sánchez Durán en cuanto a los focos surrealistas en Latinoamérica por él mencionados. Echamos en falta la presencia de Perú, con César Moro fundamentalmente. Cuestionamos la presencia de Octavio Paz, de quien habría que decir, tan solo, que se sintió próximo al surrealismo en un momento limitado de su trayectoria. En cuanto a Argentina, habría que mencionar también a Enrique Molina, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, Juan José Ceselli, Juan Antonio Vasco, quienes junto a Aldo Pellegrini publican tres números de la revista surrealista *A Partir de Cero*. En cuanto a Chile, echamos en falta la presencia de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y Teófilo Cid, y posteriormente Ludwig Zeller. También sentimos la ausencia de Aimé Césaire, poeta de la Martinica que animó la revista *Tropiques*. Como ya hemos apuntado con anterioridad, también hubo surrealismo en Brasil, en la República Dominicana, en Colombia, etc.

Fernando Sánchez Durán habla de la pertenencia de Gómez-Correa a la generación del 38, sin matizar las hondas diferencias que alejaron a los mandragóricos en general de los compañeros de generación a la que son adscritos por los historiadores y estudiosos:

Enrique Gómez-Correa está adscrito a una generación de poetas surgida bajo sombras monumentales: Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. En el ámbito americano, la voz potente de Vallejo, y los destellos deslumbrantes, en España, de la generación del 27 con García Lorca, Guillén, Alonso, Alberti...

La tarea de esta generación, llamada del 38, era emerger con una voz singular, inédita, ante tan formidables desafíos¹³¹¹.

Menciona, entonces, a Mandrágora:

¹³¹⁰ Fernando Sánchez Durán, "Poesía y consecuencia en Enrique Gómez-Correa", *Occidente*, n.º 357, enero-marzo de 1996, p. 41.

¹³¹¹ *Ibidem*.

De esta generación, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Gómez-Correa son los fundadores de la Mandrágora, movimiento afín al surrealismo de raigambre francesa, denostadores acérrimos de Neruda y fieles seguidores y admiradores incondicionales de Huidobro¹³¹².

En este sentido, más que hablar de afinidad al surrealismo, habría que señalar su adscripción total, voluntaria y consciente, al movimiento surrealista. Absurdo resulta, además, hablar de surrealismo “de raigambre francesa”, dado su carácter internacional. Por último, los mandragóricos no fueron “fieles seguidores” y mucho menos “admiradores incondicionales” de Huidobro, como ha quedado demostrado.

Sánchez Durán finaliza su texto resaltando el papel que la libertad y la rebelión tienen en la poesía del talquino. A continuación del texto se presenta el poema “La pérdida de la Mandrágora” de Gómez-Correa, perteneciente a su obra *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*.

En *El Mercurio* el 5 de marzo de 1996 se publica un artículo de autoría desconocida titulado “Ayer se presentó obra póstuma de Enrique Gómez-Correa”, escrito a raíz de la reedición ese mismo año de la antología *Las cosas al parecer perdidas* que había visto la luz en 1990, en la que se incluyen poemarios inéditos. En este texto se valora positivamente, señalando su importancia, la figura y la obra del poeta talquino. El articulista se refiere a Gómez-Correa como “uno de los fundadores del grupo surrealista «La Mandrágora» y uno de los más destacados exponentes de esta corriente que fundara hace 100 años André Breton”.

El artículo comienza transcribiendo algunas de las palabras con las que el poeta Ennio Moltedo se refiere a su colega Gómez-Correa:

De los poetas que conforman el grupo “La Mandrágora”, Gómez-Correa es el mejor dotado, el más perseverante y fiel en la mantención de los principios e idearios surrealistas.

Se señala, además, la escasa difusión que ha tenido su obra en su propio país, frente a la mayor acogida que ha suscitado en el extranjero:

Aunque su trabajo no se ha difundido mayormente en nuestro país, quizás por el carácter reservado del poeta, en el extranjero sus poemas han tenido amplia llegada entre los estudiosos y seguidores de la poesía.

¹³¹² *Ibidem*.

María Ester Saldivia Jara publica un artículo titulado “A propósito de Cosas Perdidas” en *El Mercurio* (Valparaíso) el 10 de marzo de 1996 anunciando y comentando la exposición que se realizaba en esas fechas de la vasta colección particular de obras plásticas de artistas surrealistas con la que contaba el poeta Gómez-Correa en la Sala Farol de la Universidad de Valparaíso en el marco del lanzamiento del libro póstumo *Las cosas al parecer perdidas*.

María Ester Saldivia comienza su artículo restándole importancia al papel que el surrealismo desempeñó en la historia del arte chileno:

Si bien el movimiento surrealista no tuvo profundo significado dentro de la historia del arte chileno, hoy en día resurge a nivel internacional como símbolo de los tiempos.

La articulista se refiere a Gómez-Correa como “impulsor de las primeras actividades en torno al surrealismo” y agrega que “junto a Braulio Arenas y Teófilo Cid, instaura entre los años 1938 y 1943 la revista de más larga duración en el surrealismo latinoamericano: *La Mandrágora*”.

Saldivia Jara menciona los nombres de Hérold, Brauner y Toyen como parte de los pintores presentes en dicha muestra. Además, destaca un pequeño collage de Braulio Arenas, “pequeña pieza en base a fotos intervenidas que componen un paisaje boscoso con árboles metamorfoseado con figuras humanas”.

La revista *Derrame*, publicada en Santiago de Chile, dedica especial atención en su tercer número, correspondiente al año 2000, a Enrique Gómez-Correa. Dos son los artículos que encontramos sobre el poeta talquino, además de la reproducción facsimilar de una carta escrita y enviada por René Magritte a nuestro poeta chileno y de la reproducción de dos textos poéticos suyos (“Espectro del amor” perteneciente a *Cataclismo en los ojos* y “A Eugenio Granell”, del libro *Frágil memoria*) y de otros dos ensayísticos (“Metafísica de los puentes” perteneciente también a su obra *Frágil memoria* y el fragmento inicial de “La violencia”). Nos detenemos, pues, en los dos artículos que giran en torno a su figura y su obra.

El primero de ellos, titulado “Enrique Gómez-Correa y la libertad poética”, pertenece a Carlos Delgado, quien por cierto se declara surrealista. Delgado reconoce el carácter atemporal del movimiento:

Surrealismo igual al tarot, en su esencia no varía a pesar del paso del tiempo. Se reconoce a sí mismo atemporal donde cada creador le agrega su carácter. Es una ley natural básica de la ciencia¹³¹³.

Carlos Delgado señala la autenticidad del surrealismo de Gómez-Correa y del grupo Mandrágora en general, en contraste con el juicio que algunos críticos chilenos, según él movidos por su envidia, han expuesto sobre ellos:

Enrique Gómez-Correa autentifica un surrealismo chileno, a pesar de algunos envidiosos que le bajan el nivel al surrealismo representado por los integrantes de la Mandrágora. Yo, en mi condición de surrealista, les digo a estos envidiosos con visos de picados, son solo hipócritas que no saben ver cuando se escribe el futuro.

El epítome de E. Gómez-Correa es una tarea muy difícil. Todavía existe mucho por descubrir en su dramatismo imágenes alucinantes que pautean el gesto del alma. Cuando un cometa se estrella con la superficie terrestre, crea las infinitas anécdotas en la estación de su final. Pero cuando se lee a E. Gómez-Correa, brutalmente surrealista se crean las anécdotas del paradigma¹³¹⁴.

Delgado aclara que el surrealismo no se reduce a una serie de técnicas literarias:

No se trata de escribir con talento o conocer las técnicas literarias, sino de fondo, de torbellino creativo, desnudar la esencia tan opacada del sistema regente, con su tecnología que es su mejor rostro para enterrar la verdad-esencia del ser humano¹³¹⁵.

Delgado se refiere, así, a la actitud poética de Enrique Gómez-Correa y ofrece una serie de claves fundamentales de su poesía:

La transparencia, la sinceridad en su posición de poeta, ejerce una posesión de la poesía pura (esta no es actitud para cualquier poeta). Sin adornos de vanidad, partidismo, de divo premiado. Su verdad poética nació entre petrificaciones observadas en los volcanes cercanos a Talca (...) La paradoja, lo orgánico, el amor, son escultura poética; esquilan al exoesqueleto de la realidad paralela. Esos son los truenos escuchados entre sus poemas y verdades¹³¹⁶.

Finaliza su ensayo, Carlos Delgado, señalando con ironía el reconocimiento que Gómez-Correa solo obtuvo fuera de su país:

¹³¹³ Carlos Delgado, "Enrique Gómez-Correa y la libertad poética", *Derrame*, Santiago de Chile, año 2000, p. 3.

¹³¹⁴ *Ibidem*.

¹³¹⁵ *Ibidem*.

¹³¹⁶ *Ibidem*.

Enrique Gómez-Correa, jovial hasta el último momento, con una claridad mental. Nos lega su certeza natural, la experiencia directa de su razón, saber y creatividad para invadir la poesía chilena con un surrealismo relevante, solo elogiado en el extranjero. ¿Será que afuera son más inteligentes que nosotros?¹³¹⁷

El segundo de los ensayos, redactado por Aldo Alcota, miembro del grupo Derrame, se publica bajo el título “Un niño imagina una mandrágora”. Así comienza su ensayo este joven surrealista chileno, estas son las palabras iniciales que dedica a Enrique Gómez-Correa:

Enrique Gómez-Correa. Nombre de poeta arcano. Qué más puedo decir sobre aquel mago que con el poder de su anillo se hacía invisible. No. Aún no se ha dicho lo esencial de Gómez-Correa. ¡El poder de Mandrágora! Quiero recurrir a un verso de Alfred Jarry... “En tu sombra infinita y encantadora me refugio”. Soy un joven que quiere seguir descubriendo los secretos que guardó Mandrágora. Puede que tarde; pasarán los años y puede que sigan existiendo secretos que jamás serán desvelados. Si tengo un hijo, le diré que continúe con dicha tarea¹³¹⁸.

Aldo Alcota reivindica la vigencia y vitalidad de la estela de los mandragóricos, afirma que “la poesía de Mandrágora no es un recuerdo. Está viva. Solo para la imaginación”. Y, en este sentido, agrega:

La poesía libre y gigante no necesita la publicidad ni de imposiciones arbitrarias para continuar encendida. Es POESÍA. Ya vemos que por estos días se rinden homenajes llenos de parafernalia a cierto poeta, cuya imagen satura. Existe un afán de reivindicar a ciertos nombres, a costa de sepultar, injustamente, la magnífica creación de otros. ¡Yo no le canto al monopolio! ¡Yo detesto el canto adulador! Quiero que se deje hablar a otras voces, a ti Enrique Gómez-Correa, a ti Jorge Cáceres, a ti Teófilo Cid, a ti Braulio Arenas, a ti Rosamel del Valle, a ti Stella Díaz Varín, a ti Rolando Cárdenas, a ti Eduardo Anguita, a ti Alfonso Alcalde, a ti Victoriano Vicario, a ti Vicente Huidobro, a ti Ludwig Zeller, a ti Carlos Pezoa Véliz, a ti Enrique Lihn, a ti Carlos de Rokha, a ti Jorge Teillier... Seguiría dando nombres.

A mí no me interesan los premios de un poeta. Menos el Nobel. Yo admiro la vida poética unida a la imaginación y a la transparencia. Admiro a los amantes de sus convicciones y que no se venden por nada ni por nadie. Admiro la real amistad y no la conveniencia pragmática. Amo la poesía. Amo las artes visuales. Amo el automatismo en la pintura (queda mucho por recorrer).

Enrique Gómez-Correa estaría de acuerdo con todo lo anterior¹³¹⁹.

Finaliza su ensayo Aldo Alcota señalando la sinceridad con la que escribe el texto y comentando sus intenciones de enviárselo a Enrique Gómez-Correa:

¹³¹⁷ *Ibidem.*

¹³¹⁸ Aldo Alcota, “Un niño imagina una mandrágora”, *Derrame*, Santiago de Chile, año 2000, p. 4.

¹³¹⁹ *Ibidem.*

Este texto lo escribo con mucha sinceridad. Escribo sin ninguna autocensura. Odio esa actitud de cobardes. Este texto no deseo llamarlo homenaje. Este texto se guardará en un sobre y será enviado a Enrique Gómez-Correa, al igual como lo hacía Philip West desde Zaragoza, España.

Ser un imaginador. LA IMAGINACIÓN LIBRE¹³²⁰.

Y constatamos que así fue, sin duda, puesto que justo debajo del artículo encontramos la respuesta que el último mandragórico envió al joven autor de este ensayo. Desde luego, se trata de un hallazgo de sumo interés:

Respuesta del poeta Enrique Gómez-Correa:

Gracias por el texto, mi querido joven, cree siempre en la imaginación. Apártate de la falsedad que corre en estos instantes por las venas de la sociedad, y que ha contaminado hasta las artes. Te recomiendo los juegos del humor, tan desconocidos para nuestros intelectuales chilenos. En el amor como en poesía hay que estar dispuesto a renunciar a todo. Adiós¹³²¹.

Por último, Eduardo Bravo publica el 30 de julio de 2005 en *El Centro* un artículo titulado “A diez años de la muerte del fundador de La Mandrágora” en el que recuerda a Enrique Gómez-Correa como “un talquino afable, extravagante y surrealista”. Menciona su amistad con André Breton y con René Magritte. Además, aborda una cuestión polémica, la relación con Gonzalo Rojas:

Vilipendiado por algunos de sus coetáneos, como Gonzalo Rojas, quien formó parte del grupo, y al mismo tiempo considerado como uno de los contrafuertes del surrealismo latinoamericano, el abogado y ex diplomático fue primero que todo poeta negro (...).

Eduardo Bravo se refiere al último superviviente de Mandrágora como “nombre fundamental del surrealismo chileno y de la poesía negra”. Finaliza su artículo afirmando que “Enrique Gómez-Correa fue el último de los mandragóricos cuando todos sus integrantes habían desertado. De hecho, el último número de la mítica revista que circuló entre 1938 y 1952 fue firmado por Gómez-Correa en solitario”.

En ese sentido, recordamos que también Jorge Cáceres se mantuvo fiel al surrealismo hasta sus últimos momentos. Y, por otra parte, consideramos arriesgado el empleo de las fechas que maneja Bravo respecto a la circulación de *Mandrágora*. Parece extender su

¹³²⁰ *Ibidem.*

¹³²¹ *Ibidem.*

trayectoria hasta 1952, sin aclarar que el último número, el séptimo, vio la luz en octubre de 1943.

5.2.2. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Braulio Arenas

En líneas generales, hemos de señalar que en una parte considerable de los artículos publicados en la prensa y en revistas chilenas se alude a Braulio Arenas como el fundador del grupo Mandrágora y como pieza esencial, por encima de sus compañeros, en el surgimiento y desarrollo de la actividad del grupo. Citamos como ejemplo un artículo, en el que no figura la identidad de su autor, titulado “Braulio Arenas revivió en La Serena” publicado en *Las Últimas Noticias* el 8 de febrero de 1990 en el que se citan, entre otras, unas breves palabras, sin duda excesivas, de José Donoso afirmando que “todo el movimiento de la Mandrágora tuvo en él al principal protagonista”. Otro ejemplo lo tenemos en un artículo publicado por Gustavo Rivera Flores en *El Día* (La Serena) el 4 de marzo de 1997, titulado “El escritor Braulio Arenas C.”, en el que se hace referencia a este como “el fundador del movimiento poético «Mandrágora»”. Igualmente, en otro artículo titulado “Arenas: La literatura no es sendero de rosas” publicado en *Las Últimas Noticias* el 29 de agosto de 1984, de autoría desconocida, se hace referencia a Arenas como “creador del grupo «La Mandrágora»” y del que se afirma que “es el único escritor surrealista conocido en el extranjero”, pasando por alto el vínculo que unió a Enrique Gómez-Correa y a Jorge Cáceres con importantes exponentes del surrealismo internacional tras su estancia, por separado, en la capital francesa y la estima y consideración que recibieron. También José Vargas Badilla en su artículo “Presencia de Braulio Arenas”, publicado en *La Región* (San Fernando) el 20 de febrero de 1990, concede excesiva responsabilidad, exclusivamente, a Braulio Arenas en relación a la existencia de Mandrágora, refiriéndose a él como “discípulo de Vicente Huidobro, fue el fundador del Grupo Mandrágora, movimiento literario de la época del 30 y 40 y director de la revista de igual nombre” y olvidando el papel que tanto Enrique Gómez-Correa como Teófilo Cid desempeñaron, junto a Arenas, en la fundación del grupo y en la publicación de la revista *Mandrágora*.

Además, hay articulistas excesivamente benéficos con el autor que hablan de fidelidad al movimiento surrealista, exaltando sobremanera la que fue una etapa en su trayectoria como poeta y escritor, y que fue dejando a un lado hasta alejarse completamente, incluso llegando a negar, en ciertas declaraciones suyas en entrevistas, su pasado surrealista. A pesar de los

esfuerzos realizados por Arenas para desvincularse de este pasado, la gran mayoría de los artículos publicados en relación a su fallecimiento, en 1988, mencionan su participación en Mandrágora y lo recuerdan como pieza fundamental de la actividad surrealista en Chile.

Por otra parte, a través de los numerosos artículos publicados a raíz de su fallecimiento, el 12 de mayo de 1988, sabemos que el poeta de La Serena recibió el apoyo de las autoridades y que el dictador Augusto Pinochet, Presidente de la República en esos entonces, y su esposa, Lucía de Hiriart de Pinochet, “hicieron llegar sus condolencias a los deudos de Braulio Arenas”. Así consta, por ejemplo, en un artículo titulado “Emotivo funeral del poeta Braulio Arenas” publicado el 14 de mayo de 1988 en *El Mercurio* (Valparaíso) y en otro publicado el mismo día en *La Cuarta* (Santiago) bajo el título “Muestras de dolor en funerales de Premio Nacional Braulio Arenas”, ambos de autoría desconocida. En otro texto periodístico publicado ese mismo 14 de mayo de 1988 en *La Nación* (Santiago) bajo el título “Sepultados restos del escritor Braulio Arenas” se transcribe la nota presidencial que Augusto Pinochet envía a la hermana de Braulio Arenas, Ana Arenas Carvajal, para expresarle sus condolencias. En dicha nota firmada por Pinochet se alude a “la desaparición de tan importante personalidad del intelecto chileno” y a “la irreparable pérdida para la nación” que su muerte supone. Igualmente, en un artículo firmado por Benjamín Morgado y publicado en el suplemento del domingo de *El Día*, publicado en La Serena el 1 de septiembre de 1985, queda reflejado el apoyo que el régimen daba a Braulio Arenas por aquellos años:

Un público numerosísimo, en que estaban presentes autoridades, la alcaldesa de Viña del Mar y la presidenta de la Fundación Nacional de la Cultura, doña Lucía Pinochet H. recibió con mucho deleite la intervención de Arenas (...)

Recordamos que un año antes había recibido el Premio Nacional de Literatura y que el vate, en otros entonces surrealista, pasaba a cobrar una pensión de manos del régimen dictatorial de Pinochet.

También en relación al apoyo recibido por Arenas de manos del gobierno chileno, señalamos la existencia de un breve artículo publicado en *La Tercera* (Santiago) el 9 de agosto de 1983 bajo el título “Pensión de gracia para el escritor Braulio Arenas” en el que se informa de la concesión por parte del Ministerio de Interior y de Hacienda de “una pensión de gracia, equivalente a cuatro ingresos mínimos mensuales de la Región Metropolitana” a Braulio Arenas Carvajal. Ya antes de la concesión del Premio Nacional, Arenas había recibido privilegios económicos del gobierno de Pinochet.

En la misma línea de lo anteriormente expuesto, consideramos interesante aludir a un artículo titulado “No existe apagón cultural” publicado en *El Cronista* (Santiago) el 29 de noviembre de 1979 en el que se hace referencia a una conferencia dictada por Braulio Arenas en el salón de actos del Círculo Literario “Carlos Mondaca” en la que abordaba la creación literaria llevada a cabo en Chile entre 1973 y 1979, el último sexenio desde el inicio del gobierno de Augusto Pinochet. Así pues, en este artículo se señala la consideración expuesta por Arenas, que habla del “notable resurgimiento en la labor creativa de los escritores nacionales”, y que el articulista califica de “mentís a las afirmaciones intencionadas de quienes hablan de apagón cultural en Chile”.

Igualmente, consideramos significativo otro artículo titulado “Interesante charla del escritor Braulio Arenas” publicado en *El Llanquihue* (Puerto Montt) el 3 de junio de 1982 en el que se alude a otra conferencia dictada por Arenas, en este caso en la sala de conferencias de la Intendencia Regional, y titulada “Base de la Literatura Chilena”. En el artículo se menciona la “presencia de autoridades militares, eclesiásticas y civiles y numerosas damas”, lo cual refleja la implicación que Arenas tuvo respecto al régimen militar pinochetista.

Una llamativa parte de los artículos publicados en la prensa chilena en torno a la figura de Braulio Arenas son posteriores a su obtención del Premio Nacional de Literatura en 1984 y a su fallecimiento en 1988, y muchos carecen de verdadero interés, pues no aportan información significativa ni tampoco valoraciones críticas acerca de su obra y de su actividad, sino que se quedan en meros repasos superficiales de su vida y de su producción. Es más, algunos especialmente demuestran el desconocimiento real existente en relación a su producción artística y el manejo de informaciones anecdóticas, poco contrastadas o erróneas. Señalamos, en este sentido, un artículo titulado “Murió Braulio Arenas”, publicado en *La Cuarta* (Santiago) el 13 de mayo de 1988, de autoría desconocida, en el que se afirma que Arenas “fue uno de los fundadores del Grupo Mandrágora, una generación de poetas subrealistas de la década de 1950”, fechando erróneamente los años de actividad mandragórica.

El primer artículo fechado que encontramos en la prensa chilena sobre Braulio Arenas y su obra poética data del año 1960. En el número de *Ultramar* correspondiente a junio de dicho año aparece un artículo titulado “Braulio Arenas, 25 años fiel a la mandrágora”, aparentemente sin firmar, en el que se comenta con excesivo entusiasmo el papel de Mandrágora respecto al surrealismo en lengua española y su decisivo aporte a la “liberación de la creación poética nacional”. El autor, de identidad desconocida, otorga a Arenas un puesto destacado en la historia de la poesía chilena:

Dentro de la que ya es la historia de la poesía chilena, Braulio Arenas ocupa un importante lugar como fundador –en 1937– del grupo mandrágora, junto a Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid. *Mandrágora* fue la primera expresión del pensamiento surrealista no solo en Chile, sino en los países de lengua castellana, y su actividad (continuada en la revista *Leitmotiv*) contribuyó de manera decisiva a la liberación de la creación poética nacional.

A esta entusiasta afirmación, hemos de matizar que antes de que el grupo Mandrágora se hubiese constituido y que comenzase la publicación de la revista *Mandrágora* en 1938, ya en 1928 Aldo Pellegrini en Argentina había publicado el primer número de *Que*, la primera revista surrealista latinoamericana, de la que vieron la luz dos números, el segundo en 1930. Ciertamente, habría que esperar muchos años para que en Argentina se creara un grupo surrealista consolidado.

Una vez más constatamos la inapropiada mención de Jorge Cáceres como miembro fundador del grupo, sin matizar que se incorporó a este una vez ya había sido fundado y tras su primer acto público.

Queda patente en el artículo la escasa atención que la “crítica oficial” prestó a Braulio Arenas, como podemos observar en el siguiente párrafo en el que, además, el autor comenta la gran labor desempeñada por este como traductor y difusor de grandes poetas:

Naturalmente ignorado por la crítica oficial que mira siempre con temor las nuevas expresiones de la belleza (desde los tiempos en que el romanticismo era la última expresión de la belleza), Braulio Arenas será considerado con aprecio creciente por las nuevas generaciones que verán en él no solo al creador siempre fiel a la pureza de la poesía, sino también al excelente traductor y divulgador de altos exponentes de la poesía, como Lautréamont, Rimbaud, el Marqués de Sade, Mariana Alcoforado, Leonora Carrington. Pues las nuevas generaciones –como Braulio Arenas pidió en su intervención en el Encuentro de Escritores realizado en Concepción en 1958– “toman la brasa ardiente de la poesía sin temor a que se borren las líneas de la mano”.

Edmundo Concha publica un artículo titulado “Braulio Arenas, o los saltos mortales en poesía” en *Las Últimas Noticias* el 27 de enero de 1962 en el que se refiere a Arenas como un “poeta vivo, despierto, saltarín e incluso piruetero” que habita un mundo inundado de luz ajeno a la realidad cotidiana:

Para Braulio Arenas, el mundo de todos los días, el de ustedes, los lectores, es un mundo fatigado cuyas vueltas repetidas, a esta altura, contienen para él tantas novedades como una película que hubiese visto infinitas veces. Por eso el poeta ha desertado de este escenario tradicional y monótono y se ha instalado, como soberano,

en otro mundo, con legislación particular, donde la aventura no está derogada. Ahí, en ese mundo “presidido por una lámpara enloquecida por la luz del texto”, vive a sus anchas su condición de poeta vivo, despierto, saltarán e incluso piruetero.

Edmundo Concha alude a Braulio Arenas como “el último mohicano de la generación mandragorista” al que le gustan “los juegos de luces, los saltos mortales, los contrastes imprevistos” y destaca la “intelectualidad” y la “pasión” como rasgos evidentes de su obra.

Finaliza este breve artículo comentando la desertión de Arenas de “este mundo –el meramente tridimensional–” para crear otra realidad “donde la libertad y la locura tienen siempre vía libre”:

Braulio Arenas, como un deportista diestro, como un malabarista que no rompe ninguna botella, como “un mago capaz de sacar innumerables sombreros del interior de una paloma”, luce un estilo acrobático, esbelto, circense. Es el único estilo que podía salvar a quien desertó de este mundo –el meramente tridimensional– y se creó otro donde la realidad y la locura tienen siempre vía libre. Es cierto que ese mundo suyo, hecho de palabras, de sueños, de espumas, es falso. Pero, ya se sabe, al arte no le importan la verdad ni la mentira, sino solo la belleza. Y al poeta Braulio Arenas le consta como al que más.

Claudio Solar publica un artículo el 29 de marzo de 1964 en *El Mercurio* (Valparaíso), aparentemente sin título. En su texto, Claudio Solar se refiere a Arenas como “el Papa Mágico de la Mandrágora”. Explica así el porqué del nombre tomado por Arenas, Cid y Gómez-Correa para denominar el grupo fundado por ellos en 1938:

¿Por qué el nombre de Mandrágora? Hay una superstición que dice que al pie de los patíbulos de los ahorcados, nace una extraordinaria planta: la Mandrágora, que tiene raíces de forma humana. Esta planta misteriosa era el símbolo adecuado para un movimiento poético misterioso, que buscaba las palabras, los hechos mágicos, los símbolos de los sueños, del ser humano.

Claudio Solar asevera que “Arenas fue la cabeza visible de la Mandrágora” y habla del estímulo que el grupo recibió por parte de Vicente Huidobro. De sus palabras parece deducirse que Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid se sumaron posteriormente al proyecto, cosa en absoluto cierta, como bien sabemos. Además, sitúa en un mismo nivel de participación a estos dos, a Jorge Cáceres, a Eduardo Anguita y a Gonzalo Rojas:

Braulio Arenas fue la cabeza visible de la Mandrágora. En parte, el grupo partió estimulado con la presencia de Vicente Huidobro, en 1935. A la Mandrágora se plegaron Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, Eduardo Anguita, Teófilo Cid y Gonzalo Rojas.

Añade, entonces, una interesante aclaración acerca del alejamiento de Gonzalo Rojas del surrealismo y del grupo chileno, recurriendo a la reproducción de un fragmento del prólogo escrito por Rojas para *El mundo y su doble*, libro de Arenas reeditado en 1963 por la Editorial Altazor, en el que queda reflejado el posicionamiento posterior de este respecto a su juvenil acercamiento al surrealismo:

Este último se marginó del grupo para hacer una poesía propia, de sentido realista social y fustigante. Al prologar el texto de Arenas, dice en 1963: “Por eso, cuando al cabo de veinte años, en 1958, Braulio Arenas revisa públicamente aquellos postulados, desde la experiencia del viaje posterior de cada uno de nosotros, descubre muchas de las confusiones en las que fuimos atrapados, pero descubre también el sentido de esos gérmenes desafiantes”.

Solar alude, entonces, a la generación del 38 de la literatura chilena y hace una rápida aproximación a las distintas tendencias que la caracterizaron y a los escritores que a ella suelen ser adscritos, entre los que menciona a los componentes del grupo Mandrágora:

La generación de 1938, es una generación auténtica y mucho le deben nuestras letras. Por un lado, estuvieron los “neocriollistas” (realismo épico), Nicomedes Guzmán, Gonzalo Drago, Francisco Coloane, Nicasio Tangol, Reinaldo Lomboy, Andrés Sabella y otros; este grupo publicó una *Antología de nuevos cuentistas chilenos*. Por otro lado estuvieron los integrantes de La Mandrágora, los que no solo hicieron una revolución en lo poético, sino que cargaron la prosa de nuevas posibilidades; así lo demostró el libro de Miguel Serrano, en esa otra Antología –gemela, a la vez que opuesta– de la generación del 38: *Antología del verdadero cuento chileno*.

Concluye su texto, Claudio Solar, afirmando que aún no ha sido del todo reconocido el valor de Mandrágora y de la obra de Braulio Arenas y su contribución a la apertura de nuevas vías en las letras chilenas:

Ni a Braulio Arenas, ni a la Mandrágora se le ha reconocido todo su valor y trascendencia. Fueron voces distintas a Neruda y ofrecieron nuevos caminos. Por eso, creo que faltó una coronación para Braulio Arenas en sus 50 años.

El 5 de abril de 1967 se publica un artículo titulado “Escaparate” escrito a propósito de la publicación de la obra de Arenas *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, artículo que aparece sin firmar y del que desconocemos la fuente de publicación. Comienza el texto hablando de la relevancia que la imaginación y la transfiguración de realidades tiene en la poesía de Braulio Arenas:

Estamos ante un poeta para el cual, desde hace muy largo tiempo, los derechos de la imaginación prevalecen en cada uno de los poemas que escribe (...) La realidad que todos conocemos pasa por un proceso de transfiguración y aparece convertida en una realidad soñada. Está en lo esencial y valioso de la otra, pero secretamente enriquecido de valores inesperados, perdurables. Nace, así, una realidad más profunda, donde la poesía encuentra gozoso refugio.

El articulista comenta el juicio que algunos estudiosos han manifestado sobre la producción de Arenas como perteneciente al pasado, porque se vincula en una primera etapa de su trayectoria creativa al movimiento surrealista, dado por muerto desde los mismos años 20:

Algunos suelen sugerir que su obra está “fechada”, pertenece más al pasado que a nuestros días. Tal aseveración proviene de haber sido Braulio Arenas surrealista. Y el surrealismo, para los aficionados a clasificaciones estables, a fabricar nichos, está muerto, tiene tierra encima, y sobre su losa crece y se enmaraña el olvido. Es muy posible que todo esto sea de veras precipitado. Puede el surrealismo no tener vigencia como escuela, como tendencia seguida por grupos combatientes, pero –al igual que todos los “ismos” y maneras literarias que aportaron puntos de vista importantes, ensanchadores de horizontes–, se halla latiendo a menudo en las venas de mucho buen poema contemporáneo, de gran número de poetas que no caben en un encasillamiento angosto.

En este sentido, tan solo nos queda matizar que aún hoy existen “grupos combatientes” que se adhieren al movimiento surrealista a lo largo del orbe terráqueo, por lo que el cuestionamiento de la vigencia del movimiento queda totalmente en entredicho. Si bien es cierto que el surrealismo marcó la sensibilidad artística y que sus reflejos se perciben indudablemente en el arte contemporáneo, y que como bien expresa el autor de este artículo, de identidad desconocida, “ensanchó los horizontes”, es preciso establecer la diferenciación entre la influencia que este ejerce y que impregna la totalidad de las manifestaciones artísticas y la aún hoy adhesión consciente de muchos poetas y artistas plásticos a los principios del surrealismo.

El articulista valora la calidad poética de Arenas, afirma que es “un poeta de hoy” y añade: “y de los buenos con que contamos en esta hora de muchos nombres y de escasos poetas”. Por último, agrega interesantes comentarios sobre *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, señalando algunas de las claves de la poesía de Arenas como la belleza de sus imágenes y la ausencia de lógica y de control racional:

Aquí la meditación es un feliz vuelo de imágenes, un armonioso encuentro de ideas poéticas que, como las musicales, se yuxtaponen, se apartan, creando un bello contrapunto. Si lo que se dice al fin del poema parece tener alguna filosofía enlutada, no nos detengamos a averiguarlo. En este poema, como en todos los que poseen naturaleza parecida, no busquemos encadenamientos lógicos, un pensamiento sometido a control racional. Encontremos, simplemente, lo que hay: poesía.

El 6 de mayo de 1970 se publica un artículo, cuya autoría y fuente de publicación se desconocen, titulado “Braulio Arenas. El último surrealista” en el que se alude a Mandrágora como “uno de los escasos movimientos literarios originales que Chile ha tenido” y se refiere a Arenas como uno de los padrinos de dicho movimiento.

En este texto se reproducen unas palabras de Arenas que parecen pertenecientes a una entrevista, aunque no hay referencia alguna a la fuente:

Con Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa tuvimos, hacia 1932, una conversación en Talca. Conversación procurada por el azar. No hubo propósito de grupo, sino hasta 1935. En este año nos reencontramos. Se afianzan los propósitos. Una materia de discusión es el surrealismo. De ahí la frecuentación de Huidobro, que participaba en estos conversatorios generales en que se hablaba de muchas cosas. Futurismo, Dadaísmo, Jarry, *Le Grand Jeu*, Proust, Gide.

Se habla así del grupo Mandrágora:

Los de Mandrágora se declaran adictos al romanticismo alemán, a la novela gótica (Walpole y otros), a los contemporáneos de Shakespeare (...) Comienzan a elaborar una teoría de la Mandrágora, que se traduce en manifiestos “más orales que escritos”, lecturas públicas de poemas, actos de beligerancia frente al ámbito intelectual. Los puntos de vista resultan bastante ajenos al contexto de la literatura chilena del momento.

De nuevo, se vuelven a reproducir unas palabras de Arenas sin dejar constancia de cuándo y en qué contexto fueron expresadas. En el caso de Arenas, las fechas de sus declaraciones, como sabemos, resultan significativas dado el radical giro de su postura en un momento dado:

1938 es nuestro año decisivo. El término generación es más bien acomodaticio. La Mandrágora admitía desde lejos al Frente Popular. No nos acercábamos a él por temor a la fuerza de las granjerías políticas, ya que nos desinteresábamos por las formas contingentes. Aceptamos al Frente Popular “para los demás”, pero nosotros estábamos voluntariamente sustraídos del espacio político y de la sociedad. Por esas tierras no se hallaba la perfección. “Queríamos una participación secreta en busca de un camino de perfección que era, sin duda, el camino de la Donna Poesía”.

El articulista prosigue hablando de la actividad de Mandrágora y alude a su vínculo con los surrealistas agrupados en París y a su colaboración en revistas como *Néon*:

Años de la Segunda Guerra. De aquel *Defensa de la Mandrágora*. De *Ximena*, recolección antológica de Arenas, Cid, Cáceres y Gómez-Correa. A comienzos de 1942 entablan relaciones con los popes surrealistas: Benjamin Péret, André Breton, Marcel Duchamp. El primero señala que la Mandrágora es “el más importante de los movimientos del surrealismo internacional”.

Los convidan a colaborar en las revistas oficiales: *Neón* [sic], entre otras. El surrealismo “es una droga, incorpora estados de ansiedad, insólitas lucideces, busca en el sueño las fuentes de los actos fallidos”, memora Braulio Arenas.

El autor de identidad desconocida finaliza su artículo señalando el “vuelco” que experimenta la producción literaria del poeta entre 1943 y 1958, prestando gran atención a la realidad chilena, a sus gentes, su folklore, sus mitos, etc. Añade que “Braulio Arenas comienza a encontrar en el público simple a los prójimos” y, respecto a sus poemas, afirma que “comienzan a ser captados y entendidos por el pueblo”.

Ignacio Valente publica el 30 de agosto de 1970 en *El Mercurio* un artículo titulado “Antología de Braulio Arenas” a propósito de la publicación por parte de Arenas de su antología poética *En el mejor de los mundos*, que reúne las creaciones poéticas realizadas entre 1929 y 1949.

Comienza Valente señalando que “el mejor de los mundos” de Arenas “dista mucho, por cierto, de ser el que pisamos; a pesar de Leibniz y del optimismo racionalista, Arenas encuentra su paraíso en ciertos sueños y ensueños que construye partiendo de elementos dados –mujeres, lugares, objetos–, con fantasía y también con ingenio, tristeza, humor”.

Valente señala la “utilidad” de esta antología, pues “permite hacerse una imagen simultánea del conjunto de la poesía de Braulio Arenas, imagen difícil de componer –por la

heterogeneidad de sus piezas– si no es mediante una lectura panorámica, como la que nos ofrece esta obra”. Este es el juicio que la obra en su conjunto le merece:

Personalmente, gracias a los efectos de conjunto, me ha resultado una lectura con sorpresas. Gratas, en su mayoría.

Valente comenta la “permanente veta realista de sabor romántico” que se encuentra en la obra de Arenas “antes, durante y después de la experiencia surrealista”. Señala, además, que su faceta surrealista y “el prestigio” de Mandrágora han “opacado esa otra personalidad poética” de Arenas:

Por ejemplo, antes, durante y después de la experiencia surrealista, se aprecia en Arenas una permanente veta realista de sabor romántico, hecha de múltiples elementos: un intenso calor humano, un acercamiento sentimental y directo a las cosas, un decir simple y castizo y claro, con fuertes reminiscencias de una tradición que no esperaba encontrar tan viva en Arenas, la española. Estos elementos son quizá el fondo más permanente y personal de su poesía, y restan importancia a la sucesión de ismos en cuyas filas militara el poeta (...)

La imagen surrealista y el prestigio de la Mandrágora parecen haber opacado esa otra personalidad poética de Braulio Arenas, la del versificador anecdótico, figurativo, claro, aún pintoresco, inclinado a la regularidad métrica y a la canción, que se complace en tristes o tiernos cuadros de realidad reconocible, sentimentales o provincianos, mirados como a través de un espejo antiguo.

Para Ignacio Valente, Arenas “se revela como un poeta de antiguo cuño, siempre abierto al sentimiento romántico de la vida, siempre dispuesto a conmovirse con lo poético, aunque asimismo a ironizar su propio sentimiento, suavemente, sin estridencia”.

Añade Valente el siguiente comentario sobre el mundo poético de Braulio Arenas:

El óptimo mundo de Braulio Arenas no es el universo a secas, sino un mundo intuido en el ejercicio profesional del poeta. Del poeta, no de la poesía. Es el mundo de lo poético en el sentido convencional romántico, que es también un sentido hondo y duradero. No se trata, pues, de “poesía pura”, o de asir una esencia poética en el castigo de lo anecdótico y en la máxima concentración formal. Se trata más bien de lo contrario, de la aceptación romántica de una existencia poética, que transfigura el mundo aun a pesar de la imperfección verbal. Las palabras no son aquí lo que más importa; sí lo son el ego poético y su circunstancia. En cambio, la poesía de Arenas tiene por lo general una ejecución verbal imperfecta, algo azarosa y gratuita, no siempre exacta y necesaria; pero que, con todo, consigue transmitir un cálido sentimiento de la vida y de las situaciones.

Llama la atención del fragmento recientemente reproducido, la alusión a la imperfección de la “ejecución verbal” de la poesía de Arenas.

Valente comenta la existencia de “una chilenidad real en los ingredientes psicológicos de esta poesía”, que consiste en la “síntesis, presente en la mayoría de nuestros poetas, entre estos tres sentimientos: melancolía, ternura, ironía”. Según él, estos tres sentimientos “se dan intensamente en Braulio Arenas, sobre todo en sus poemas menos formales, que revelan espontáneamente algunos de sus rasgos más auténticos”.

Valente dirige su crítica a las creaciones poéticas que llama “de transición”, surgidas bajo el signo del creacionismo, en las que, en su opinión, se vuelve “inútilmente oscuro y formal”:

No convence, en cambio, Braulio Arenas en esos poemas de transición donde pierde el sentimiento directo de las cosas pero no conquista aún la coherencia secreta o mágica de su inmersión surrealista. Me refiero a su primera poesía incorporada a un vanguardismo programático, a sus pasos creacionistas donde tiene la palabra, no la realidad ni el sueño, sino la inteligencia constructora en sus primeras aventuras. Allí el poeta se torna inútilmente oscuro y formal. “En el mejor de los mundos”, “El divulgador a lámpara”, “Retrato”, son poemas tal vez necesarios como transición, pero cuyo lenguaje está dominado por una arbitrariedad adolescente, por una falsa oscuridad (...)

Se trata de un lenguaje inútilmente oscuro, sin profundidad verdadera, que ya no nos dice nada. Debíó ser necesario, sin embargo, en la evolución del poeta para llegar a la gratuidad auténtica, a la hondura soterrada y alucinante de sus mayores poemas de la época surrealista. Pues de pronto, de una página a otra de esta antología, cruzamos la frontera subliminal y nos encontramos en plena magia verbal, en una cumbre dentro de la variada trayectoria poética de Braulio Arenas.

Valente reconoce la calidad de la producción poética surrealista de Arenas, considerándola un punto álgido en la trayectoria del poeta nacido en La Serena.

El mismo Ignacio Valente publica otro artículo titulado “Braulio Arenas, surrealista” en *El Mercurio* el 6 de septiembre de 1970 en el que comenta varias de las obras de Arenas. En primer lugar, Valente se refiere a su antología entonces recientemente publicada *En el mejor de los mundos*, a través de la que, según expresa, “cruzamos bruscamente, de una página a otra, el umbral que lo introduce en el corazón de la experiencia surrealista”:

De la fase de tránsito previa a esta inmersión subliminal, subrayaba yo en el comentario anterior sus vacilaciones de lenguaje y de intuición. Y de pronto, en “El famoso laberinto”, nos encontramos de lleno en una atmósfera encantada: no sabemos si admirar más la magia de los puentes oníricos que enlazan a los seres de este nuevo mundo o el finísimo ingenio de la construcción poética o la seguridad del lenguaje en cuyo interior se

explora este universo. Lo que antes era arbitrario o inútilmente oscuro se ha convertido ahora en un atributo excelente, la auténtica gratuidad poética, llena de sentido.

Valente reconoce la belleza de algunos pasajes del poema mencionado, “El famoso laberinto”, y los equipara a poemas de Gerardo Diego y de André Breton:

Hay pasajes de este poema, y de algunos que siguen, tan hermosos como los de Gerardo Diego en la misma línea; hay hallazgos que no desentonarían en poemas de André Breton. Hay una coherencia subterránea, una secreta unidad en la atmósfera y el tono verbal del poema, bajo la imprevisible gratuidad de sus imágenes disparadas en todas las dimensiones; hay una ejemplar libertad en la escritura, y un ingenio brillante en el ritmo de los desplazamientos imaginativos. Aquí estamos realmente en el mejor de los mundos de Braulio Arenas, en una densa atmósfera poética nocturna donde ingresan enigmáticos seres –dragón, espejo, carpintero, puente, sol– con perfecta naturalidad y como encontrando su sitio necesario en este clima onírico, a pesar de no estar definidos en el poema.

A continuación, Valente parece matizar que estas observaciones no pueden ser aplicadas a la totalidad de esta obra y, sin embargo, le quita importancia:

No importa que este juicio solo sea aplicable, en rigor, a unos pocos pasajes superiores de esta obra; aún las mejores creaciones poéticas se salvan, a la larga, por ciertos fragmentos que legitiman, ellos solos, todo un contexto necesario aunque a veces bien poco; ellas se legitiman, no obstante, como el medio nutricio de admirables versos capaces de trascender su aire de época y hacernos llegar a través del tiempo, su válida intuición.

Valente señala la existencia, a su parecer, de cierta “afinidad” entre los poemas de *En el mejor de los mundos* y los antipoemas de Nicanor Parra, aunque con una marcada diferencia:

Me ha sorprendido encontrar, en algunos pasajes de esta poesía, una afinidad de su tono narrativo, prosístico, argumental. Hay versos donde late un eco de “La víbora”, “El túnel” o “La trampa” (...) Braulio Arenas, sin embargo, ha elaborado en una dirección distinta el estímulo que de esta fuente antipoética pueda haber recibido: en la dirección de una ternura y una ironía inclinadas siempre hacia los tonos suaves, y transferidas hacia lo onírico y lo esfumado, impreciso, en contraste con la estridente exactitud y el lúcido realismo del antipoeta.

Se explica esta afinidad, en apariencia desconcertante, si pensamos que también la poesía de Braulio Arenas mezcla a menudo elementos surrealistas con una vena de legítimo humor poético. Lo hace, por cierto, a su manera ponderada y sugerente; y no se trata de humor negro –como suele ocurrir en estos casos–, sino de un dejo festivo y sonriente que se adhiere a su imaginación (...)

A continuación, Ignacio Valiente se centra en su *Discurso del gran poder*, sobre el que añade un interesante comentario:

Discurso del gran poder es un extenso poema cuya progresión surrealista no es incompatible con una bien trabada arquitectura; se produce en él la acumulación de una atmósfera de magia, en torno a elementos recurrentes –espejo, lámpara, mujer, océano, amor, realidad, placer–, elementos altamente conceptuosos, no obstante, y organizados con inteligencia discursiva en un tono casi axiomático.

Por último, Valiente trae a colación otra obra de Arenas, *La casa fantasma*, sobre la que vierte sus críticas, señalando su carácter forzado y su excesivo retoricismo:

La casa fantasma, poema muy antologado, no me parece en cambio un texto satisfactorio. Los últimos poemas son evocaciones de tema definido –generalmente lugares: Lebu, Valdivia, Ancud...–, y sufren la dificultad de esta clase de poetizaciones: el pie forzado prevalece sobre la espontaneidad creadora, la voluntad de cantar es mayor que el canto, y la elocuencia retórica sobrepasa a la palabra poética.

El 8 de febrero de 1974 en *Qué Pasa* n.º 146 (Santiago de Chile) se publica un extenso artículo titulado “Braulio Arenas: Chile fue fundado en una poesía” en el que no figura la identidad del autor y en el que se intercala el ensayo con la reproducción de las respuestas que Braulio Arenas da a una serie de preguntas planteadas. En primer lugar, llama nuestra atención la referencia a la “fama internacional” que experimentó Arenas “como escritor surrealista”.

En este artículo se aborda una delicada cuestión, el tránsito de Arenas a lo largo de su trayectoria literaria, recurriendo a sus propias palabras para justificar lo expuesto. Así, se afirma que “Braulio Arenas no es esclavo de sus originales y tampoco quiere serlo «de un estilo, no ya de un género. Por eso es que tengo una obra muy distinta de la otra e incluso distintas novelas con distintos temas»”¹³²².

Es, entonces, cuando se hace referencia al movimiento Mandrágora y a la actitud de Arenas en relación al surrealismo antes y después de los años de intensa actividad del grupo aún cohesionado:

Desde 1929 –llegada a Santiago– hasta 1937 –*Adiós a la familia*– es su época de iniciación. Ese año se incorpora al movimiento surrealista, que encabeza en Chile. Es un movimiento internacional, por eso tiene

¹³²² “Braulio Arenas: Chile fue fundado en una poesía”, *Qué Pasa*, n.º 146, Santiago de Chile, 8 de febrero de 1974, p. 59.

publicaciones con sus seguidores en Francia y en Estados Unidos y, aunque se retira de él, “queda la repercusión bibliográfica, por eso se me conoce y consulta afuera”.

En Chile, junto con Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, forma el grupo Mandrágora, movimiento de iniciación surrealista que edita una revista con ese nombre. Y Braulio Arenas, junto con Jorge Cáceres, hace una exposición plástica en la Biblioteca Nacional donde da a conocer su pintura y literatura. “Fue la primera de este tipo”, recuerda¹³²³.

El articulista se refiere a la muerte oficialmente declarada del movimiento surrealista, agregando una interesante réplica a esta afirmación lanzada por Braulio Arenas:

El movimiento surrealista, que había surgido en 1924 en Francia con el Manifiesto Surrealista [sic] de André Breton y que ilustraba perfectamente su tendencia con los Proverbios Surrealistas de Paul Éluard y Benjamin Péret, oficialmente es declarado en receso.

“Pero la idea es una e indivisible –explica Braulio Arenas–. Por eso aunque el movimiento caduque hay una línea de continuidad de la imaginación creadora”¹³²⁴.

En el texto se menciona, además, el cambio de rumbo que se percibe en la obra de Arenas y se recoge la explicación que él mismo da de la nueva postura que adopta frente a la poesía y la literatura en general. El año 1959 es presentado como punto de inflexión en la producción literaria de Arenas, año en el que descubre el paisaje chileno y su gente a raíz de sus viajes a Concepción y a Aisén, y que será el inicio de su faceta de viajero por el interior de Chile. En este sentido, debemos aclarar que el Encuentro de Escritores organizado por la Universidad de Concepción al que acude Braulio Arenas tuvo lugar en enero de 1958:

1943 marca para él la iniciación de un interregno que durará hasta 1959, año en que concurre, invitado por la Universidad de Concepción, a un Encuentro de Escritores en esa ciudad. El mismo año viaja a Aisén, a una Escuela de Temporada de la U. de Chile. “Se puede decir que desde ese año comprendí la realidad de la provincia chilena y descubrí un rostro y un alma muy difíciles de captar desde la calle Ahumada de Santiago”.

“Desde entonces he viajado mucho por Chile –cuenta., siempre por invitaciones para participar en escuelas de temporada, en encuentros de escritores, en foros, talleres y conferencias... En este mismo momento regreso de Valdivia, de su río maravilloso y de sus gentes no menos cordiales... Todos estos viajes se han traducido en algunos textos míos, simples anotaciones de un estado de alma”¹³²⁵.

¹³²³ *Ibidem.*

¹³²⁴ *Ibidem.*

¹³²⁵ *Ibidem*, p. 59.

Se alude, en este artículo, al “renombre internacional” del que goza Braulio Arenas, ya anteriormente asociado con su faceta surrealista, y se critica que no haya recibido el Premio Nacional, que le será otorgado una década más tarde:

Pero, a pesar de su vasta obra; de haber publicado 10 novelas, una obra de teatro, 500 páginas de notas; de tener renombre internacional, Braulio Arenas no ha obtenido el Premio Nacional de Literatura, aunque ha sido mencionado una cantidad de veces¹³²⁶.

Se hace referencia, también, a las tres novelas que en el momento de publicación de este artículo Braulio Arenas tenía en preparación: *Los esclavos de sus pasiones*, *Los sucesos del Budi* y *Berenice: la idea fija*. El articulista pregunta a Arenas si de estas tres obras se puede deducir una recaída en el surrealismo. Su respuesta, desde luego, es significativa:

Ahora tiene listas tres novelas que piensa publicar este año, aún no sabe dónde. La primera es *Los esclavos de sus pasiones*, que define como “una novela experimental”. “Es para la narración lo que el collage para la pintura: se trata, ni más ni menos, que de un collage novelesco, compuesto con fragmentos de novelas chilenas de la pasada centuria”.

Otra es: *Los sucesos del Budi*: “Está inspirada en un cuento de la tradición oral de Carahue, recogido por Ramón A. Laval”. Y la tercera, *Berenice: la idea fija* es “el pormenorizado relato de un sueño, y su acción viene elaborándose desde 1939 hasta el presente”.

Una última pregunta: Sueños, collages y leyendas mágicas chilenas, ¿todo esto no indica una vuelta al surrealismo, movimiento que Ud. abandonó hace ya tantos años?

Sí, se podría hablar de una “recaída, en ciertos aspectos. Sin embargo, considero que estas tres obras que he señalado alcanzan una dimensión personal, fuera ya del “manierismo” surrealista”¹³²⁷.

Un último fragmento de este artículo merece ser destacado, en el que se recoge la línea que Arenas afirma que hay que seguir para llegar al surrealismo:

Braulio Arenas dice que para llegar al surrealismo hay que seguir la siguiente filiación de su línea: libros de caballería (españoles especialmente); dos siglos de oro de la literatura española; los contemporáneos de Shakespeare; los góticos ingleses (movimiento del siglo XVIII que influyó sobre Balzac –en obras escritas con seudónimo– y en Víctor Hugo); el romanticismo alemán; breve paso por algunos nombres franceses del siglo XIX¹³²⁸.

¹³²⁶ *Ibidem*, p. 60.

¹³²⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹³²⁸ *Ibidem*, p. 61.

Modesto Parera publica un artículo en *El Mercurio* (Valparaíso) el 22 de diciembre de 1974, presentado bajo el epígrafe “La vida y los libros”, a propósito de la publicación de las *Actas surrealistas* de Braulio Arenas. En este texto Parera habla del “papel de iniciador y de incitador de una literatura de selección” desempeñado por Arenas. Menciona a Mandrágora y se refiere a Arenas como uno de sus fundadores junto con Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Eduardo Anguita, contribuyendo a la confusión existente en torno a este aspecto.

Modesto Parera presenta un intento de aproximación al surrealismo y habla de este como un fenómeno que ya es “historia, pero historia viviente” que pervive de forma subterránea en muchas creaciones poéticas marcadas por su influjo:

El surrealismo es ahora historia, pero historia viviente. Censurado por muchos por sus exageraciones, discutido como todo movimiento innovador, fracasado y muerto como elemento vitalizador de la nueva poesía, pervive subterráneamente en toda gran creación poética, alimentando la esperanza de una inspiración controlada cerebralmente, de una pasión conducida lúcidamente en busca de la expresión más precisa y más bella, porque el hombre real y el hombre poético se conjugan en un todo único, sin contradicciones posibles.

Por último, Modesto Parera afirma la valía de esta obra publicada por Braulio Arenas:

El libro de Braulio Arenas, donde encontramos los grandes nombres de Pierre Reverdy, que disputó con Huidobro el origen del creacionismo, de Louis Aragon, de Paul Éluard, de Francis de Miomandre y de Robert Desnos, entre muchos otros extranjeros, y los de Teófilo Cid, Jorge Cáceres y el mismo Braulio Arenas entre los chilenos, viene a rescatar del olvido y del silencio aquel gran movimiento que significó la renovación más profunda del quehacer poético, que le dio jerarquía y profundidad. Como homenaje nos parece lleno de significado aunque el fuero del surrealismo se haya convertido en un rescoldo.

Juan Andrés Piña publica una reseña titulada “*Actas surrealistas*” en *Mensaje* n.º 237 (Santiago), de marzo-abril de 1975, también a propósito de la publicación de dicha obra de Braulio Arenas. En esta reseña su autor reconoce la trascendencia de dicha publicación y le dedica las siguientes palabras:

Libro único en su género. Al cumplirse cincuenta años del lanzamiento del *Primer Manifiesto Surrealista* [sic], Braulio Arenas se decide a entregar sus carpetas de juventud a la editorial, para componer de esta manera las *Actas Surrealistas*, una suerte de enjundioso compendio, sin orden aparente, con todo tipo de escritos en lo que toca a autores surrealistas.

Las actas constituyen un voluminoso libro, en el cual encontramos desde pequeñas poesías, hasta declaraciones del ya tradicional Breton. Luis Aragon, Artaud, Prévert, Tzara y hasta Buñuel están recolectados

en estas páginas. Poesías, prólogos, diatribas al por mayor, cuentos irreverentes, encendidos manifiestos, anotaciones al pasar componen un curioso y a la vez apasionante libro. Al estilo surrealista, diríamos.

Juan Andrés Piña alaba el “admirable prólogo del poeta Braulio Arenas” y comenta sobre este lo siguiente:

El admirable prólogo del poeta Braulio Arenas nos muestra cómo el primer cuarto de siglo estuvo marcado por la aparición de los “ismos”: futurismo, dadaísmo, creacionismo. Este siglo veinte arrancó al compás de las teorías de Einstein, de los últimos cañonazos de la primera guerra, de la inquietante palabra de Freud que abría los más recónditos compartimentos del alma. El aeroplano, las encíclicas y Mussolini. Surge entonces la violenta ruptura con la tradición, la ilogicidad, la palabra tomada por arriba y por abajo, la quebrazón de viejas estructuras literarias. La protesta, la destrucción, la nueva creación de sistemas formales de arte. Eso es el surrealismo y ese el tiempo que le acompañó.

Alfonso Larrahona Kasten publica un artículo en *Las Últimas Noticias* (Santiago) el 5 de abril de 1975 titulado “Monumento al Surrealismo”, redactado también con motivo de la publicación por parte de Braulio Arenas en 1974 de la mencionada obra fundamental. Llama la atención que el articulista se refiere a Arenas resaltando su fidelidad al movimiento surrealista, fidelidad que el propio Arenas se encargará pronto de rechazar:

Siempre fiel a ese movimiento trascendental, calmó su sed surrealista solo en 1975 cuando le rinde su más cálido y agradecido homenaje a través de un libro impecable.

Larrahona Kasten menciona en su texto el empeño de la crítica y de la academia en dar por muerto al surrealismo y, por el contrario, pone de manifiesto la vitalidad y la relevancia del movimiento:

Muchos críticos, comentaristas, catedráticos, periodistas y escritores se han apresurado en poner la extremaunción al Surrealismo, otros han expresado que solo resta de él un leve rescoldo... Creemos que bajo ese rescoldo, o bajo las cenizas que engañosamente lo cubren, sus brasas siguen alimentando la lámpara de todas las artes. Porque todas las artes nacieron al arrullo del surrealismo, producto sin igual de la imaginación creadora; en él amalgamaron sus raíces y en él morirán cuando el hombre desaparezca de la faz de la tierra. Pero surgirá nuevamente cuando convertidos en astroses vivamos en otros mundos, porque el acontecimiento no matará su imaginación, hermosa flor perfumante cuyo crecimiento no necesita de riegos ni cuidados especiales.

Entre los que consideran que del surrealismo no queda más que un leve “rescoldo” estaba, precisamente, Modesto Parera, que así concluía su artículo recientemente comentado.

Larrahona Kasten finaliza su artículo reconociendo la importancia de las *Actas surrealistas* de Arenas y resaltando el carácter atemporal del surrealismo:

Braulio Arenas nos ha entregado este Monumento al Surrealismo, que ha cumplido cincuenta años, redivivo, pero cuya edad se pierde en la noche de los tiempos escapando aún al carbono catorce.

El 13 de mayo de 1975 se publica un artículo en *La Patria* (Santiago) bajo el título “Una serie de “collages” expone Braulio Arenas” en el que se difunde la muestra de collages inaugurada en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Por este breve artículo tenemos noticias de la realización de esta exposición de la obra plástica de Arenas en 1975. En este, además, se menciona la realizada por Cáceres y Arenas en 1941 y la supuesta participación de Arenas con sus collages en 1974 en una muestra organizada en París (participación no confirmada y que probablemente se deba a un error, refiriéndose a la celebrada en la Galería Maeght en 1947).

Hermelo Atabena Williams publica el 15 de agosto de 1978 en *El Magallanes* (Punta Arenas) un artículo titulado “Reflexiones sobre el Premio Nacional” en el que hace un repaso de los objetivos del galardón y nombra a una serie de escritores chilenos que considera merecedores de la posibilidad de optar a dicho premio. Entre los escritores nombrados encontramos el nombre de Braulio Arenas. Reproducimos íntegramente el párrafo que a él dedica, en el que transcribe un comentario de Francisco Santana sobre Mandrágora y la escasa recepción que suscitó en su país:

Braulio Arenas, un año menor que Sabella. Poeta surrealista del grupo Mandrágora. Este movimiento, al decir de Francisco Santana, “apenas atrajo la atención a una élite espiritual que lo consideró más bien un acto de excentricidad que de categoría estética” (*Evolución de la poesía chilena*, pág. 244). *Ancud, Castro y Achao* – poemas de su nuevo ciclo lírico– reflejan la belleza de esas islas de esmeralda. Sus novelas cortas –*El castillo de Perth, El laberinto de Greta*, etc.–, correctamente escritas, carecen de fuerza creadora. Como Andrés Sabella, es de una laboriosidad incansable.

Encontramos una breve reseña publicada en *El Mercurio* el 17 de septiembre de 1978, firmada por “Cándido”, a propósito de la publicación por parte de Arenas de su obra poética

Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen, que vio la luz ese mismo año en Ediciones Universitarias de Valparaíso, en la que se hace referencia a las recaídas que el poeta sufrió tras su alejamiento del surrealismo:

El venenoso sabor de la “mandrágora” (raíz que Braulio Arenas adoró alguna vez) ha quedado atrás. Pero aún persisten sus reflejos. El poeta atravesó todos los espejos buscando a Alicia. Fueron de picnic y pasaron juntos todo un largo y bello día de verano (...).

En *El Mercurio* (Santiago) se publica el 18 de julio de 1981 un artículo titulado “Entre la literatura y la plástica”, de autoría desconocida, que se centra en la labor literaria y plástica desarrollada por Braulio Arenas. Encontramos una mención al grupo Mandrágora, al interés que los principios surrealistas despertaron en ellos y a la participación de Arenas en varias revistas y exposiciones surrealistas, también fuera de su país:

En 1938 se sintió influido por la idea surrealista y junto con Jorge Cáceres, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa formó el Grupo Mandrágora. Ocuparon los procedimientos en la pintura y en la literatura.

Colaboró en numerosas revistas surrealistas: *Triple V* [sic] de Nueva York, *Neón* [sic] de París. Participó en exposiciones en la Biblioteca Nacional, en Chile, y en la Exposición Internacional de Surrealismo, en París.

A continuación, se reproducen varias declaraciones de Braulio Arenas sobre su incursión en el mundo del collage y su concepción de este, y el autor del artículo comenta la faceta plástica de Arenas, nombrando los diferentes procedimientos técnicos empleados por él:

“Superé esta valiosa etapa y empecé con una obra personal, que fue una especie de desafío. Traté de que no se viera un collage antiguo, tipo barroco, en que aparece humor y sorpresa. Introduje un elemento lírico, con una dimensión diferente, espacial, en la que no hay elementos cotidianos y que no es abstracto, porque no es solo un propósito de color y forma”, explica Braulio Arenas refiriéndose a su obra.

Realizó numerosos dibujos sobre papel secante, con tinta china y acuarelas. También, dentro de su búsqueda de nuevas formas, jugó con discos long play, los sometió a altas temperaturas y los mezcló con algas. Considera que no forma parte de ninguna escuela plástica y que no tiene un tema central en sus obras. Utiliza el blanco como fondo “para situar la figura dentro del espacio mismo y aproximarla como conjunto al espectador”.

El artista piensa que “el collage tiene un sentido de decoración, de contemplación de ambientes, de un agrado y de no rechazo. Es, por otra parte, materia pedagógica para estudiantes y se practica en todo el mundo, desde los parvularios, porque despierta el espíritu creativo del niño. En el collage hay un elemento sorpresa para el creador, tanto por función artística como por función lúdica”.

Wellington Rojas publica el 29 de enero de 1983 en *El Diario Austral* (Temuco) una reseña sobre *Escritos y escritores chilenos*, libro de Arenas que, como sabemos, vio la luz en 1982 en la Editorial Nascimento. Rojas se refiere a Arenas como “una de las mejores plumas de nuestra literatura” y acerca de la obra que reseña afirma que “permite seguir un desarrollo sistemático de la literatura chilena”. Finaliza este artículo expresando su incompreensión ante la inexistencia de reconocimiento de la obra de Arenas, “un autor como él –con más de treinta obras publicadas– no ha recibido aún las palmas académicas ni tampoco ha sido galardonado con el Premio Nacional”, premio que le será concedido al año siguiente.

Filebo (Luis Sánchez Latorre) publica un día después, el 30 de enero de 1983, en *Las Últimas Noticias* (Santiago) una reseña sobre la misma obra, *Escritos y escritores chilenos*. Sánchez Latorre resalta la gran labor literaria desarrollada por Braulio Arenas y su aporte a la literatura chilena, que lo hace merecedor, justamente, de más de un reconocimiento que aún no le ha sido brindado:

Los servicios prestados por Arenas, sin fijarse en prejuicios políticos, a nuestra literatura son de un orden sobresaliente. La poesía, la novela, el relato breve, la investigación lingüística, la adaptación de textos famosos, la historia literaria, le deben más de un reconocimiento. El autor de las *Actas surrealistas* (Nascimento, 1974), libro capital en su género desde cualquier ángulo que se le examine, es también un explorador considerable, serio, prolijo, veraz, documentado, de todo el vasto itinerario de las letras chilenas.

Enrique Lafourcade publica un revelador artículo que gira en torno a la figura y la obra de Braulio Arenas titulado “Los setenta años de un animal literario” en *El Mercurio* el 3 de abril de 1983, en el que intercala una entrevista realizada al propio Arenas. En este texto Lafourcade resalta la erudición del escritor nacido en La Serena y su gran memoria, además de hablar de su religiosidad cada vez más acentuada, ya lejos del espíritu subversivo y provocador que lo caracterizó en su juventud:

Es un escandaloso sabio que jamás produce escándalo. No ostenta nada o casi nada. Pero se enfurece si alguien produce una cita inexacta y de inmediato se incorpora, mira al infinito, y saca de sus recuerdos de viaje no solo el verso entero, ni la estrofa, sino todo el poema. Le he oído como un niño prodigio de antiguas veladas familiares pasearse por Quevedo o por Breton y no solo en verso. Su memoria casi no parece de este mundo; es de sexta generación. Ha leído tanto o más que Borges. Se acuesta con la oración, luego de rezar (los canta, además) sus maitines. Se alza con las primeras tencas, diucas y chercanes, tras entonar laudes. Porque es un

hombre creyente, cuya fe se acentúa, y de la que prefiere no entregar detalles. Devoto de la Virgen de Pompeya y de la Virgen María, que, sin duda, son en el fondo, la misma cosa. Hizo un viaje a Israel que recuerda con mucha emoción. Visitó los lugares sagrados y cayó de hinojos en Belén. ¡Qué lejos ese Braulio Arenas adolescente, iracundo, bretoniano, antinerudiano, transfigurado por el surrealismo!

Lafourcade alude a la desvinculación de Braulio Arenas del surrealismo y cita unas palabras suyas al respecto en las que queda reflejado su abandono de la aventura surrealista:

Contar su vida es mucho cuento. El Liceo de Talca, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, la revelación de las grandes literaturas. Luego, el “Surrealismo” y “La Mandrágora” chilensis. –“De esta raíz no comeré”– nos explica hoy Braulio, aunque confiesa que a veces tiene “recaídas”.

“Yo me propongo ser un escritor personal, es decir, original. De ahí que cuando no podía expresarme sino a través de un manierismo surrealista, cuando comprendí que constituía una cortapisa, un freno y una limitación dicho movimiento aparentemente liberador, abandoné esa tendencia”.

¿Sin huellas?

“Por supuesto que reconozco los grandes aportes al pensamiento contemporáneo. Pero he preferido ser yo mismo como escritor, que no como representante de una escuela”.

Llama nuestra atención la desconfianza que Arenas manifiesta en relación al carácter liberador del surrealismo y, sobre todo, el empleo, por su parte, del término “escuela” para referirse a un movimiento que antaño veía de modo muy diferente.

Por último, a propósito de este artículo de Lafourcade nos queda señalar la diferenciación que establece su autor entre Cid, intoxicado por la raíz de la mandrágora, y Arenas, quien tan solo se alimenta por un tiempo de esta para dejarla a un lado y continuar por otros derroteros:

(...) Arenas, Gómez-Correa y Cid. Arenas, serenense. Cid, temucano. Gómez-Correa, talquino. De Talca a París, un paso. *Hasta Mapocho no más* escribió Cid. A Cid le decían, de niño “Filito” (...) “La Mandrágora” lo intoxica. No a Braulio, quien se alimenta de esta raíz picante por algunos años, para después buscar caminos propios.

Hernán Poblete Varas publica un artículo titulado “Visiones de Braulio Arenas” el 12 de junio de 1983 en *La Tercera* (Santiago) en el que comenta la obra de Arenas *Visiones del país de las maravillas*, haciendo un interesante análisis de esta:

(...) la segunda de las aventuras de Alicia en sus maravillosos mundos (“A través del espejo”) ocurre sobre un tablero de ajedrez, que ella, como peón del juego recorrerá íntegramente, hasta coronarse de reina en los

casilleros de la octava línea. Juego, fantasía, magia de la inteligencia sobre el tablero de sesenta y cuatro escaques. Braulio Arenas se encarga de refundir la fantasía de Lewis Carroll y el disciplinado y casi legendario juego interior, mental. Y todo esto con una filosófica consideración: “la vida entera es un gran juego, cuya apuesta somos nosotros mismos”.

Hernán Miranda publica un muy significativo texto que combina el ensayo y la entrevista titulado “Braulio Arenas. ¿Surrealista, yo?, que me registren...” en el suplemento *Buen Domingo* de *La Tercera* (Santiago), el 16 de septiembre de 1984. Miranda presenta a Braulio Arenas como un escritor a tiempo completo y habla del Premio Nacional de Literatura que le fue concedido ese mismo año, para dar paso a la voz del propio escritor y transcribir la entrevista que realizó al poeta de La Serena.

De gran interés resultan, especialmente, algunas de las respuestas de Arenas en las que alude a su desvinculación del surrealismo, pues reflejan la actitud que mantenía hacia su pasado por aquellos años en que fue oficialmente reconocido como literato. Son varios y muy llamativos los intentos de Braulio Arenas a lo largo de esta entrevista por restar importancia a lo que supuso su participación en Mandrágora para su trayectoria poética o literaria:

¿Cómo se explica esta posición en Ud., un poeta a quien se conoce en Chile como difusor del surrealismo?

El surrealismo solo fue uno de los tantos “momentos” de mi juventud... Todavía más, volviendo al dichoso Premio: Ningún surrealista postularía a la obtención de semejante recompensa.

Entonces, ¿qué importancia tuvo el movimiento surrealista en su formación literaria?

Siendo el surrealismo un movimiento completamente opuesto a la literatura, es de suponer que no tuvo la menor importancia en mi formación literaria. Más bien fue una experiencia vital.

Pero usted figura en la historia literaria chilena como fundador del grupo La Mandrágora, junto con Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Teófilo Cid...

El grupo de la Mandrágora fue la denominación chilena del surrealismo internacional. Mi incorporación a ese movimiento duró solo un período de mi existencia como escritor, no la totalidad de mi existencia. Solo algunos textos poéticos (“A las bellas alucinadas”, por ejemplo), como asimismo algunos relatos (“Gehenna”, entre otros) están influidos por el surrealismo.

Arenas no solo quita importancia, sino que ningunea de manera sorprendente su etapa mandragórica. En total oposición al especial protagonismo que una parte de la crítica le concede en relación con la actividad surrealista desplegada en Chile por Mandrágora, el propio Arenas reduce su faceta surrealista a “algunos textos poéticos” y ni siquiera reconoce su adhesión plena y entusiasta, ya superada, hablando tan solo de influencia.

Hernán Miranda le pregunta si fue él el protagonista de la acción antinerudiana que llevaron a cabo el 11 de julio de 1940 en la Universidad de Chile y Arenas niega su participación, a pesar de que fueron los mismos miembros del grupo quienes se encargaron de dejar constancia de lo sucedido en el cuarto número de su revista *Mandrágora* (en el que, como sabemos, se incluye un texto titulado “Aclaraciones” firmado por Braulio Arenas en el que explica su intervención), atribuyendo la acción a Teófilo Cid, quien ya no puede pronunciarse al respecto por haber fallecido veinte años atrás:

¿Es efectivo que Ud. en pleno Salón de Honor de la Universidad de Chile llegó a cometer el “acto surrealista” de increpar a Pablo Neruda y romperle el discurso que leía?

¡No! Ese fue Teófilo Cid.

Consideramos fundamental destacar otra pregunta realizada por Hernán Miranda a Braulio Arenas en relación a la utilización de unos versos suyos por el Gobierno de Pinochet, puesto que de su respuesta se deduce su voluntaria concesión de sus versos para fines propagandísticos del régimen dictatorial pinochetista:

Hace unos años el Gobierno utilizó en sus programas televisivos unos versos suyos, que decían “Chile eres tú / Chile es bandera de juventud... etc. ¿Fueron escritos especialmente?

Esos versos forman parte de una serie de poemas míos titulados “Chile es así”. De estos poemas se me pidió autorización para utilizar algunas frases para componer un himno. Lo hicieron con mi autorización y quedó muy lindo. El poema completo es fuerte y fue escrito en un momento de incertidumbre, en que se salva el país entero por voluntad y decisión de sus hombres y mujeres. Es un poema que me agrada.

A continuación, Miranda le pregunta si le preocupan “el exilio”, “la cesantía” y “la vuelta a la democracia”. Su respuesta, sin duda, es significativa en tanto que refleja su adhesión al régimen, hablando de democracia para referirse al gobierno militar impuesto por la fuerza y justificar, así, las abominables atrocidades cometidas:

Me preocupan enormemente los problemas del exilio y la cesantía. Siempre me han preocupado la democracia y sus problemas... Creo que en este momento vivimos en un estado de emergencia, en el cual la democracia tiene que emplear todos sus recursos para defenderse de sus enemigos.

Por último, como curiosidad, es preciso señalar que en esta entrevista, cuando Hernán Miranda pregunta al entrevistado por sus amistades, este no menciona a sus compañeros de *Mandrágora*:

¿Quiénes han sido sus principales amigos?

Imposible nombrarlos a todos. Por ejemplo, Eduardo Anguita, Miguel Serrano, Nicomedes Guzmán, Fernando Alegría...

Sin lugar a dudas, tenemos en Braulio Arenas otro ejemplo de renegado del surrealismo como lo fueron Aragon, Dalí, Éluard, etc. No solo no es riguroso hablar de fidelidad al surrealismo en el caso de Arenas, como ya hemos visto que hacen algunos críticos, sino que es absolutamente incierto.

Señalamos, ahora, un breve y llamativo artículo publicado en el suplemento dominical de *La Tercera de la Hora* (Santiago) el 7 de octubre de 1984 titulado “Braulio Arenas fue el que atacó a Neruda” firmado por “E.G.M. Carnet 1.133.109 Santiago”. En este texto se comenta, precisamente, la entrevista publicada por Hernán Miranda en el suplemento *Buen Domingo* el 16 de septiembre de 1984, y se señalan “dos afirmaciones en las cuales el escritor falta a la verdad”. La primera en relación con la identidad del protagonista del ataque a Neruda que tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. La autora de este breve texto denuncia la falsedad de la atribución a Teófilo Cid que Braulio Arenas hace de la autoría de los hechos, con la seguridad de que este no podría rebatirlo, pues hacía años que había fenecido. La segunda en relación con su vida laboral, puesto que “afirma no haber sido jamás empleado”, información desmentida, señalando que “en la fecha de la agresión a Neruda trabajaba en la Municipalidad de Santiago”. De esta forma, queda reflejada la deserción de Arenas y su interés manifiesto por borrar algunos hechos del pasado y diluir su participación en un grupo provocador y contestatario como Mandrágora y en un movimiento revolucionario como el surrealismo. Ahora que el vate ha recibido el Premio Nacional cuida su imagen incluso tergiversando los hechos pertenecientes a su pasado, a su juventud.

El 16 de febrero de 1986 en *Las Últimas Noticias* se publica un artículo firmado por Filebo titulado “Chilenos en la palestra: Arenas, De Undurraga, González-Urizar” en el que se hace referencia a Arenas como “aguerrido militante juvenil de la división surrealista” y se menciona al grupo Mandrágora, “quizá el mayor y más gravitante movimiento surrealista latinoamericano”, señalando que “representa la otra cara de la medalla de la generación

realista de 1938 (Nicomedes Guzmán, Juan Godoy, Gonzalo Drago, Reinaldo Lomboy y compañía)”.

En cuanto a los integrantes del grupo, encontramos el siguiente comentario:

Con Arenas (n. en 1913) se inscriben entonces Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y, más tarde, Gonzalo Rojas, amén de las incursiones temporales de Enrique Rosenblatt, Fernando Onfray y otros.

En este sentido, se evidencia la necesidad de aclarar que la participación de Gonzalo Rojas en el grupo, como hemos visto, fue también temporal.

María Angélica de Luigi publica en el suplemento de *La Estrella* (Arica) el 7 de diciembre de 1986 un artículo titulado “Braulio Arenas, Premio Nacional de Literatura. El hombre de todas las horas...” que tiene como punto de partida una entrevista realizada por la autora a Braulio Arenas, cuyas respuestas De Luigi va insertando a lo largo de su ensayo. Llamam la atención varias de las declaraciones de Arenas reproducidas, pues ponen de manifiesto su empeño por negar hechos documentados y modificar su pasado surrealista como miembro activo de Mandrágora.

De Luigi comenta que “a Braulio Arenas no le gusta que le recuerden ese tema del surrealismo” y citas unas palabras suyas al respecto, que ilustran su rotundo alejamiento del movimiento y su negativa a recordar esa etapa de su trayectoria poética y artística:

“Me enferma que me cuelguen ese sambenito”, se ha enojado. Y ahora agrega: “Mire, es que no corresponde poner énfasis en esa parte de mi obra, que solo duró entre el 38 y el 42”.

Una vez más, María Angélica de Luigi señala el empeño de Arenas por negar sucesos acaecidos que están documentados, como el polémico acto anti-nerudiano por él protagonizado:

Se encarga de desdecir todo lo que dicen... Y lo más espectacular es que habría sido él, en el grupo de terribles jóvenes de la revista surrealista *La Mandrágora*, el que salió sorteado para estropear un homenaje que se rendía a Pablo Neruda. “No puede negarlo porque yo tengo todo documentado”, afirma Enrique Lafourcade.

El cuento ocurrió después de la misión encargada a Neruda para repatriar a niños republicanos huérfanos por la guerra civil española. Hubo serias acusaciones por mal manejo de dineros y los de *La Mandrágora* estuvieron de acuerdo en hacer un escándalo al vate. Sortearon quién entraría en la mitad del acto y arrancaría de las manos el discurso a Neruda, rompiéndolo en sus narices. Y según estos decires, el sorteado fue

este amable y tranquilo señor de cuello y corbata que nos mira en su convencional departamento de Avenida de Providencia. Y que ahora niega, por su puesto: “Si no fui yo. Fue Teófilo Cid”.

Filebo (Luis Sánchez Latorre) publica un breve artículo titulado “Memorándum Mandrágora” en *Las Últimas Noticias* el 28 de diciembre de 1986 en el que comienza nombrando, “al margen de Aldo Pellegrini”, a “tres latinoamericanos especialmente fieles a las ideas que sustentaron hombres como Breton, Artaud, Aragon, Crevel, Éluard, Desnos, Caillois, Péret, Dalí, Gracq, Blanchard, Picabia, y otros”: Octavio Paz, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas.

Filebo se centra en Braulio Arenas y aborda una cuestión de interés, el rechazo por parte de este de su pasado surrealista y de su vinculación con el movimiento:

Durante unos cuantos años Braulio Arenas –una “boutade” más acerca de sí mismo– estuvo negando el influjo del surrealismo en su biografía literaria. Hoy, ya Premio Nacional de Literatura, se quita la máscara. O, mejor, la recupera. En realidad, su presencia en la formación del Grupo “Mandrágora”, que hizo particularmente propios los postulados de la “poesía negra” de André Breton, en el año 38, y que dio a luz una publicación llamada *Mandrágora*, constituyó argumento sustancial en las razones que movieron al jurado del Premio Nacional de 1984 para considerarlo precursor en el desarrollo de un movimiento de vasta resonancia en el universo no solo de las letras; también en el de la pintura.

Filebo, erróneamente, atribuye la Poesía Negra proclamada y defendida por los chilenos a André Breton. Otra cosa bien distinta es relacionar los principios de la Poesía Negra propuesta y practicada por los mandragóricos con los principios del surrealismo, relación totalmente cierta y demostrada.

El 14 de mayo de 1988, dos días después de la muerte del poeta y escritor nacido en La Serena, en *El Mercurio* (Santiago) se publica un artículo, de autoría desconocida, titulado “Braulio Arenas” del que se desprende una valoración positiva del aporte significativo que supuso la actividad creativa del grupo Mandrágora y de Braulio Arenas para las letras chilenas. Se hace referencia a Mandrágora, nombrando a sus integrantes y señalando el impacto que provocaron en el Chile de su tiempo y en los jóvenes poetas y escritores:

(...) al grupo “La Mandrágora”, que reunió a los surrealistas chilenos. Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres, los cuatro que en 1937 fundaron dicho grupo, provocaron un remezón en el mundo espiritual chileno, dieron pie a notables fabulaciones y despertaron sólidas vocaciones literarias.

El artículo se centra ahora en Braulio Arenas, de quien se dice que “ha sido en nuestro medio tal vez quien ha llevado con mayor consecuencia el peso de su vocación literaria”. Se añade que “fue un escritor de dedicación exclusiva, volcado con pasión a leer y a escribir”. Según figura en este artículo, Arenas confesó alguna vez “que su actividad diaria era escribir novelas y que con menos frecuencia escribía poesía”. Pero, para el autor de este artículo, “sobre todo, fue un hombre cuya vida se centró en el singular mundo, mezcla de sueño y realidad, que es el construido por los libros”.

A continuación, realiza un rápido repaso de la trayectoria literaria de Braulio Arenas, señalando, en líneas generales, el predominio de la poesía en un primer momento de su producción creativa y la transformación que, en este sentido, tiene lugar a partir de 1960, cuando comienza a imponerse el cultivo de la prosa en la producción de Arenas:

La actividad primera de Braulio Arenas estuvo dirigida a la poesía. De 1940 es *El mundo y su doble*; al año siguiente publicó *La mujer mnemotécnica*. En la década de 1950 da a luz numerosos libros de poesía: *Luz adjunta*, *La simple vista*, *Discurso del gran poder*, *La casa fantasma*, *Ancud*, *Castro y Achao*, *Poemas 1934-1959*. A partir del decenio siguiente, en cambio, la prosa comienza a dominar bajo la forma de novelas, ensayos y narraciones: *Adiós a la familia*, *La endemoniada de Santiago*, *El castillo de Perth*, *El laberinto de Greta*, *Los mozos de Monleón* (...) Incluso en 1970, con *Samuel*, incursionó en el teatro.

Se pone punto final a este artículo con una significativa afirmación en la que se reconoce la relevancia de la figura de Braulio Arenas para la cultura y la literatura chilena:

Creador originalísimo y fino catador del desarrollo cultural de nuestro país, su nombre ha de quedar como referencia fundamental en la historia espiritual de Chile.

Carlos Iturra publica un artículo titulado “Braulio Arenas ya no está...” el 15 de mayo de 1988 en *La Nación* en el que hace uso de términos confusos como “post-surrealista” y “exsurrealista” para aludir a la obra de este:

Lo importante está en su obra: poesías, ensayos, novelas, teatro; mandragórica, surrealista, post-surrealista, exsurrealista...

Iturra afirma que Braulio Arenas “nunca dejó de ser un discípulo, aunque finalmente díscolo y herético, de esa escuela parisina que engendró tantas disputas en su momento y que dejó tantos enigmas para los posteriores”.

Andrés Sabella publica también el 15 de mayo de 1988 en *El Mercurio* (Antofagasta) un artículo titulado “Braulio Arenas” en el que alude a “la militancia «negra», de la Poesía Chilena, la del Grupo «Mandrágora», de impulso surrealista” y se refiere a Arenas como “su capitán indiscutido, hasta que, con la madurez final, declinó sus ideales y entró a otros caminos de la creación”.

En la revista *Apsi* n.º 252 (Santiago), del 16 de mayo de 1988, se publica un artículo sin firmar titulado “Murió Braulio, surrealista”. En este texto se hace referencia a Arenas como “el principal propugnador del surrealismo en Chile”, junto con Enrique Gómez-Correa. Además, se señala que fue “fundador del grupo La Mandrágora, organizó manifestaciones diversas y colaboró con André Breton en muchas de sus revistas”.

Llama la atención, especialmente, la alusión a la drástica transformación vivida por Braulio Arenas, que de marxista declarado en su juventud pasó a manifestar su adhesión al régimen pinochetista:

Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1984 y el hecho fue criticado por algunos, a pesar de que nadie puso en duda su obra literaria. Lo que sucedía es que Braulio Arenas –que en un tiempo se declaró marxista– nunca acalló su admiración hacia Augusto Pinochet (como tampoco acalló la admiración hacia Eduardo Frei y Salvador Allende) e incluso llegó a confeccionar un poema de alabanza –*Chile es así*– que, cantado moduladamente por Antonio Zabaleta, sirvió de consigna gubernamental en una de las tantas campañas publicitarias del régimen¹³²⁹.

También el 16 de mayo de 1988, en *La Segunda*, se publica un artículo titulado “El legado de Braulio Arenas bajo el prisma de seis escritores” en el que su autor, cuya identidad desconocemos, reúne una serie de declaraciones de seis escritores chilenos acerca de Braulio Arenas: Nicanor Parra, José Luis Rosasco, Carlos Ruiz-Tagle, Hernán Poblete, Miguel

¹³²⁹ “Murió Braulio, surrealista”, *Apsi*, n.º 252, Santiago de Chile, 16 de mayo de 1988, p. 2.

Arteche y Virginia Cox. Nos detenemos, tan solo, en aquellas que resultan reveladoras en cuanto a la recepción suscitada por Mandrágora.

En primer lugar, reproducimos las palabras de José Luis Rosasco acerca de Arenas, en las que refleja el carácter renovador ejercido por Mandrágora en un momento en que el predominio del realismo en la literatura resultaba ya repetitivo, cansino:

“Por una parte está su aspecto humano, generoso, abierto a entregar el don de su sabiduría y conocimiento. No esquivó al prójimo”.

“Por otro lado, continúa Rosasco, yo diría que fue un escritor de horario completo, ejemplo de un hombre que verdaderamente se dedica a la literatura. Y en cuanto a su obra, significativa tanto en prosa como en poesía. Su movimiento Mandrágora llegó en un momento en que la literatura realista se hacía latosa y reiterativa. La suya en cambio era muy volada. Su prosa es fina y amena”.

Destacamos las palabras reproducidas de Miguel Arteche, en las que pone también de manifiesto la importancia de la labor realizada por el grupo Mandrágora en cuanto a la renovación de la poesía chilena y la apertura de nuevas sendas a transitar por el poeta o artista:

Miguel Arteche señala que el gran aporte del Premio Nacional fue el haber participado en el movimiento surrealista La Mandrágora. “Allí la poesía chilena encontró perspectivas nuevas para que los poetas las siguieran, sobre todo en el campo de las imágenes oníricas. La Mandrágora fue un movimiento importante, no tanto como creen algunos críticos, pero tuvo un valor nada desdeñable”.

Por último, señalamos las palabras de Nicanor Parra reproducidas en este artículo en relación al legado dejado por Braulio Arenas:

Nicanor Parra y Braulio Arenas cultivaron una amistad que se cimentó en varias tardes de ajedrez. Para el “antipoeta” aparte de su legado de surrealismo, también es importante destacar el hecho de que Arenas hizo criollismo. Como ejemplo cita un libro realista sobre las ciudades chilotas de Ancud, Castro y Achao y luego destaca “y encima de todo es autor de un terceto, lo puedo recitar si gusta:

Dadme un puente y un río
Una pastora y algunos álamos
Y el resto será mío”.

Agrega: “Si Arenas no hubiera hecho nada más que estos tres versos, se hubiera ganado ya el derecho a que lo recordemos eternamente. Y por cierto que hizo mucho más...”

Horacio Hernández Anderson publica el 18 de mayo de 1988 en *La Estrella* (Valparaíso) un artículo titulado “Braulio Arenas: la búsqueda del ser” en el que habla del escritor nacido en La Serena destacando su dedicación por completo a la literatura:

Braulio Arenas abarcó la poesía, la novela, la crítica, el teatro, el ensayo, la simple narrativa. No ocultó su afición por la plástica, fue conferenciante, diligente y “erudito” conversador. Algunos puntos distintivos de su carácter debiéramos destacar en esta rápida semblanza como el haber sido “un animal literario”, según su propia y original expresión; porque, en realidad, vivió por y para la literatura, no fue nunca empleado y sí el amo de lo que podía pensar, sentir y expresar a través de su prosa y poesía.

Hernández Anderson comenta, entonces, que “fue uno de los formadores del grupo «La Mandrágora»” y hace una rápida aproximación al grupo y a su significación para la literatura chilena, citando las valoraciones opuestas que dos críticos chilenos manifestaron al respecto y reflejando, así, la disparidad de opiniones suscitadas por Mandrágora en el ambiente literario, cultural e intelectual chileno:

Fue uno de los formadores del grupo “La Mandrágora”, movimiento surrealista que nació acá en 1938, con raíz europea y seguidor del maestro André Breton que proclamaba “el automatismo síquico puro”, el azar antes que la lógica procurando la captación de la imagen maravillosa, única (...) De aquel grupo Enrique Lafourcade dijo que había derramado “un oxígeno de lujo” en nuestra literatura, mientras que Luis Sánchez Latorre (Filebo) hablándonos de “su mito y realidad” lo tiene por superado, en su época, por el existencialismo...

Hernández Anderson nos descubre la identidad que se esconde tras el seudónimo Filebo, que emplea Luis Sánchez Latorre para firmar la totalidad de textos suyos encontrados en la prensa chilena.

Horacio Hernández Anderson pretende reflejar en su artículo la trayectoria por la que transita el grupo de surrealistas chilenos, que tras la etapa de gran cohesión grupal y entusiasmo creativo y combativo pasan a otra marcada por la dispersión y la ruptura del vínculo que como grupo existió entre ellos. En este sentido, resulta fundamental aclarar que esta dispersión del grupo Mandrágora se vio favorecida por diferentes razones: la temprana y repentina muerte de Jorge Cáceres en 1949, el abandono del surrealismo y posteriormente de sí mismo en el que se sume Teófilo Cid y la deserción de Braulio Arenas. Hernández Anderson comenta cierto alejamiento tanto de Gómez-Correa como de Arenas de lo que denomina “su línea primitiva”, que considera un factor determinante en el proceso de desarticulación del grupo:

El mismo Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, disputándose el honor del nombre, no prosiguieron su línea primitiva, tampoco estuvieron siempre de acuerdo en otros aspectos y así terminó por desdibujarse la graciosa imagen de Nadja, se marchitó tanto como la fe que pudo tenerse en ella.

Sin embargo, respecto a dicho alejamiento de su línea inicial que el articulista atribuye a Gómez-Correa, es preciso manifestar una tajante objeción. Enrique Gómez-Correa se mantuvo fiel al surrealismo, a la Poesía Negra y a Mandrágora hasta el final de su vida, y es precisamente esta fidelidad un rasgo significativo respecto a sus compañeros del grupo, resaltado y consensuado por la mayor parte de la crítica.

Marino Muñoz Lagos publica el 19 de mayo de 1988 en *La Prensa Austral* un artículo titulado “Se deshoja La Mandrágora” en el que dedica interesantes palabras al grupo, deteniéndose especialmente en la figura de Braulio Arenas, recientemente fallecido. Comienza Muñoz Lagos su texto hablando de la raíz de la mandrágora, “cuyo título adoptaron algunos poetas chilenos para bautizar a un movimiento literario que tuvo amplia difusión hace bastante tiempo”. Marino Muñoz Lagos señala así la relevancia del papel desempeñado por Mandrágora en Chile:

Hacia 1940 –ya se va a cumplir medio siglo– los bardos chilenos Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid fundaron el movimiento poético La Mandrágora, instalando en esta forma el surrealismo en nuestro tímido ambiente literario. La materia prima venía directamente desde Francia y fue André Breton el instigador de versos, manifiestos y libros.

De este cuarteto que sobresalía del resto de adherentes, han muerto Jorge Cáceres, Teófilo Cid y recientemente Braulio Arenas. Por eso es que decimos que La Mandrágora se deshoja. A tantos años de su formación como grupo, solo quedan los gratos recuerdos de una época de tierna fortuna para la poesía. No podemos olvidar que por esa misma fecha de 1940 surgía floreciente la generación del 38, fraguada con el triunfo del Frente Popular y con una poderosa corriente española que alimentó las estrofas de sus vates criollos.

Muñoz Lagos se centra, entonces, en la figura de Braulio Arenas y se refiere a su primera publicación, *El mundo y su doble*, “prueba de fuego para un surrealismo que hizo vibrar a los europeos y alcanzó con sus modulaciones hasta los países hispanoamericanos”. A continuación, señala la transformación por la que pasa su poesía a lo largo de su trayectoria como poeta:

Braulio Arenas nació en La Serena en 1913 y estudió sus humanidades en el Liceo de Talca, enriqueciendo con sus obras la frondosa riqueza lírica de la región maulina. Cautivado por la literatura, empieza

a publicar sus trabajos y ejerce el periodismo. Funda revistas y edita manifiestos. Adhiere al surrealismo y practica sus ejercicios líricos añorando a La Mandrágora. Con el paso del tiempo detiene sus vigorosos impulsos y mirando hacia sus cercanías descubre la hermosura del paisaje y la noble presencia humana. Sus versos se vuelven claros como agua de vertiente y canta entonces sus hallazgos.

Acaba Muñoz Lagos su artículo aludiendo al recuerdo fantasmal que queda de aquellos años de entusiasta actividad mandragórica:

Atrás quedan sus libros, sus palabras, su andar de poeta. Casi sepultada por el polvo de los años el nombre fantasmal de La Mandrágora y esos versos imaginarios que fueron deslumbradores de una época.

También el 19 de mayo de 1988 se publica, en *Las Últimas Noticias* (Santiago), un artículo titulado “Mi amigo muerto”, a propósito del fallecimiento de Braulio Arenas. Su autor, de identidad desconocida, sostiene que “con Braulio Arenas no muere el último de los surrealistas chilenos, muere el primero” y se refiere a este como “un pionero dentro del culto quehacer nacional”. Además, el articulista da cuenta del rechazo que provocaba en el escritor, según le manifestó en una ocasión, que lo siguieran asociando con la actividad del grupo Mandrágora:

Era tan amigo de lo nuevo, que pedía a gritos, casi con enojo, que apartaran de sus labios el cáliz de la “Mandrágora”, su pecado realista de juventud que lo llevó a la fama. “He hecho millares de cosas nuevas, pero me siguen asociando con un movimiento que ni siquiera sé si existió o lo soñamos”, me confesó una vez.

Llaman la atención las supuestas palabras de Arenas que el articulista reproduce, en las que pone en duda, incluso, la existencia del surrealismo. Desconcierta, también, que el autor del texto periodístico hable de “pecado realista de juventud”, suponemos que por error.

Fernando de la Lastra publica un artículo titulado “Braulio Arenas, Premio Nacional de Literatura 1984” el 22 de mayo de 1988 en *El Mercurio* en el que habla del carácter “metódico, minucioso y prolífico” del trabajo de Arenas y expone su opinión de que quizás este “haya sido el único escritor chileno de horario completo que hizo de las letras una absoluta vocación”. Añade, además, que “fue un genuino artesano, perfeccionista, de riquísimos mundos interiores que él plasmó a través de más de 30 obras”.

De la Lastra resalta la brillantez con la que Arenas se desarrolló en los distintos géneros literarios por él cultivados:

Con igual brillo incursionó en la poesía, en la crónica, en el ensayo, en la novela, en la crítica literaria y en la narración. También hizo obras de teatro. Fue, en consecuencia, un escritor completo.

Amaba el libro y su debilidad bibliográfica la constituían los impresos chilenos. En esta materia, como en otras, llegó a ser un verdadero experto. Es por esto que logró reunir una interesantísima colección de libros raros y curiosos que él constantemente leía y releía, los desmenuzaba y los comentaba. En su obra *Escritos y escritores chilenos* entre otros, está latente su calidad de investigador y de bibliófilo nato.

El articulista destaca “la seriedad, la originalidad y un extraño simbolismo” como las claves de su obra, extensa y variada. Y añade la siguiente afirmación que, sin duda, resulta absolutamente exagerada e injustificada:

Pero, aunque él no lo deseara, puede considerarse con propiedad, que fue el último escritor surrealista de Chile y acaso del mundo. Atrás quedaron André Breton, Paul Éluard, Hans Arp, Tristán Tzara, Alberto Giacometti, Pierre Mabilie, Hans Arp y otros. Y Matta, desde luego, en su pintura alucinante, que le sobrevive.

Aclaremos, antes que nada, que la repetición del nombre de Hans Arp es responsabilidad del articulista. Por otra parte, hablar de Arenas como el último representante del surrealismo incluso en su país es extralimitarse, dado que Arenas dejó bien claro su interés por alejarse y renegar del movimiento surrealista, mientras que su compañero de Mandrágora, Enrique Gómez-Correa, se mantuvo fiel a los principios surrealistas hasta su último respiro. Además, como ya hemos apuntado, tras la actividad de Mandrágora chilenos como Ludwig Zeller, primero, y los miembros del grupo Derrame, después, se vincularán sin titubeos al movimiento surrealista internacional y desarrollarán una interesante actividad en su país. Ni qué decir tiene, por supuesto, cuanto de desproporcionado y de absurdo resulta hablar de Arenas como el último surrealista a nivel mundial.

Fernando de la Lastra resalta el interés de la obra *Actas surrealistas* publicada por Braulio Arenas en 1974, como “una suerte de antología mundial de este movimiento nacido en Francia en la década del 20”. Entonces, menciona a Cid, Gómez-Correa, Eduardo Anguita y Jorge Cáceres como aquellos escritores que se sumaron al surrealismo en Chile, además de Arenas:

En Chile se agregaron Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid, de cierta manera Eduardo Anguita y Jorge Cáceres, además de Arenas.

Se puede apreciar cómo el autor del artículo establece cierta diferenciación entre la vinculación respecto al surrealismo de Arenas, Cid y Gómez-Correa por un lado, y de Anguita y Cáceres por otro. Una vez más, insistimos en que Jorge Cáceres merece ser tomado como un miembro del grupo Mandrágora en igualdad de condiciones que los tres primeros.

De la Lastra señala la dificultad existente a la hora de determinar cuál es la obra de mayor relevancia de este prolífico autor. En este sentido, defiende la relevancia de su novela gótica *El castillo de Perth*, que considera una “obra maestra”, y menciona su *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, que califica de “poema sorprendente en sugerencias y en claridad”.

El articulista aprovecha, también, para resaltar la gran amistad que unía a Arenas y Huidobro.

De gran interés resulta el intento del autor por mostrar la incoherencia de las declaraciones realizadas por el poeta en 1980, en una entrevista publicada en *El Mercurio*, en relación con lo que verdaderamente refleja su obra:

En octubre de 1980 fue entrevistado por *El Mercurio*. Espiguemos en algunas de sus respuestas que no dejan de ser vigentes: “Quiero librarme del surrealismo. Eso es lo que he querido hacer por años. Porque soy una persona y, además, soy un escritor y quiero expresarme personal y espontáneamente y no a través de la jerigonza o rataplán de un movimiento literario”. Sin embargo, parte de su obra nos dice todo lo contrario.

Arenas, otrora entusiasta defensor del surrealismo y de la Poesía Negra, no solo demuestra su determinación a desligarse de su pasado surrealista sino que pasa de reivindicar el surrealismo como actitud vital, más allá de lo estético, de lo literario, para hablar, significativamente, del surrealismo como “movimiento literario”. El movimiento que antaño les brindó infinitas posibilidades y en el que depositaron sus esperanzas para lograr la liberación del ser humano y la definitiva reconciliación de las antinomias, es visto ahora con recelo, como una cortapiza, como mera “jerigonza o rataplán”.

Por otra parte, De la Lastra alude al desconocimiento en el que se haya sumida la obra plástica de Arenas:

Un aspecto bastante desconocido, lamentablemente, dentro de la obra de Arenas, es su cualidad y calidad como pintor, si se nos perdona este término.

Sus horas libres, que no eran muchas, las dedicaba a confeccionar “collages”. Son de una belleza sorprendente. Los confeccionaba –con la misma precisión de su buena y clara letra– con recortes de revistas antiguas. Ciertamente caben dentro del estilo –o género– surrealista y esperamos que más luego que tarde se

haga una exposición de ellas. Nos recuerdan a Harp y, en general, a todos aquellos artistas europeos que alguna vez incursionaron en esta técnica en que la imaginación, la poesía y el buen gusto vuelan juntos.

Por último, reproducimos dos de los breves párrafos finales del artículo en los que queda de manifiesto el destacado papel que el autor concede a Arenas en la historia de la literatura chilena:

Lo cierto y definitivo es que con la muerte de Braulio Arenas, nuestra patria ha perdido a uno de sus más altos y valiosos escritores. Y por qué no decirlo, también América, ya que su nombre está impreso en los anales de la “gran literatura surrealista”.

Solo esperamos, ahora, que se cumpla su anhelo: la publicación de sus obras completas. Para tales efectos ya tenía adelantadas algunas conversaciones con editoriales interesadas.

El 25 de mayo de 1988 se publica en *El Sur* (Concepción) un artículo titulado “Poesía y muerte”, de autoría desconocida (firmado por “S.”), que resulta de gran interés por la acertada aproximación al grupo Mandrágora y a Braulio Arenas que nos ofrece en general, aunque deban realizarse algunas rectificaciones esenciales, y porque transcribe fundamentales afirmaciones del propio Arenas. Este texto periodístico recuerda la intervención de Arenas en el Primer Encuentro Nacional de Escritores, que tuvo lugar en 1958 en el Salón de Honor de la Universidad de Concepción, ocasión en la que su discurso giró en torno al grupo Mandrágora. Así, a partir del recuerdo de la intervención de Arenas y de la cita de algunas de las afirmaciones vertidas por él en aquella ocasión, el autor de este ensayo habla de Mandrágora y de lo que su actividad y su concepción poética y vital significó:

Recordamos como si fuese ayer la intervención que hizo Braulio Arenas en el Primer Encuentro Nacional de Escritores, en 1958. Su tema fue único: La Mandrágora. Estilo, profundidad, manejo libre del idioma, una suerte de ensueño que nos envolvió con su relato (...)

La Mandrágora, fundada por él, fue un movimiento surrealista surgido en 1938, con raíz europea y seguidor del maestro André Breton, como lo señala un periodista. Cómo no recordar lo que hace 30 años decía en el Salón de Honor de la universidad: “Nosotros podemos decir, y yo sueño en los instantes de fusión entre la poesía y la realidad (mandrágora alucinante, mientras el reloj toca las doce), nosotros podemos decir que lo único que nos ha interesado ha sido provocar la mayor cantidad posible de contactos entre lo que nosotros, y no el mundo, llamamos realidad, con aquello que nosotros, y no la razón, llamamos poesía”.

Como se puede observar, es este uno de esos artículos en los que se concede excesivo protagonismo a Braulio Arenas en relación a la fundación del grupo, cuando se trató,

realmente, del resultado de un encuentro favorecido por el azar durante su época de estudiantes de liceo, en Talca, entre él, Cid y Gómez-Correa.

El articulista define, así, el que fuera el principal propósito de Mandrágora y cita unas palabras de Arenas que reflejan la actitud del grupo en un medio hostil:

Ir en el rescate de esta realidad (y entiéndase –decía Arenas– que al decir realidad me refiero a la vida superada ya de todas las antinomias que la cercenan actualmente), ir en rescate de ella fue el propósito inicial de su empresa, La Mandrágora. “Empleamos estas palabras, agregaba, amor, revolución y vida, para hablar en nombre de la poesía, en un medio que trataba de entorpecer nuestro camino con el dictado del buen sentido, de la farsa perenne, del espejismo utilitario, del apogeo del servilismo político y religioso”.

Es ahora cuando se nombra a los tres compañeros de Arenas en la aventura mandragórica y fundamentales artífices, también, de la actividad surrealista del grupo Mandrágora, pese a que de este artículo parece deducirse erróneamente que el surgimiento del grupo se debe tan solo a Arenas (llamamos la atención al empleo del determinante posesivo de 2ª persona del singular, “su”) y que estos tres últimos se unieron posteriormente:

Este Braulio Arenas se unió en su movimiento surrealista a otros tres poetas extraños como lo fueron Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid.

El articulista se refiere a la trayectoria literaria de Arenas y lo hace empleando palabras del propio escritor:

Cual viajero invisible, él, Braulio, atravesó, según confesó, “aquel maravilloso siglo XII, lleno de voces de los trovadores”... “Los libros de caballerías, verdaderos tratados de ciencia mágica”. “La centelleante decimoséptima centuria inglesa, oh poética Anabella, oh duquesa de Amalfi desgarrada”...

En el texto, partiendo, como decíamos, de las palabras del propio Arenas en su intervención en dicho congreso, se pretende destacar la fidelidad de Arenas a sus principios de juventud, la vigencia de los planteamientos claves del grupo veinte años después. Efectivamente, en 1958 aún Braulio Arenas se pregunta si llegará el día en que se haga efectiva la liberación total, plena, del ser humano; la ruptura de las cadenas que lo coartan y cercenan las posibilidades de vida auténtica. Arenas continúa defendiendo, veinte años después, el carácter subversivo, revolucionario, de la poesía. Sin embargo, no compartimos la fidelidad que el autor de este artículo le atribuye con estas palabras finales:

Braulio Arenas reiteró en aquella confesión tan singular en el Salón de Honor de la Universidad, dirigiéndose a los jóvenes poetas que arden por atravesar el puente levadizo, que “sostengan en la palma de la mano esa brasa ardiente (la poesía) el mayor tiempo posible”.

Él lo hizo hasta su muerte, sin que por un momento pensase que la quemadura pudiera borrar las líneas de su destino...

Basta leer cualquiera de sus declaraciones al respecto de los años ochenta para comprobar que dicha fidelidad es totalmente falsa. Ciertamente, Arenas no abandonó nunca su pasión por la escritura, pero sí es cierto que su cultivo de la poesía menguó para dedicarse en mayor medida a la prosa. Es cierto, también, que en su ánimo estuvo borrar ese pasado surrealista y que, en no pocas ocasiones, manifestó su más absoluto rechazo a pasar a la historia de la literatura chilena como poeta surrealista e integrante de Mandrágora.

Holemin publica un artículo titulado “Braulio Arenas, entre la realidad y los sueños” en *El Colchaguino* (San Fernando) el 27 de mayo de 1988 en el que alude a Arenas como “cofundador en la década del cuarenta del ya desaparecido y famoso grupo literario «La Mandrágora» que inaugura en Chile la poesía surrealista, alcanzando a constituirse en el núcleo más importante en Latinoamérica de esta expresión artística, reconocido de esta forma por el padre del surrealismo europeo, André Breton”. Holemin reconoce la relevancia de la actividad de Mandrágora en el desarrollo del surrealismo en tierras latinoamericanas. Encontramos exagerado emplear el término “famoso” para referirse al grupo de surrealistas chilenos, dado que sus obras circularon entre un reducido público de iniciados, publicadas siempre en tiradas limitadas. Es cierto que el estrepitoso chirrido de su voz disonante en el ambiente intelectual y artístico del Chile de su época se hizo notar; pero, precisamente porque mantuvieron una actitud de rebeldía y cuestionamiento público de la cultura oficial y de sus representantes, no se les reconoció su papel durante décadas y fueron sepultados en el silencio y el olvido. El reconocimiento de la actividad de Mandrágora se circunscribe, eso sí, al ámbito del movimiento surrealista a nivel internacional.

Holemin comenta la vocación literaria que siempre marcó a Braulio Arenas y vuelve a mencionar su participación en Mandrágora, incluyendo a Cáceres entre los fundadores del grupo:

Cuando aún no cumplía 25 años de edad, junto a Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres, inaugura el grupo “La Mandrágora”, descubriendo y difundiendo a través de publicaciones los postulados y creaciones de los surrealistas chilenos.

Holemin habla de la vinculación de Arenas con el movimiento surrealista y de las huellas que en él permanecen incluso una vez ha abandonado esta aventura para transitar por nuevos caminos:

Los surrealistas desearon rescatar lo irracional y el subconsciente para reflejarlo en una obra de arte. Sin embargo, Braulio Arenas, el escritor chileno, hizo suyo este movimiento europeo dándole una identidad particular. El escritor, posteriormente, dejó este movimiento y caminó por otras sendas, no obstante, según estudiosos, permanecieron sus huellas.

Enrique Lihn publica en *Apsi* n.º 255 (Santiago) el 30 de mayo de 1988 un artículo titulado “El escritor que debiera sobrevivir” en el que vierte una serie de afirmaciones de gran interés acerca de Arenas y su cambio de rumbo, su alejamiento del surrealismo (lo llama “surrealista arrepentido”) y su actitud radicalmente opuesta despotricando contra aquello de lo que formó parte y convirtiéndose en defensor del régimen dictatorial de Pinochet:

El reinado del capitán general merece la irrealidad, a pesar de su aplastante peso nocturno. Irreal será, también, el himno de Braulio Arenas al generalato y hasta el Premio Nacional de Literatura que la capitanía le otorgó solo en 1984, segura de que Arenas no dejaría oportunidad –así ocurrió– de escribir horrores contra el “comunismo” y primores de la dictadura. El premio que esperó –y del que desesperó años y años– llegó mal y tarde. ¿Por qué tenía de rebuscárselo en tales condiciones?

Explicación humana: este surrealista arrepentido se negó a trabajar en su juventud para el Orden Establecido, haciendo suya la consigna emanada de París. Sin ese premio habría caído en la miseria, como su ex amigo Teófilo Cid, poeta mediocre, pero maldito. Ese Orden se acostumbró a prescindir de los servicios de Braulio o le ofreció, como a un bracero, trabajos estacionales en lugar de un empleo estable (...) Tenía, pues, que ser alérgico a la miseria, por muy pobre que fuera, como hay los que mueren ante el menor descuido del anestesista durante una operación poco grave. Los suyos se morían, mientras él avanzaba más allá de los 70 años. No tuvo más remedio que hacer el saludo militar. Por otra parte, la instalación lejos de la alegría de vivir, muy cerca de la contrariedad, tiene un precio de mala ley que obliga a negar al amigo, por sospechoso; a falsificar la memoria, a vivir el presente a una falsa luz que se parece demasiado a la oscuridad. Un 11 de septiembre, Arenas se exilió en un colaboracionismo patético, histérico y exangüe¹³³⁰.

¹³³⁰ Enrique Lihn, “El escritor que debiera sobrevivir”, *Apsi* (supl.), n.º 255, Santiago de Chile, 30 de mayo de 1988, p. V.

Lihn comenta la producción literaria de Arenas y dice lo siguiente de su obra:

Para él, la relación de la literatura con la literatura era lo esencial en ella. Fue, por tanto, traductor “al menos” de la *Chanson de Roland* completa. Siguió el ejemplo de Lewis Carroll, intentando la trasposición –en *El discurso del gran poder*– de una partida de ajedrez al lenguaje literario. En un plano menos ambicioso, “su” novela *Los esclavos de las pasiones* es un collage de viejos folletines chilenos (...) Hizo novelas góticas: en los años 60 le ilustré una nueva edición de *El castillo de Perth*, no sé por qué motivo (él dibujaba y no éramos amigos) (...) Lo menos animado de su producción algo marmórea fueron sus artículos de prensa, en los que se cerró como una ostra a la actualidad cultural del mundo chileno, para no perder adherentes ni para hacer público su resentimiento (...) Lo más atrayente en los escritos de Braulio son (hasta nueva orden) algunos de sus poemas de un surrealismo revisionista y los cuentos o escritos cortos, empezando por *El océano de nadie* (la exageración del canto de las sirenas las lleva a siglos de decadencia). En este tipo de cosas se acerca en forma personal al surrealismo articulado, antiautomático, de autores como Jean Ferry (*El tigre mundano*) y Leonora Carrington¹³³¹.

Lihn no solo emplea la expresión “surrealismo ortodoxo”, estableciendo la distinción entre un surrealismo heterodoxo y otro que no lo es, sino que afirma que este fue un “lastre del que se quiso desprender Arenas toda su vida” al que, además, asocia la supuesta disminución del número de poetas y artistas plásticos partidarios de los principios bretonianos. Rechazamos el uso del término “lastre” dadas sus connotaciones negativas y porque, puesto que durante los años de mayor actividad del grupo chileno (años de publicación de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv*) manifestó incesantemente su adhesión al movimiento, consideramos inapropiado y falseador hablar de un intento por su parte de alejamiento del surrealismo a lo largo de “toda su vida”. Además, confusa resulta la supuesta confesión personal señalada por Enrique Lihn respecto a la falta de originalidad de la obra poética surrealista del poeta nacido en La Serena:

El surrealismo ortodoxo (André Breton y Cía cada vez más limitada) fue el lastre del que se quiso desprender Arenas toda su vida, hasta que lo desprendieron de él sus actuaciones. Ser el Breton chileno, a partir de los años 50, no tenía el menor brillo. Una vez me dijo que sus poemas surrealistas eran copias hechas en malos papeles de calco¹³³².

Finaliza Enrique Lihn su texto aludiendo a una supuesta anécdota vivida por Arenas con Elisa Bindhoff, esposa chilena de André Breton, tras el fallecimiento de este:

¹³³¹ *Ibidem*, pp. V-VI.

¹³³² *Ibidem*, p. VI.

Los hombres de La Mandrágora viajaban o morían. Él salió por primera vez en 1966, vía Israel, y se detuvo en París. Luto nacional: velaban a Breton. Braulio quiso verlo por primera vez. Llamó a su viuda chilena y se identificó: “Un surrealista chileno”.

–En Chile no hay surrealistas– fue la respuesta.

A propósito de esta anécdota, repito a James P. Carse: “No es exactitud lo que la tradición pretende”¹³³³.

Miguel Ángel Díaz publica el 31 de mayo de 1988 en *La Estrella* (Valparaíso) un artículo titulado “Réquiem para Braulio Arenas” en el que, a raíz del reciente fallecimiento del escritor, señala la pérdida que su muerte supone para Chile, refiriéndose a él como “uno de sus intelectuales más notables”. Este mismo artículo es publicado por Miguel Ángel Díaz poco más de un mes después, el 6 de julio del mismo año, en *La Discusión* (Chillán), aunque con una ligera diferencia, la ausencia de un breve fragmento del segundo párrafo.

En su artículo Miguel Ángel Díaz menciona los inicios del grupo Mandrágora y habla de su adhesión “al pie de la letra” a los principios del surrealismo, cayendo en una serie de tópicos extendidos en torno al movimiento y hablando confusamente de su adicción a una “literatura escapista, renovada y misteriosa” en la que prima “la fantasía”:

Dentro de sus rasgos biográficos más notables, tenemos que hacia 1935 y cuando nuestro laureado autor cursaba el VI Año de Humanidades en el Liceo de Hombres de Talca, funda junto a sus compañeros de estudios Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, el Grupo Literario “Mandrágora”, siguiendo al pie de la letra los postulados de la escuela surrealista, creada a su vez en Francia por su pontífice máximo André Breton, sin otro fin que procurar “la más absoluta insurrección contra la tiranía del lenguaje, y el intento de arrancarlo de su uso utilitario y cotidiano para emancipar las palabras y devolverles toda su fuerza”. Naturalmente que Braulio Arenas y sus adláteres conocían de cerca lo que perseguía el surrealismo como escuela literaria, ya que desde las aulas escolares se mostraron abiertamente adictos a este tipo de literatura escapista, renovada y misteriosa, primando en todo sentido la fantasía sobre la realidad ambiente, y oponiéndose al mismo tiempo a todo aquello que trascienda a “color local”, y lo archisabido en cuanto a la descripción físico-anímica de personajes típicos en un contexto dado. El surrealismo literario muestra también su total aversión a los antiguos cánones clásicos que exigían un sometimiento estricto a una métrica dada en todos los géneros literarios y que, específicamente en lo que a poesía se refiere, todo debía ajustarse a ciertas composiciones estróficas del momento como lo fueron la oda, la cuaderavía, el soneto, la canción, el romance, la balada, el madrigal, etc.

Miguel Ángel Díaz menciona los inicios de Arenas en la escritura y su publicación a los catorce años de su primer cuento “El regreso” en el diario que dirigía su padre en su ciudad natal, La Serena. Alude, entonces, a “sus primeros esbozos poéticos que ya advertían

¹³³³ *Ibidem*.

ciertos atisbos surrealistas como lo era la búsqueda de lo esotérico, tendencia a lo mágico y maravilloso, más apego, en fin, a la imaginación que a la realidad, postura estética que, por lo demás, mantuvo siempre en ascenso a través de toda su vasta producción artística”.

El autor del artículo hace un breve repaso de la obra publicada por Arenas a lo largo de su extensa trayectoria creativa, señalando la presencia de lo maravilloso como elemento recurrente y fundamental:

(...) primando en todas estas obras una innovación estilística del lenguaje, no solo en su forma sino también en lo temático, buscando siempre el elemento maravilloso, lo insólito, lo más alejado de la realidad cotidiana.

Por último, Díaz finaliza su artículo mencionando los diversos premios que Arenas recibe a lo largo de su vida. Los reconocimientos y galardones jamás interesaron ni a los surrealistas en general ni a los jóvenes mandragóricos en particular; pero no podemos decir lo mismo del viejo Arenas:

Tan dilatada como selecta trayectoria literaria, lo hace merecedor a [sic] diversos premios y distinciones honoríficas. Así, recibe el Primer Premio en los Juegos Florales de Talca (1932); en 1960 se le otorga el Premio Municipal de Poesía, por su libro *Poemas*; de novela y ensayo en 1972, creado este último por el Pen Club de Chile. Finalmente, el 28 de agosto de 1984 recibe el Premio Nacional de Literatura, y es declarado Hijo Ilustre de La Serena.

Ágata Gligo, en un artículo publicado en *Mensaje* n.º 370, de julio de 1988, bajo el título “Braulio Arenas: algo sobre su obra”, señala acertadamente que “se suele encasillar su obra en el surrealismo, tendencia que él limitaba a sus comienzos literarios y que otros extienden a su vida entera”. El artículo, más allá de lo comentado, no presenta demasiado interés.

Fernando de la Lastra publica un artículo el 26 de febrero de 1989 en *El Mercurio* titulado “Collages de Braulio Arenas” en el que se centra en la faceta plástica de este y resalta la calidad de sus collages surrealistas:

Poco o nada se ha escrito sobre una faceta maravillosa de nuestro Premio Nacional de Literatura 1984, el poeta, ensayista, novelista, cronista, crítico literario, en suma, el escritor completo, Braulio Arenas, fallecido el

año pasado, a fines de otoño, el mes en que corren las hojas por los parques, en lo que dice relación a su obra como artista plástico. Nos referimos a sus extraordinarios y poco conocidos “collages” surrealistas, inspirados y contruidos bajo los cánones más estrictos de este movimiento surgido al principio de este siglo: caso único en Chile. De haberlos ejecutado en Europa, habría sido en esta técnica –nada de fácil– un maestro y sus obras cotizadas a precio de oro. Lamentablemente, por su inveterada modestia y siempre quitado de bulla, los hizo en el silencio de su casa y sus dos exposiciones no fueron ni comprendidas ni apreciadas. Sin embargo, el tiempo, que siempre es el mejor y más severo juez, algún día dirá su última palabra.

Con sus tijeras, revistas antiguas, pegamentos y cartulinas multicolores logró trabajos hermosísimos en que se unen la poesía, la paciencia, el equilibrio entre las formas y en los colores. Cada una de sus obras él la sintió como algo muy íntimamente suyo. Fue, acaso, la manera más sutil con que Braulio quiso expresarse. Cada “collage” suyo es, en propiedad, una verdadera obra maestra. Lúdicos a veces, irónicos otras, pero siempre bien calibrados y bellamente sorprendentes (...) En los collages de Arenas están presentes, de alguna manera, todos aquellos que integraron y formaron parte del surrealismo, tanto dentro de la literatura como de la plástica: Duchamp, Villon, Archipenko, Lipchitz, Gris, Julio González, Arp, Brancusi o Ernst (...) Braulio Arenas, como monje Cartujo en la soledad de su taller se dedicó con ciencia, paciencia y sapiencia a construirlos de acuerdo a los dictados de sus pulsaciones estéticas. No en vano fue el último poeta surrealista de Chile, con una obra vastísima apreciada incluso en Francia. Notable es su obra antológica *Actas surrealistas*.

No es cierto que Arenas haya sido el único en cultivar el collage en Chile, cosa que De la Lastra afirma, olvidándose de la gran labor creativa de Jorge Cáceres en el terreno de la plástica y, en concreto, en el del collage. Tampoco es cierto, por otra parte, que Braulio Arenas haya sido “el último poeta surrealista de Chile”. Fernando de la Lastra insiste en dicha idea, que ya rebatimos en su momento al comentar su artículo “Braulio Arenas. Premio Nacional de Literatura 1984”, idea incierta porque no es Arenas un buen ejemplo de fidelidad al surrealismo, vistos sus evidentes y numerosos intentos por sepultar en el olvido los tiempos de Mandrágora, e injusta puesto que se olvida de Gómez-Correa, quien sí se mantuvo fiel a los principios surrealistas y a la Poesía Negra por ellos proclamada hasta el final de sus días.

Lamentablemente, los collages de Braulio Arenas no han sido reproducidos. Solo tenemos acceso a los dos que el propio Arenas integró en las páginas del número 2-3 de la revista *Leitmotiv, Mujeres y Hechos & ideas*, y que podemos contemplar gracias a la reproducción facsimilar que Luis de Mussy lleva a cabo de la revista en *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*.

Fernando de la Lastra hace alusión a una exposición realizada por Arenas de sus collages en la década del 70 en el departamento cultural del Ministerio de Educación, que gozó de una notable atención por parte de la crítica, y a un posterior intento frustrado de organizar una exposición como homenaje póstumo al ya fallecido Braulio Arenas:

En la década del 70 el escritor-pintor expuso algunas de sus obras en el departamento cultural del Ministerio de Educación, bajo los auspicios de su entonces directora la señora Dolores Mújica García Huidobro –actual directora del Museo de Arte Moderno–, teniendo una gran receptividad por parte de la crítica, que alzó su voz sobre los prodigios que puede proporcionar esta magia de los papeles engomados. Posteriormente, a raíz de su fallecimiento, por nadie esperado, se pensó como póstumo homenaje a la obra de este notable escritor hacerle una exposición en el Museo Vicuña Mackena, que dirige Carlos Ruiz Tagle Gandarillas. A pesar de los buenos propósitos de su hermana Anita Arenas, quien generosamente entregó parte de la colección y de los mejores deseos de Carlos, la exposición, finalmente, no pudo hacerse por un motivo inaudito, pero muy propio de nuestro país: falta de fondos para las enmarcaciones. Los “collages” debían mostrarse al público debidamente enmarcados. Y, últimamente, nos ha informado nuestro querido amigo Carlos que el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, el señor Arnello, tuvo gran interés en exponerlos este año.

Lamentablemente, la señorita Anita había donado la totalidad de la obra de su hermano, junto a su biblioteca, a su ciudad natal: La Serena.

Más adelante, casi al final de su artículo, De la Lastra habla así de los collages de Arenas:

Los “collages” de Braulio Arenas poseen movimientos, proporcionan luces y sombras; brota en ellos poesía pura, energía y un misterioso y sugerente “latido”. He allí su belleza.

Enrique Molleto publica un artículo titulado “Recordando a Braulio Arenas” el 2 de febrero de 1992, aparentemente en *El Mercurio* de Santiago de Chile¹³³⁴, en el que señala el interés y la curiosidad que sentía Arenas por el espíritu reinante entre la juventud asentada en París años antes del estallido de la Primera Guerra Mundial:

Su ansiosa curiosidad por todo lo que ocurría en esa juventud internacional, revolucionaria, iconoclasta y antibelicista que en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial había sentado sus cuarteles en París, debió convertirse en el tema de Braulio Arenas por esos años en que empezaba a escribir. Su adhesión, claro está, era solo literaria y no lograba comprometer su presencia adusta y notarial.

Molleto reconoce la importancia de la contribución de Arenas y Gómez-Correa al surrealismo:

(...) la contribución de Braulio Arenas y de Enrique Gómez-Correa al surrealismo se destaca favorablemente si comparamos los textos aportados por los dos chilenos con los antologados por el propio

¹³³⁴ En la fotocopia del artículo recogida en la Sección de Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile no figura la fuente de publicación, tampoco en la versión digitalizada. Sin embargo, parece tratarse de *El Mercurio* por las coincidencias tipográficas con otros artículos extraídos de dicha fuente.

Braulio Arenas en sus “actas surrealistas”. Si nos extendemos a la *Antología del humor negro* de Breton resulta la comparación igualmente digna frente a esa “Legión Extranjera” que en los movimiento “ismos” lucharon por una renovación del arte.

Continúa Enrique Molleto comentando el vínculo de Arenas con el surrealismo. Llama la atención la especial mención que realiza de Leonora Carrington, escritora, escultora y pintora inglesa que vivió en París, donde entró en contacto con el movimiento surrealista, y que en 1942 se marchó a México, donde aún vive:

Estas nupcias con el surrealismo llevaron a Braulio, en toda ocasión, a vivirlo como regla de vida. Su humor fue haciéndose directo, de acción rápida (como en los chistes) porque, al parecer, los surrealistas les racionaban las palabras, especialmente a la gran sacerdotisa de Braulio, la inglesa Leonora Carrington, que conseguía aterrorizarnos con cuentos de 12 o 20 líneas. Él hizo un viaje especial para arrojarse a sus pies.

Molleto vincula la obra tanto literaria como plástica de Arenas con el sueño, con la magia, con el humor negro:

Parte de la obra literaria de Braulio Arenas y todos sus collages se dirían envueltos por un secreto que nos llega como susurrado desde los sueños. El territorio mágico en el que Braulio se interna, un poco como esos niños que silban ante lo desconocido, lo va asumiendo con un humor muy particular, que apunta hacia sí mismo, con algo de conmiseración. Braulio tiende su oído hacia una especie de horror último, que pareciera venir en puntas de pies, desde alguna región del infierno donde aún se puede reír. Así los relatos “June Martín” o el “Océano de nadie”, son páginas maestras que honrarían la literatura mágica de cualquier nación. Sorprende la liviana y hábil factura de este “Océano de nadie”, como si de las sirenas que lo pueblan, el autor tuviera una morfología secreta que el permite entender a estos seres del mar, o del mal, refugiados desde hace siglos en la mitología.

Molleto hace referencia al Premio Nacional de Literatura otorgado a Arenas en 1984, quitándole importancia al notable cambio de posicionamiento ideológico del poeta que explica como una manera de alcanzar el “desahogo” económico:

El Premio Nacional le trajo el desahogo que había esperado toda su vida. La posibilidad de comprar todos los libros y discos 78 que quisiera, o encargarlos por el mundo, como hacía Neruda con los mascarones o convidar príncipes hasta la saciedad. Lamentablemente, muchos colegas y algunos amigos hubieran querido dispensarle el trato que Drieu La Rochelle, Boisdeffre y Brasillach recibieron de sus compatriotas. Como si a alguien pudiera importarle si Sor Juana Inés de la Cruz sería hoy demócratacristiana, o de qué partido era Carlos Gardel, o si Mozart fue monárquico y Vivaldi republicano. Nunca hablamos de política con Braulio y yo lo suponía radical, sin mayor ahondamiento. Él solo esperaba el Premio Nacional como una liberación económica.

En este sentido, disentimos con Molleto respecto a la escasa relevancia que da al drástico cambio de bando de Arenas. Su adhesión al surrealismo, su manifiesto anticapitalismo, su rechazo de la sociedad burguesa y su apoyo a la lucha del proletariado por su emancipación, su defensa de la libertad y su frontal oposición al fascismo, quedan absolutamente en entredicho. Arenas, auténtico renegado del surrealismo y de sus principios de juventud que con tanta pasión y tanto entusiasmo reivindicó, no solo deja a un lado sus ideales sino que se presta a ensalzar un régimen autoritario, dictatorial, que cometió las más atroces aberraciones. Por grandes que fueran sus necesidades económicas, “el fin no justifica los medios”. La incoherencia y la traición a sus ideas y al surrealismo es evidente y no puede negarse.

Hacia el final del artículo Molleto comenta el intento frustrado de Braulio Arenas, en sus años de retiro, por llevar al cine una novela suya en colaboración con él. De esta forma, queda constancia de la inquietud creativa de Arenas en sus últimos tiempos:

En los años de retiro, solía ver a Braulio a menudo. Como en el pasado, él trataba de hacer algo en conjunto. Quería un guión para llevar al cine una novela suya. Yo le proponía, en cambio, llevar un cuento. Nunca nos pusimos de acuerdo y creo que de alguna forma lo decepcioné, igual que muchos años antes, cuando no puede traducirle al italiano su *Discurso del gran poder* (Solo los poetas pueden traducir a los poetas).

Jorge Abasolo Aravena publica un artículo titulado “Yo los conocí” el 13 de marzo de 1995 en *La Tribuna* (Los Ángeles) en el que habla de diversos escritores chilenos, entre los que encontramos a Braulio Arenas. De este artículo destaca, únicamente, una alusión a Mandrágora, grupo del que se dice que “rompió con la poesía solemne y formal de la época, dando plena expresión al surrealismo”. Además, se menciona que contaron con “la complacencia y el aval del afamado poeta francés André Breton”.

En el *Diario Chañarillo* (Región de Atacama) el 15 de junio de 1997 se publica un artículo, sin firmar, bajo el epígrafe “Grandes escritores chilenos” dedicado a Braulio Arenas en el que se resalta su labor como “brillante traductor de modernos poetas franceses” y su ensayo sobre la poesía de Vicente Huidobro como “uno de los más notables estudios que se han hecho sobre el genial creacionista”.

Hemos de señalar varios errores cometidos por el autor sin identificar de este artículo. El primero de ellos, cuando hace referencia a la obra *El AGC de la Mandrágora* como producto de la colaboración entre Arenas, Cáceres y Gómez-Correa, sin tener en cuenta que Jorge Cáceres había fallecido en 1949. Y el segundo, cuando afirma que fue escrita en 1951, habiendo sido editada por Ediciones Mandrágora en 1957:

En 1951, junto a Gómez-Correa y Jorge Cáceres escriben *El AGC de la Mandrágora*, en una de cuyas partes dan a conocer el vocabulario Mandrágora, indicando en cada palabra, mediante la inicial del apellido, el autor del significado del término.

En este artículo se menciona la colaboración de Arenas en las revistas *VVV*, de Nueva York, y *Néon*, de París. Se alude también a su faceta de traductor del Marqués de Sade, La Fontaine y Leonora Carrington.

Por último, de su contenido merece ser destacado el comentario que el articulista hace acerca del cambio que experimenta la trayectoria literaria de Arenas y reproduce unas palabras de este expuestas en el prólogo a *La casa fantasma* en las que reconoce sus recaídas “en el móvil surrealista”:

Si bien el espíritu que dominaba la inspiración literaria de Arenas en los últimos años de la década de los años 30 fue cambiando en el curso de los años siguientes, lo esencial de ella se mantuvo hasta una época posterior. Es el mismo autor de *La casa fantasma* quien así lo revela: “Desde 1944 hasta 1958 fueron otras mis preocupaciones, entendiéndolo por esto que he mantenido un principio más arquitectónico para mis poemas, aunque recayendo, y esta es la palabra, en el móvil surrealista”.

Enrique Campos Menéndez publica un artículo el 7 de junio de 1998 en *El Mercurio* bajo el epígrafe “Braulio Arenas, un destino surrealista” en el que expone el carácter atípico de Arenas como escritor en el panorama literario chileno:

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

Campos Menéndez destaca la participación de Arenas en el movimiento surrealista, al que hace referencia, acertadamente, como “uno de los movimientos más subversivos del arte”

de carácter internacional, y alude al papel que este, junto con sus compañeros del grupo Mandrágora (no menciona a Jorge Cáceres), desempeña en Chile en cuanto a la difusión y desarrollo del surrealismo:

Como se ha de recordar, este caballero tan normal en su exterioridad, se inscribió, con inusitado entusiasmo, en uno de los movimientos más subversivos del arte, surgido allá por los años veinte en París, y extendido rápidamente a todo el mundo. Aún más, él con Gómez-Correa y Teófilo Cid fueron los misioneros del surrealismo en Chile, corriente artística que se enfrentaba con todas las formas de la tradición (...) aquí en Chile siguieron el movimiento, más o menos de cerca, Huidobro, Anguita, Humberto Díaz Casanueva y otros connotados poetas de nuestro medio.

Si bien reconocíamos el acierto del articulista al señalar el carácter subversivo, por un lado, e internacional, por otro, del movimiento surrealista, consideramos impropio situar a Huidobro entre los seguidores de la estela surrealista, sin matizarlo al menos.

Enrique Campos Menéndez ofrece a los lectores una llamativa explicación del intento efectuado por Arenas de borrar el pasado o tergiversarlo en algunas de sus declaraciones respecto a su vinculación con el surrealismo:

Braulio nos decía que su surrealismo era cosa del pasado, mas yo estaba convencido de que esas palabras eran palabras para los demás, pero no para su propio entendimiento. Lo que sucedía es que su surrealismo era diferente al inicial plasmado por la corriente parisina hace sesenta años, que tenía algo de penumbra del subconsciente, de luz mortecina destilada en sueños y pesadillas; de recónditas telarañas que ataban fatalmente el destino humano o de oleadas de sombras lúgubres, surgidas del aquelarre de las frustraciones. El surrealismo de Braulio estaba, en cambio, lleno de luz, de gracia, de sutil picardía. Era un surrealismo sin smog. Ese el que representa el alma del autor; limpia, clara, sin dobleces, donde el talento campeaba sin necesitar contrastarse en ningún artificio oscurecedor.

Campos Menéndez coincide con otros críticos o escritores en resaltar la maestría con la que Arenas abarcó diferentes géneros como la poesía, el cuento, el ensayo o la novela. En su opinión, a pesar del premio que le fue otorgado, el escritor nacido en La Serena no fue valorado y reconocido como se merecía, lo cual explica Menéndez debido a su escasa “pasión política”, rasgo generalizado entre los intelectuales chilenos:

(...) Braulio Arenas, pese a su final galardón, no tuvo en mi concepto toda la consideración que se merecía su personalidad humana e intelectual. Quizás el porqué de ese silencio de su obra y su nombre en el medio literario santiaguino, se debió a su falta de interés por lo contingente. Él era ante todo y sobre todo un escritor. No ardía en esa pasión política que abraza a los intelectuales chilenos obnubilando el equilibrio de sus juicios.

Cierra su artículo, Enrique Campos Menéndez, afirmando que “su memoria es un destino surrealista”. A pesar de los esfuerzos de Arenas por “quitarse ese sanbenito”, se le sigue recordando en los noventa por su participación en Mandrágora y su vinculación con el surrealismo.

Rodrigo Verdugo, poeta chileno miembro del grupo Derrame, que reivindica su vinculación a Mandrágora y su adhesión al surrealismo, publica un artículo titulado “Braulio Arenas o el sueño magnético” en el quinto número de la revista *Derrame*, dedicado a Roberto Matta. No figura en este número de la revista *Derrame* la fecha de publicación, pero lo que sí podemos asegurar, en el intento de ubicarlo cronológicamente, es que es posterior al 2001 (año en el que publican el cuarto número) y anterior al 2006 (año en el que aparece el séptimo número de su revista, el último que hasta la fecha ha visto la luz). Ni el quinto ni el sexto aparecen fechados.

Rodrigo Verdugo considera a Arenas “uno de los autores más representativos del surrealismo chileno”, además de destacarlo como “uno de los teóricos y poetas centrales del movimiento La Mandrágora”. Verdugo resalta la labor traductora de Arenas y lo sitúa, junto a Enrique Gómez-Correa, del lado de la Poesía Negra:

Braulio Arenas (1913-1988), aprisionado por el sueño magnético, rígido, estatuario pero con la lámpara al lado para producir el encandilamiento a la hora del naufragio, es uno de los autores más representativos del surrealismo chileno y un clásico ejemplo de escritor de tiempo completo. Como uno de los teóricos y poetas centrales del movimiento La Mandrágora, tuvo en su primera época conocimiento y la correspondiente asimilación de las formas de investigación surrealista que lo llevaron entre otras cosas a colaborar en la revista *Mandrágora*, traduciendo a Sade, Rimbaud y Jarry, extremando junto a Enrique Gómez-Correa una adhesión total a la poesía negra, al terror y el furor¹³³⁵.

Verdugo menciona la colaboración de Arenas en las revistas *VVV* (de Nueva York) y *Néon* (de París) y su participación en la exposición internacional del surrealismo realizada en París en 1947, donde exhibe sus collages. Rodrigo Verdugo destaca la importancia que la escritura automática tiene en sus primeras obras:

Colabora en las revistas *VVV* de Nueva York y *Néon* de París, ciudad donde expone sus collages en la exposición internacional del surrealismo de 1947. Pero será básicamente la escritura automática o más bien su filiación con ella lo que condicionará sus primeras obras, vale decir, *El mundo y su doble* de 1940, pasando por

¹³³⁵ Rodrigo Verdugo, “Braulio Arenas o el sueño magnético”, *Derrame*, n.º 5, Santiago de Chile, s.d., p. 4.

La mujer mnemotécnica de 1941, *Luz adjunta Elegía* [sic] de 1950, *La simple vista* de 1951; *En el océano de nadie* (relato) de 1951 y *La gran vida* de 1952, con ilustraciones de Jacques Hérold. En todas ellas, la búsqueda de un expreso descontrol lógico hará que el recurso imaginativo dé paso tanto a ciertos hallazgos formales como a una explotación lineal y zigzagueante de lo impredecible y lo insólito. Es lúdica la forma en que convoca la multiplicidad de una naturaleza parlante, así lo mítico y lo legendario se asocian con el humor y la ironía¹³³⁶.

Rodrigo Verdugo señala la presencia recurrente de una serie de motivos en la obra de Arenas: el amor, la libertad, el sueño y el placer. Todos ellos son, a su vez, motivos claves en el universo surrealista:

Se observa en estas primeras obras de Arenas un intento por connotar la interioridad y exterioridad del sueño del cuerpo y del pensamiento. Arenas ve las incandescencias que su lámpara arroja sobre el escritorio o en algún rincón de la biblioteca se deja llevar por el sueño magnético, viendo pasar mujeres jóvenes, viejas, enloquecidas y muertas, a quienes interroga, evoca, idealiza e interpone en las reservas oníricas del paisaje. Sin embargo, a lo largo de esta corriente de reflejos, van a sobresalir casi jerarquizados ciertos motivos que se reiterarán en toda su obra: el amor, la libertad, el sueño y el placer, cuya formulación va a estar presente en toda su magnificencia en *El discurso del gran poder* [sic] de 1952¹³³⁷.

Rodrigo Verdugo, como apuntamos con anterioridad, fecha el comienzo del distanciamiento del surrealismo por parte de Braulio Arenas a partir de 1956:

A partir de 1956, comienza a distanciarse del surrealismo. De esta época son sus obras: *Versión definitiva*, poemas de 1956; *El cerro caracol*, cuentos de 1959; *Poemas*, premio municipal de 1959. Arenas ya había comenzado su tránsito por la novela con *Adiós a la familia*, obra sentimental cuyas tres ediciones corresponden a los años 1961 y 1966, con el título de *Solo un día del tiempo*, del año 1984. Su poesía no estará exenta de modificaciones, haciéndose presente la preocupación social en *La casa fantasma*, poemas de 1962, obra donde además trabaja las formas clásicas como el soneto. *Ancud*, *Castro* y *Achao* de 1963, será una valoración y celebración emblemática de la geografía sureña¹³³⁸.

Verdugo afirma que fue el primero de los integrantes de Mandrágora que cuestionó el surrealismo y señala lo paradójico de su nombramiento como Premio Nacional de Literatura en 1984:

Dos hechos son dignos de mención en la trayectoria vital y libresca de Arenas: fue el primero de los mandragóricos en poner en tela de juicio el surrealismo. Recordemos que este creó la revista *Leit Motiv*, siendo

¹³³⁶ *Ibidem*.

¹³³⁷ *Ibidem*.

¹³³⁸ *Ibidem*, pp. 4-5.

el único de los poetas surrealistas chilenos en obtener un reconocimiento de carácter oficial como lo fue el premio nacional de literatura de 1984, convirtiéndolo en un personaje paradójico¹³³⁹.

Ciertamente, a pesar de haberse apartado del surrealismo y de haber demostrado sus esfuerzos por recalcar públicamente su desvinculación, e incluso su rechazo, fue el único de los mandragóricos que recibió un reconocimiento de “tal prestigio” por parte de las instituciones culturales chilenas. Y lo obtuvo, es más, tras manifestar su adhesión al régimen de Pinochet y sumarse a la propaganda anticomunista, lo cual resulta aún más paradójico y, por supuesto, lamentable. En cualquier caso, sabemos que el reconocimiento nunca interesó a los surrealistas ni a los mandragóricos, tampoco al Arenas de sus tiempos mozos. Pero las cosas, desde luego, fueron cambiando.

5.2.3. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Teófilo Cid

En líneas generales, son numerosas las reseñas aparecidas en la prensa chilena acerca de Teófilo Cid que no profundizan en su obra ni en su etapa mandragórica y que se limitan a relatar el cambio brusco que experimentó la trayectoria vital de Cid cuando rompe con su carrera diplomática como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores para darse a la bohemia y acabar alcohólico y en la miseria, contribuyendo así a afianzar la leyenda que en torno a él circula. Cid es recordado, frecuentemente, como el poeta maldito, bohemio soñador desventurado refugiado en la oscuridad de la noche y durmiendo a la intemperie, en algún banco de una plaza santiaguina.

La primera, cronológicamente, de las reseñas periodísticas que encontramos en torno a su figura con fecha conocida data del año 1952, más concretamente del 13 de julio de 1952. Se trata de un texto de Ricardo Latcham, aparecido en *La Nación*, presentado bajo el epígrafe “Crónica literaria por Ricardo A. Latcham” en el que reseña tres novelas publicadas ese año 1952, una de ellas de nuestro autor: *El tiempo de la sospecha* de Cid, *El patio* de Jorge Edwards y *Almohada de piedra* de Guillermo Koenenkampf. El interés de su contenido es más bien nulo.

El siguiente texto periodístico publicado en la prensa chilena en relación con Teófilo Cid que encontramos está fechado el 22 de marzo de 1956. Se trata de un breve artículo sin firmar titulado “Redactor de *La Nación* viajará a EE.UU. invitado por el Gobierno”, cuya fuente de publicación desconocemos. Fue escrito con el propósito de anunciar el viaje de Teófilo Cid a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado para visitar las

¹³³⁹ *Ibidem*, p. 5.

principales ciudades y conocer la vida y la cultura estadounidense. En dicho texto se alude a la polémica suscitada en los círculos literarios, políticos y sociales chilenos ante la publicación de *Bouldroud* en 1942. Además, se hace referencia a Cid como “fundador y activador del grupo surrealista en Chile, y desde varios años dirige la revista *Mandrágora*, órgano de divulgación del surrealismo en Chile”. Además, se destaca su labor como crítico de arte y conferenciante.

Eduardo Maturana publica el 9 de abril de 1958 un artículo sobre Teófilo Cid que presenta bajo el epígrafe “Quiénes y cómo son”, cuya fuente de publicación desconocemos, del que destacamos el reconocimiento que el articulista expresa acerca de la importancia y la autenticidad de *Mandrágora*:

Formó parte de uno de los más importantes movimientos literarios que alguna vez se vieron en nuestro medio. Nos referimos a la “*Mandrágora*”, que representaba en Chile el más auténtico surrealismo, entendido este como una actitud frente a la vida, a los acontecimientos, que como un proceso social intrínsecamente artístico.

Sorprende que Maturana concede el papel de teórico del movimiento surrealista en Chile a Cid, al parecer exclusivamente, labor que sin embargo comparte con Gómez-Correa y Arenas:

Teófilo Cid puede considerarse el teórico de este movimiento en Chile, el hombre que podía plantear el problema de crear un arte nuevo que al mismo tiempo tuviera una vigencia existencial, de actitud y luchas sin compromisos.

Eduardo Maturana comenta la actitud combativa de Cid durante los tiempos de *Mandrágora* y su posterior alejamiento del movimiento surrealista y del grupo:

Sostuvo polémicas literarias desde la revista que el movimiento editaba. Defiende, ataca cuando es necesario. Su pluma posee la técnica precisa para la diatriba como para el poema. Pero el surrealismo chileno iba cediendo en alguno de sus postulados; embarcado en la búsqueda de soluciones políticas iba dejando a los suyos al borde de un naufragio moral y artístico. Teófilo Cid prefirió alejarse del movimiento, aún cuando su posición continuara siendo combativa. Declara muertos, física y literariamente, a quienes pretendían levantar la “*Mandrágora*”, el surrealismo.

Rompe definitivamente con sus epígonos y se traza una carrera literaria considerada por muchos como la más brillante de los escritores jóvenes chilenos.

Por último, Maturana hace un breve repaso de las diferentes aportaciones hechas por Cid a la literatura y a la cultura chilena en general:

Ejerció el periodismo radial, en los programas de Cruz del Sur. Trabajó para la revista *Pro-Arte*, donde publicó trabajos literarios de mérito. Escribió cuentos y poemas que se han ido publicando en revistas y antologías. Como periodista es vastamente conocido y su nombre figura entre los más señalados (...) Teófilo Cid es considerado uno de los escritores de más elevado estilo, de más fina sensibilidad.

Interesante resulta una breve reseña de Hernán del Solar del 10 de enero de 1963, que reproducimos de forma íntegra a continuación, presentada bajo el epígrafe “Escaparate de libros” y cuya fuente de publicación desconocemos, redactada a raíz de la edición de la obra *Nostálgicas mansiones* de Teófilo Cid. Queda aquí reflejada la vitalidad del surrealismo y se menciona el empeño en darlo por muerto:

Cuando se asegura rotundamente que el surrealismo se fue definitivamente, que es un cadáver olvidado, muchos poetas contemporáneos se encargan de asegurar que muchas de sus puertas se mantienen abiertas, que sus repentinas imágenes vuelan todavía, vigorosas, y que, como todo movimiento que trajo nuevas cosas a la poesía, no desaparece con tanta facilidad. En estas *Nostálgicas mansiones* hay versos que vienen directamente de los más secretos pozos de la intimidad y vuelcan sobre la realidad cotidiana su misteriosa intención de prolongarla en una dimensión más ancha.

El 17 de junio de 1964, al día siguiente de la muerte de Teófilo Cid, se publicó un breve artículo titulado “Falleció escritor Teófilo Cid”, aparentemente sin firmar y cuya fuente de publicación desconocemos, en la que se habla de Cid como hombre cuya “amplia cultura y su carácter polémico y beligerante dejan una huella de influencia innegable en la literatura joven de Chile”.

Andrés Sabella publica el 20 de julio de 1964 un breve artículo titulado “Duelo en la poesía chilena”, del que se desconoce la fuente de publicación, en el que recuerda a Teófilo Cid, fallecido un mes antes:

Era Teófilo Cid un ejemplo de escritor. Castigado por sus propias disciplinas, comprendió que ni las leyes ni la burocracia servían a quien solo ansiaba comunicar a los hombres el mensaje de su espíritu siempre ardiente.

Fue el incendiario de todas sus naves: se quedó en la playa de la gran aventura humana; en este empeño de nobles materias creadoras no admitió transacciones, repudió subterfugios y mostró una especie de alegría en su voluntaria pobreza. Estallaba por segundos. Pero estallaba por razones de honestidad. Pudo conquistar escalafones; pero prefirió ganar cicatrices. Sus ojos guardaban el adormilado y triste mirar del hombre de vuelta de todas las experiencias. Amaba la noche, el licor, la charla polémica. Y por encima de estos abismos, amaba la luz de la poesía, el otro Teófilo, el francés, parecía asistirle desde las sombras, dándole la pulcritud de su estilo, uno de los más límpidos de Chile (...) Tal vez, por parecerle de mal gusto avanzar más allá de los cincuenta años, emulando a Paul Lafargue, murió en un hospital, cuando su obra, venciendo prejuicios y reservas, adquiriría un sólido resplandor.

En el suplemento dominical “Gaceta Literaria” del diario *La Nación* (Santiago) del 18 de junio de 1967 se publica un poema inédito de Teófilo Cid presentado bajo el epígrafe “Último poema” y una serie de breves reseñas de diversos poetas y escritores cercanos a Cid que nos ofrecen un interesante y fiel reflejo de la estima y la consideración que sus amigos sintieron hacia él y manifestaron tras su fallecimiento.

La primera de todas, titulada “Se nos murió Teófilo” y firmada por “A.”, es la de mayor extensión dentro de su brevedad. El autor se refiere a Cid como “un pianista de prostíbulo, un albañal caminante, príncipe de la miseria, mendigo del vino” y añade que “tenía en su frente una estrella e iluminaba los tugurios de Santiago; pocos la vieron, Jorge la reconoció en el acto, detrás de la hediondez, los labios cárdenos y las encías arrugadas, Jorge comprobó la señal de poeta maldito, no vi sino ojos capotudos y dientes averiados”.

A su lado figura un segundo apartado diferenciado del artículo titulado “Testimonios”, en el que se reúnen cuatro declaraciones de poetas amigos y compañeros de Cid acerca de este, todas ellas extraídas, según se aclara, de *Orfeo* (junio-julio de 1964). Las primeras palabras transcritas pertenecen a Jorge Teillier:

“Ha terminado el paso del relámpago negro y suicida de la vida de Teófilo Cid, el sobreviviente de la noche, el “amateur de la lepra”. Pero me niego a hacer necrologías que él mismo hubiese desaprobado. Lo saludo en su nueva vida, ahora que ha alcanzado al fin esa luz secreta que se ve cuando se cumple el retorno a la tierra que soñara, y a ese “brocal en cuyo fondo brillan las raíces”.

En segundo lugar, se recogen las siguientes palabras de Juan Tejeda sobre el escritor nacido en Temuco:

“Quedaré su nombre en la historia de nuestra literatura, pero no con toda la luz que debió negarnos, y que no nos dio porque la sociedad –nosotros– no lo dejamos”.

A continuación, se reproduce una frase de Gonzalo de Rojas:

“El fino y afrancesado del 38 y del 40 llegó a ser el lobo de las estepas de Santiago de Chile”.

Y por último, se citan estas breves palabras de su compañero de Mandrágora Braulio Arenas, que identifica a Cid con Baudelaire:

“Teófilo Cid era un dandy en el más baudeleriano sentido de la palabra”.

Un último apartado conforma este artículo-homenaje a Cid, presentado bajo el epígrafe “En su muerte se dijo”, en el que se reúnen, también, una serie de declaraciones de poetas próximos al fallecido sobre su personalidad y su obra poética, todas ellas extraídas de *Alerce*, la revista de la Sociedad de Escritores de Chile, del número correspondiente a la primavera de 1964. Las reproducimos íntegramente dado su interés. Las primeras citas agrupadas y reproducidas pertenecen a Guillermo Atías, quien mantuvo una estrecha relación con Cid en los últimos años de su vida:

“... él no fue lo que los demás, la sociedad, el destino o cómo se llame, quiso imponerle; sino lo que él quiso ser, aunque a ojo de buen varón haya sido lo peor para su conveniencia. El resultado puede ser dudoso, pero nadie puede negar que Teófilo Cid era dueño de una extraña felicidad que le envidiábamos: la felicidad de ser él mismo. Pagó esa riqueza sacrificándolo todo...”. “Fue una especie de extraño dandy de la miseria, es cierto, pero en la barricada ocupó disciplinadamente un lugar...”. “El autor de *Bouldroud*, el libro de relatos surrealistas más desenfadado y bien escrito de nuestra literatura, fue también el creador del poema *Niños en el río*, donde se denuncia el crimen que se comete con la infancia desvalida”.

En segundo lugar, encontramos una breve cita de Leoncio Guerrero:

“Él quería poner su índice allí en donde a la sociedad le ha dolido por siglos”.

En tercer lugar, se reproducen una serie de citas pertenecientes a Mahfud Massis:

“No estará más sentado en el café “como el ángel que afeitan” del Rimbaud por él tan amado”. “Lo conocí hace un cuarto de siglo, casi recién venido del austro húmedo. Un señorío de gran señor de provincias se escondía bajo su traje, impecable y siempre oscuro...”, “había en su exterior algo de dandy desmadejado,

distraído, como descubriendo siempre una luna que nadie sino él veía”. “Quizás debajo de su alma se escondía un desafío, el desafío de los grandes provincianos de la literatura de Chile”.

“En vez de avanzar hacia la luz, se arroja de cabeza en la sombra, inicia su descenso, uno de los más profundos, dramáticos y oscuros en el acontecer literario de nuestro país...”. “Pero adentro persistía una forma de santidad, de feroz apostolado...”. “Su aterrador modo de sobrevivir, el abandono de todo lo que estimó falso o superfluo, le otorgaban un extraño derecho a la insolencia. Solo respetaba la amistad y el talento.

“¿Demoníaco? Quién sabe: creo que lo demoníaco era solo la insatisfacción del ángel que dormía en él”.

De Humberto Díaz-Casanueva son las siguientes palabras recogidas:

“No lo quisiéramos ver allí, en un nicho, lo quisiéramos ver bajo una pradera verde, con sus versos enredados a los árboles y a los pájaros, con niños jugando sobre su tumba como produciendo una resurrección, porque era un niño enfundado en una casaca de sombra, un niño herido y arrastrando su cárcel, como en tanto poeta”.

“Ante su fresca muerte se arrodilla la poesía”.

Y, por último, se presenta un conglomerado de citas pertenecientes a Enrique Gómez-Correa, todas ellas extraídas de su texto “Palabras a Teófilo Cid”, que el talquino leyó en el entierro de su compañero de Mandrágora en 1964 y que incluyó en 1986 en el libro *Frágil memoria*. Dado que este texto ha sido ya citado y comentado por nosotros, no reproducimos aquí de nuevo sus palabras.

Jorge Teillier publica el 19 de julio de 1970 un artículo de gran interés en *El Siglo* (Santiago) titulado “Teófilo Cid, el último bohemio”. Teillier explica el sentido con el que emplea el término “bohemio” para referirse a Cid, libre del carácter peyorativo con que se usa generalmente y en estrecha relación con un hondo sentido de la libertad y de la coherencia de la actitud del poeta ante la actividad creadora:

“Siempre habrá un último bohemio –me decía en una ocasión el difunto Teófilo Cid–. Cuando yo me muera, no faltará quien diga: Ha muerto el último bohemio. Yo mismo he asistido al entierro de veintitres últimos bohemios” Dicho y hecho; al día siguiente de la muerte del poeta apareció en un diario un artículo que empezaba así: “Ha muerto el último bohemio”.

Cuando escribo estas líneas pienso, sin embargo –y que Teófilo me perdone–, en que realmente él fue uno de los últimos bohemios, en el buen sentido de la palabra. Porque la imagen de “bohemio” está desprestigiada, nos lleva a la visión de una figura zarrapastrosa que arrastra una vida de desorden, supuestamente antiburguesa, provocando la conmiseración. No, veo la bohemia tal como la practicaba Teófilo Cid, unida a la

idea de libertad, y de responsabilidad frente al oficio del artista, en una sociedad en la cual el artista si no se vende es un ente superfluo.

Jorge Teillier recuerda las reuniones en el Café Sao Paulo y a Teófilo Cid presente entre los escritores que solían asistir:

Para mí, la figura de Teófilo Cid se une al recuerdo del Café Sao Paulo, uno de los últimos (tal vez el último) lugares públicos de reuniones de los escritores. Lloviera o tronara se le encontraba invariablemente en su mesa, cuyo acceso protegía cuidadosamente de los filisteos (...) Teófilo era el hombre de Café, al que recuerdo en Sao Paulo “como un ángel que afeitan siempre sentado”, bebiendo, por supuesto, un poco menos de los cuarenta cuartillos que recetaba Rimbaud. Allí también llegaban (hablo de diez o quince años atrás), Guillermo Atías, Stella Díaz Varín –que aportaba la nota de suspenso–, Jorge Edwards, Jaime Laso, Ester Matte, Carlos de Rokha, Braulio Arenas enfrascado en sus interminables matches de ajedrez cuyo trofeo para el vencedor (sin que ella lo supiera) era la cajera del Café. Sergio Canut de Bon que venía a reponer sus fuerzas tras haber escrito en las murallas de diversos barrios: “Viva Canut de Bon”. Al llegar el atardecer Teófilo Cid montaba guardia, como un mascarón de proa, en el frontis del Haití y al atardecer se desplazaba hacia distintos sitios, comenzando por el Bohemio y terminando en El Bosco.

Teillier destaca la lucidez de Cid, su erudición, su trabajo constante:

Bajo su voluntaria degradación civil y física, Teófilo Cid mantenía intacta su condición de escritor, su lucidez, su información, su erudición al servicio de la inteligencia, y no una mera colección de fichas al servicio de la memoria, que pasa a ser la “inteligencia de los tontos”. Era un trabajador constante, y de ello da prueba no solo su obra literaria, sino también sus crónicas, dispersas en Chile y en el extranjero.

El poeta Jorge Teillier afirma rotundamente el valor de la poesía de Teófilo Cid para la historia de la poesía chilena y menciona su participación en el grupo Mandrágora:

Su lugar en la historia de nuestra poesía está asegurado, desde su participación en el Grupo Mandrágora –primera muestra del surrealismo en nuestra tierra– hasta *Camino del Ñielol*, obra tal vez frustrada, pero en donde está la evolución del ser que siente la necesidad de volver a las raíces profundas, a capturar las primitivas “palabras de la tribu”.

Teillier señala la “viva conciencia social” de Cid y su militancia política:

Si por asco a la sociedad se transformó en un “poeta maldito” (como lo fuera también Carlos de Rokha, su gran amigo), si por asco –insisto– se autodestruyó no es menos cierto que tuvo una viva conciencia social – como su maestro Baudelaire– y ello lo demostró no solo en su obra, sino también en su actitud de militancia

política, hasta el punto de que el único documento de identificación que se le halló en su muerte fue el carnet de miembro del Partido Socialista.

Concluye Teillier su interesante artículo sobre Cid recopilando palabras y expresiones empleadas por poetas cercanos y amigos para referirse a su personalidad y afirmando que su recuerdo sigue vivo para muchos:

“Dandy de la miseria” como lo llamara Guillermo Atías, “Lobo estepario de las noches santiaguinas” como le describe Gonzalo Rojas o “Humanista cabal” como lo calificara Jorge Onfray; ahora –al cumplirse cinco años de su muerte (próxima en una semana a la de Nicomedes Guzmán)–, es fácil ver que Teófilo Cid, defensor del fuego sagrado de la poesía –como lo define Altener Guerrero, en una elegía próxima a aparecer–, sigue vivo en el recuerdo de sus amigos y lectores, y es uno de esos pocos poetas que al unir vida y obra se aseguran el respeto y la admiración de la posteridad, por amar la línea recta –aún a costa de la propia vida– y no el mediocre éxito que suelen dar la ambigüedad y la política literaria.

Altener Guerrero publica en el *Boletín de la Universidad de Chile*, n.º 106, de octubre de 1970, un interesante ensayo titulado “Teófilo Cid o la razón ardiente”. Comienza Altener Guerrero incluyendo a Cid en la familia chilena de los poetas malditos, junto a Carlos de Rokha, e identificándolo con Charles Baudelaire. En este sentido, añade:

¿Pero cómo explicar la malditez de Teófilo Cid, siendo que ella no es una herencia sino una quebradura de su acontecer vital? Cada poeta maldito tiene su historia íntima, intransferible y personal. La de Teófilo es dramática y acaso única. Tal vez ella explique dialécticamente la evolución poética de un joven que lo tenía todo y todo lo perdió por decreto voluntario. El juego de la poesía, ejercicio de su adolescencia feliz, acabaría en el fuego de la vida, poesía verdadera y vocación de madurez¹³⁴⁰.

Guerrero habla de la contribución de Cid a Mandrágora y del papel que los mandragóricos desempeñaron en el Chile de aquellos tiempos. Guerrero reconoce la importancia de la labor desarrollada por el grupo, aunque los acusa de “parecerse demasiado” a los surrealistas agrupados en París, de ser una imitación de estos:

Como todos sabemos, Teófilo Cid contribuyó a fundar el *Grupo Mandrágora*, sección chilena del Movimiento Surrealista francés y extendido mundialmente. Mandrágora se propuso renovar la poesía chilena y también purificarla. Había en sus miembros, todos pequeño-burgueses y bien alimentados, una actitud estética novísima y una conducta ética perfectamente sopesada, todo esto fundido en una pasión juvenil del más noble

¹³⁴⁰ Altener Guerrero, “Teófilo Cid o la razón ardiente”, *Boletín de la Universidad de Chile*, n.º 106, Santiago de Chile, octubre de 1970, p. 73.

cuño. Se vio a la Mandrágora recorrer las calles de Santiago, con la antorcha de la poesía en las manos, resuelta a quemarle las barbas a los burgueses y chamuscarle los bigotes a los bueyes sagrados (...) Se hicieron lo suficientemente antipáticos, en un medio casi aldeano, como para conseguir un abundante prestigio. Eran temibles y manejaban muy bien el dicerio y la ironía. Por lo demás, hacían labor y publicaban libros y revistas. Solo que estos jóvenes, insolentes y cultos, se parecían demasiado a sus maestros afuerinos. Uno quería tener el estilo de Éluard, el otro el aliento de Breton y el de más allá una particularidad de Aragon. Convengamos en que los mandragóricos realizaron un milagro: transformar la aldea de Santiago en una ciudad internacional, cosmopolita. Exposiciones, conferencias, asaltos culturales, revistas detonantes, etc. A todo esto, la juventud los dejaba con su tren fugaz y quimérico. Pasaba mucha basura y tiempo bajo los puentes del Mapocho. Santiago no era París, ni los jóvenes chilenos iban a estarse toda la vida haciendo los terribles. La autenticidad, con su conciencia de fondo, reclamaba por sus fueros. El proceso que relato no fue tan sencillo ni breve y solo a treinta y cinco años corridos puede reducirse a una síntesis aproximada. El hecho es que la Mandrágora jugó un papel importante en el desarrollo de la última poesía chilena¹³⁴¹.

Altenor Guerrero se detiene ahora en la figura de Teófilo y comenta su alejamiento de Mandrágora, que justifica alegando la cerrazón del grupo y hablando de “limitaciones de escuela”:

Teófilo Cid, siguiendo el hilo de Ariadna de su poesía, la propia e ineludible, abandona la Mandrágora en busca de su ser: el llamado de su individualidad como poeta y chileno de raíz. Ulteriormente, *El AGC de la Mandrágora* no incluiría la c teofilesca. ¿Es que iba él, Teófilo Cid, a girar indefinidamente en torno a la noria ancilar de un grupo con limitaciones de escuela, ciertamente cerrado? He aquí una clave de su vida y de su poesía, hasta ahora separadas, y que debía fundir en una sola, vertiente central de su personalidad sólidamente integrada (...) Teófilo Cid resuelve, con un gesto definitivo, tirar por la borda el lúdico objeto que admiraban sus amigos y termina por caer de bruces en la hoguera abisal de su vida, método más profundo y eficaz para salvar su condición de poeta y con ello perdurar. En el sacrificio del fuego está su rescate, en su inmolación vital está su ejemplo. Nadie pide prestado un temperamento y Teófilo Cid lo tenía avasallador y robusto¹³⁴².

Guerrero sostiene que Teófilo Cid “no podía ser un fanático y menos un sectario”. Lamentablemente, Altenor Guerrero contribuye a reforzar ridículos chichés acerca de Mandrágora y, por extensión, del surrealismo. Habla del grupo como algo cerrado, sujeto a una estricta ortodoxia, coartador de la libertad del individuo, del artista. Guerrero demuestra su desconocimiento e incomprensión del surrealismo, de su hondo carácter libertario. De sus palabras se deduce que, en su opinión, el resto de mandragóricos sí fueron fanáticos o sectarios.

¹³⁴¹ *Ibidem*, pp. 73-74.

¹³⁴² *Ibidem*, p. 74.

Más adelante, Guerrero expone su oposición a la tendencia extendida entre la crítica literaria chilena consistente en considerar a Cid un bohemio del que solo queda la leyenda en torno a él construida. Habla de su poesía, de sus crónicas, de sus novelas desaparecidas, etc.:

No fue un bohemio ni un predestinado. Construyó su existencia sobre la base de unos principios que supo encarnar y organizó su obra con los materiales de una cultura sabiamente elaborada. El bohemio es desordenado por inculto y el predestinado es un esclavo de la superstición y mala fe. De aquí que sea falso, por desconocimiento de lo que pensó e hizo, afirmar que después de su muerte no queda nada. Apenas su leyenda y unas anécdotas alusivas. Fue un poeta ambidextro como son los grandes. Vicente Huidobro, que lo llamaba “mon cher Théophile”, lo consideró el joven más promisorio de su tiempo. En mi opinión, Teófilo Cid cumplió la promesa. Su poesía es particularmente novedosa y delicada, finísima en la buena acepción de la finura profunda. Nos deja poemas definitivos acerca de la noche y el amor, palpitantes exploraciones sobre el ser eterno y actual, desgarrados trozos de su vida cifrada en esencia y el registro emocionante de su tránsito santiaguino.

Hay más. Ahí está su labor en prosa. Buriladas y elegantes crónicas escritas para un diario matutino y que lo señalan como el más brillante “croniqueur” de la Generación del 38. Comparto enteramente el juicio de un amigo cuando afirmaba que las crónicas de Teófilo Cid, en su tiempo apacible y de buen pan, lograron opacar los jueves de Edwards Bello. No repetimos aquí la inquietud que sintió el gran cronista ante las arremetidas del poeta. Hay una que traspasó sus límites y llegó a la frontera del ensayo, acerca de la poesía de Pablo de Rokha, certera y magistral. ¿Y dónde está, me pregunto, su obra novelística: *Pacto para noviembre*, *El país de las luciérnagas* y *Tarde en el estadio*? ¿En qué manos estarán sus “Poemas de la calle”, de los cuales leyó uno en un recital organizado por la Asociación de Escritores en Huérfanos 11 y tantos? Teorizó y dio conferencias acerca de poesía y autores que darían para un tomo, necesario y útil a las nuevas generaciones. Viajó a Estados Unidos y sus artículos de viaje son un acertado diagnóstico, todavía válido, del país del norte. Obtuvo el Premio Municipal con una obra de teatro, *Alicia ya no sueña*, escrita en colaboración con Armando Menedín y representada por un conjunto de empleados del Ministerio de Relaciones. ¿Dónde estará *La razón ardiente*, un libro de poemas que recoge gran parte de su obra poética y de la cual *Nostálgicas mansiones* era solo una parte?¹³⁴³

Concluye su ensayo Altener Guerrero señalando su intención de “demostrar que la obra de Teófilo Cid existe concretamente y está a la altura de su leyenda personal” y resaltando “las múltiples vetas que atesoraba su talento universalista”. Sigue al texto la reproducción del poema “Lo que soy” de Cid, escrito poco antes de su fallecimiento.

Luis de Paola redacta un breve artículo titulado “Teófilo Cid” que aparece publicado el 30 de agosto de 1973 en *Plan* n.º 118 (Santiago de Chile) en el que le dedica unas interesantes palabras, situándolo entre los poetas malditos de la literatura chilena y resaltando

¹³⁴³ *Ibidem*, pp. 75-76.

su ruptura con el mundo burgués y con las comodidades que podía permitirse como funcionario para vivir del lado de la poesía:

TEÓFILO CID, como el Peer Gynt de Henrik Ibsen, fue el gran fabulador de la vida y terminó él mismo siendo una fábula. Su fantasma ronda permanentemente entre nosotros; sus anécdotas sobrepasan holgadamente su obra poética. Su vida es una leyenda viva. Alténor Guerrero, en un excelente estudio publicado en el *Boletín de la Universidad de Chile* (n. 196, octubre 1970), lo define así: “Teófilo Cid pertenece a la familia chilena de los poetas malditos. Acaso sea el más significativo de ellos, junto con Carlos de Rokha. La imagen de su vida, a seis años de su muerte, impresiona con una leyenda de aureola y los jóvenes miran hacia él con cálida admiración. Título honroso que contados poetas chilenos pueden ostentar. En esto emula a Charles Baudelaire, su espejo de un tiempo y poeta que veneró e imitó existencialmente”. El acto poético más puro de su vida fue, a mi juicio, su decisión de ruptura con un mundo cuya escala de valores no le interesaba: se dice de él que en cierto momento tuvo una buena renta y un buen pasar. Y lo sacrificó todo. No había nacido para un destino tan pequeño como ser un funcionario remunerado. Un hombre capaz de hacer eso es un poeta, aunque no escriba una línea.

Martín Cerda publica un artículo titulado “Presencia de Teófilo Cid” en *Ercilla* (Santiago de Chile), n.º 2030, del 26 de junio de 1974. Es a través de este texto de Martín Cerda que tenemos conocimiento del acto realizado en 1969 en la Casa del Escritor (la Sociedad de Escritores de Chile) con motivo del quinto aniversario de la muerte de Cid.

Martín Cerda se pregunta “quién fue, en verdad, Teófilo Cid”:

Todos hemos confundido, en una u otra oportunidad, su presencia pública, su manera de ir por las calles sin prisa ni destino, la mirada siempre más allá de los paseantes, con aquel otro ser que encandilaba, sorprendía o irritaba en cada escrito. Aquel gesto displicente establecía una distancia. La distancia del *outsider*. Lo condenaba, posiblemente, al exilio interior, pero, al mismo tiempo, condenaba a la sociedad que lo humillaba. Era un gesto profundo que traducía una inquietud más arcana.

Cerda afirma que las obras de Teófilo “esperan todavía la mano jeromiana que las reúna y la cabeza de un editor alerta que las imprima”. Afortunadamente, desde 2004 contamos con un primer tomo publicado por Luis de Mussy y Santiago Aránguiz de sus obras completas, aún sin finalizar.

Concluye Martín Cerda su artículo afirmando que “Teófilo Cid fue nuestro Jarry”.

Enrique Lafourcade publica en *Las Últimas Noticias* el 13 de julio de 1974 un artículo titulado “El secreto espanto de la poesía” centrado en la figura de Teófilo Cid. Lafourcade señala el carácter de leyenda que lo envolvía:

Teófilo era una leyenda. Se le ha comparado al Verlaine de los últimos años. Altivo como un griego. Rodeado de discípulos, de jóvenes poetas que venían del norte y del sur y a los que cuales él iniciaba en los misterios. Pasada la medianoche, en “Las Torcasas” o el “Bodegón” (tuvo y seguirá teniendo muchos nombres) o en el viejo “Iris”, se oía rugir como al más bravo león del zoológico, al poeta.

Lafourcade quita valor a su obra, tanto poética como narrativa. Concede mayor interés a lo poético de su propia vida, que a su producción, a su obra:

Teófilo Cid era más protagonista de novelas que hacedor de las mismas. Aunque en sus cuentos se insinúa como un gran narrador, no llegó nunca a mayores. La poesía que escribiera, es decepcionante. Oroplesca. Él fue un poeta que se prodigó en la vida, en las tertulias y mentideros de la noche de Santiago, sembrando nombres en los bares, exorcista contumaz del empleado público.

Lo que parece quedar claro tras la lectura de este artículo de Enrique Lafourcade es que alrededor de Teófilo Cid se congregaban una serie de poetas discípulos, seguidores:

Hablar de Teófilo es siempre un riesto. Tiene una centuria completa de incondicionales. Conmueve ver la adhesión de estos (...) Pontífice en tantas derruidas catedrales del vino tinto, amasaba unos puñados de greda roja, esos jóvenes vates que corrían a su luz.

Sin embargo, no hay dudas de que Teófilo, tan amado por Dios, hizo suya la frase de Huidobro: “he vivido una vida que no puede vivirse. Pero tú, Poesía, no me has abandonado un solo instante” (...) Teófilo enciende corredores y precipita a sus discípulos en la locura, les entrega unas redcillas para capturar mariposas y los entrena en el arte de distinguir a los “miserables”. Restituye el esplendor del harapo, conjura la miseria envuelto en una ampolla de vidrio al vacío, como si viniera llegando de la Luna o Marte, se pasea por la Alameda de las Delicias sollozando de alto a abajo, con alaridos de gran sordo. No lo estuvo jamás. Sensibilizado, recibía por su propia vía-satélite unos coros de sirenas del Mediterráneo, o las razones de las estrellas que como ratas luminosas andan a carreras por el cielo.

Hugo Montes publica un artículo en *El Mercurio* (Santiago) el 7 de noviembre de 1976 titulado “¡Hasta Mapocho no más!”, a propósito de la aparición ese mismo año de su libro así titulado en el que la Editorial Nascimento recoge sus textos periodísticos, que comienza aludiendo a la imagen doble y contradictoria que han dado sobre Teófilo Cid quienes lo conocieron:

Teófilo Cid parece haber entrado al mundo de la leyenda. Quienes lo conocieron personalmente, dan de él una imagen doble y contradictoria: el funcionario correcto y hasta atildado del Ministerio de Relaciones Exteriores, de una parte; de otra, el bohemio de mirada vaga, entre altanera y perdida, mal vestido, nocherniego. ¡Curioso paso “del dandismo a la menesterosidad; de la pulcritud casi elegante en el vestir al raimiento del faldón, a la crasa negligencia corporal”!, en las acertadas palabras de Filebo.

Montes menciona la relación existente entre Vicente Huidobro y Teófilo Cid, además de con el resto de componentes del grupo:

Inevitablemente lo asocio a Vicente Huidobro. Teófilo y Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Gómez-Correa venían a menudo a los labios del gran poeta, siempre en forma elogiosa. Que fue bien correspondido por sus discípulos está fuera de duda. Respecto de Cid, la prueba está a la vista en esta recopilación de sus artículos que bajo el título del presente nos entrega la editorial Nascimento. Una y otra vez Huidobro aparece en estas páginas, ya para motivar una afirmación, ya para enriquecer una anécdota, ya para recordar las diferencias entre creacionismo y surrealismo.

Hugo Montes reproduce unas palabras de Cid acerca del rechazo que Huidobro manifestó respecto al surrealismo y los principios bretonianos:

Importante es el testimonio personal aducido acerca de este último punto por Teófilo Cid:

“Huidobro no tan solo no fue surrealista, sino que, además, repugnó siempre de los dictámenes allegados por Breton. Recuerdo haberle oído muchas veces que el surrealismo, lo que llamábamos nosotros poesía del terror en la revista *Mandrágora*, era tan “demodé” de esencia tan anticuado, como el propio romanticismo”.

Montes comenta así la labor de Cid como articulista:

Teófilo Cid reflexiona sobre sí mismo y sobre su generación, a la que ve a la deriva, decepcionada y triste frente a los grandes movimientos políticos y doctrinarios en boga entonces, marxismo y nazismo. Cuando pasó lo increíble –el pacto Berlín-Moscú– la decepción se transformó en angustia, y no se atinó sino al refugio en el mundo del arte.

Por último, merece la pena destacar otro fragmento de este artículo en el que Montes habla de *Mandrágora* y de la vinculación de Cid con el grupo:

No creyeron en Neruda, estaban mucho más acá de los criollismos y de cualquiera suerte de naturalismo. Leían de preferencia libros de autores franceses. Desconfiaban de la política. Un agudo sentido crítico los obligaba a castigar más y más sus escritos y los distanció de partidos y sectas, aun de credos religiosos. Teófilo, al menos, se llamaba religioso sin religión. Poco a poco se fue refugiando en la bohemia.

Escribía en la prensa, publicó algún librito de formato pequeño y de muy pocas páginas. “Mandrágora” –grupo vanguardista, revista juvenil interesante– era ya solo un buen recuerdo.

Como podemos observar, Hugo Montes encasilla a Mandrágora dentro de la vanguardia, sin establecer una nítida diferenciación entre esta y el surrealismo.

Marta Blanco publica en la revista *Paula* n.º 234 (Santiago) el 21 de diciembre de 1976 un artículo titulado “Para saber y contar... ¡leed!” también a raíz de la publicación de *¡Hasta Mapocho no más!* de Teófilo Cid. Blanco se refiere a Breton como “Pope del movimiento” y, tendenciosamente, lo culpa de la deserción del chileno:

Cid campeador de los espíritus en agonía, de las lucideces y las luces, del escepticismo y el humor elevados a violenta categoría ética. Surrealista *de profundis*, dejó de serlo por culpa de André Breton, Pope del movimiento. Dejó de serlo, porque quiso dejar de ser casi todo lo que se es inevitablemente¹³⁴⁴.

Marta Blanco habla de su “grande y notable espíritu que andaba entrometido en su cuerpo, pugnando por escaparse por las costuras y los bolsillos”. Además, se refiere a Teófilo como “clochard orgulloso, intelectual impenitente, príncipe y mendigo hosco y tenaz cateador de la inteligencia”.

Llama la atención un artículo también titulado “*¡Hasta Mapocho no más!*” de Mario Contreras Vega publicado en *La Cruz del Sur* (Ancud, Chiloé) el 27 de agosto de 1977 en el que se refiere a Teófilo Cid como “un apasionado defensor primero, y un seguro detractor finalmente” del surrealismo en Chile. Contreras Vega habla de Cid como “fiel testigo del auge primero, luego del encasillamiento y la posterior muerte lenta del surrealismo”, participando de la extendida tendencia de una parte de la crítica que insiste en decretar la muerte del movimiento surrealista.

Martín Cerda publica el 19 de agosto de 1978 en *Las Últimas Noticias* un artículo titulado “La mirada de Teófilo”. Cerda comienza recordando a Cid recorriendo las calles de Santiago:

¹³⁴⁴ Marta Blanco, “Para saber y contar... ¡leed!”, *Paula*, n.º 234, Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1976, p. 110.

Teófilo, en efecto, acostumbraba a recorrer el centro de Santiago como un ausente: pasaba entre la gente enfundado en un ademán supuestamente desdeñoso, sin mirar nada, ni esperar la mirada de nadie. Parecía tener el alma en un lugar distante, utópico o arcano.

Cerda destaca la sensibilidad de Cid para observar y transcribir lo cotidiano, los pequeños detalles de la vida en las calles:

Teófilo, sin embargo, sabía descifrar, como su maestro Baudelaire, el espectáculo urbano en sus detalles más nimios, hasta percibir los diferentes tiempos que arrastra el curso cotidiano de cada calle. “Lo cotidiano – señalaba alguna vez Maurice Blanchot– es lo más difícil de descubrir”: Teófilo sabía hacerlo. Estaba dotado de esa mirada micrológica que permite destapar las urgencias más elementales de la vida en los distintos gestos que intercambian los hombres en la calle.

Martín Cerda resalta “la dimensión óptica de la prosa de Cid” y continúa haciendo hincapié en su capacidad para captar los gestos que se intercambian en las calles de Santiago:

Teófilo hizo de la calle Ahumada un sismógrafo de las más profundas pulsaciones de la vida santiaguina (...) Sabía cazar los gestos más significativos de las calles de Santiago e insertarlos en una visión de conjunto internamente coherente, aun cuando aparentase ir caminando por otras veredas de la vida, del sueño o de la muerte.

Es preciso liberar a Teófilo Cid de su leyenda.

Un año después, concretamente el 7 de julio de 1979, Martín Cerda publica en *Las Últimas Noticias* (Santiago) otro artículo en torno a la figura de Teófilo Cid que lleva por título el nombre del poeta. Cerda menciona el aviso lanzado por Teillier acerca del mito que se iba formando alrededor de Cid y aclara que gracias a Guillermo Atías el poeta no vivió sus últimos años ni murió, literalmente, en la calle. Cerda reflexiona acerca de la personalidad de este poeta convertido en leyenda, sobre lo que de él se dice y lo que fue:

Pero, ¿quién fue Teófilo Cid?

En este punto es donde, justamente, la leyenda opera como máscara (...) Usualmente se le recuerda (yo mismo lo he hecho) como un *flaneur* que iba marcando las horas *en la calle* (“dandy de la miseria”, “último bohemio”, “borrachito ocioso...”), callando, por una sospechosa amnesia, que Cid fue un hombre *sin hogar*, un “tradicionalista” (a su manera, lector de Barres) sin domicilio estable y frecuentemente *desempleado*. “Cuando ya no seas el que eras –decía Cicerón–, no hay razón para que desees vivir”. Transeúnte desencantado, hombre a la intemperie, Teófilo Cid señaló, sin embargo, la *degradación* de una sociedad que otros enmascaraban (esos mismo figurones que lo esquivaban y lo excluían como si fuese un *apestado*).

Enmascarar a un muerto es confesar un temor (o un terror): es un rito conjurativo destinado a “apaciguar” su sombra intempestiva para que esta no perturbe el *baile de máscaras* en el que algunos (¿cuántos?) hacen de la vida solo el remedo de una bufonada.

Marino Muñoz Lagos publica un artículo titulado “Teófilo Cid” en *La Prensa Austral* el 9 de junio de 1994 que inicia recordando la miseria en la que vivió los últimos años de su vida, “durmiendo en los bancos de las plazas y sobreviviendo de la caridad de sus incontables amigos, que aportaban el pan y el vino para este hombre que soñó en sus libros con la ternura del ser humano y el don de la amistad que se reparte en las acciones y en las palabras”. Recuerda, también, que antes había sido funcionario del servicio diplomático y que en tiempos del general Carlos Ibáñez del Campo fue redactor del diario *La Nación*.

Muñoz Lagos resalta el “talento” de Cid en todas las facetas que cultivó como escritor y señala su entrega a la literatura:

Era prosista y poeta, dramaturgo y ensayista, conferenciante y periodista y en cada una de estas manifestaciones dejó el sello de su talento. Teófilo Cid entregó su vida a la literatura en etapas de singular y ascendente labor.

Por último, el articulista alude a la participación del poeta en el grupo Mandrágora, tratando de manera poco rigurosa la pertenencia al grupo cuando menciona a sus miembros:

Como poeta, Teófilo Cid fue integrante del grupo de La Mandrágora, donde alistó junto a Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Fernando Onfray, Enrique Gómez-Correa y otros. En sus versos se advierte la mano surrealista que guía los sentimientos y el lenguaje.

El 30 de septiembre de 1998 en *El Diario Austral* se publica un artículo titulado “Teófilo Cid, poeta del olvido”, de autoría desconocida, en el que se alude a Cid como “uno de los escritores regionales más destacados y más olvidados de la IX Región”. Se hace referencia a Mandrágora, “movimiento literario surrealista que agitaría las aguas culturales de Chile”, y se menciona el encuentro que tuvo lugar en Talca entre Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa empleando la expresión “encuentro histórico para la literatura chilena” y reconociendo la importancia de la actividad que juntos llevaron a cabo. El articulista habla con acierto de “una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales

y culturales que se desarrollaban en Chile y en el resto del mundo” que es adoptada por los poetas fundadores de Mandrágora. Y acerca de Teófilo Cid añade lo siguiente:

Teófilo Cid fue eminentemente poeta, pero su obra transita también por la narrativa, el ensayo y la dramaturgia. Alguien, alguna vez, lo definió como un cuentista extraño, un cronista brillante y un poeta de fulgor oscuro que se destacó en su generación, y cuya obra publicada fue mínima.

Rodrigo Hernández Piceros, poeta chileno miembro del grupo Derrame, publica en el segundo número de la revista *Derrame*, de enero-marzo de 1999, un texto titulado “Teófilo Cid: príncipe hasta la muerte” en el que destaca la relevancia del encuentro que el azar propició entre los fundadores del grupo, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, y el “vínculo indisoluble” que se creó entre ellos:

No existe la casualidad. Nosotros sabemos que “ese azar que nos exalta los sentidos” no se equivocó cuando en 1932 reunió en la ciudad de Talca a Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. De ahí en adelante, aunque muchos digan lo contrario, los unió para siempre un vínculo indisoluble: La Mandrágora¹³⁴⁵.

Rodrigo Hernández dedica unas hermosas palabras de reconocimiento a Teófilo Cid:

Si bien Teófilo Cid abandonó todo lo que muchos ambicionan (llámese carrera diplomática, mujeres y dinero) para vivir en la “miseria” más grande, jamás dejó de ser él mismo: un poeta en todo el sentido de la palabra¹³⁴⁶.

Hernández Piceros lo identifica con Baudelaire y habla del carácter mítico que rodeó al poeta:

Hombre culto, de una lucidez e inteligencia sublime, despreció todo acto cotidiano, aquello que este “país de insensatos” (como él mismo lo llamaba) encuentra socialmente aceptable o correcto. Y quizás siguiendo la huella de Baudelaire o de los románticos alemanes, sin proponérselo, creó un mito de su propia vida¹³⁴⁷.

En este número de *Derrame* acompañan al ensayo de Rodrigo Hernández Piceros la reproducción del texto “Palabras a Teófilo Cid” de Gómez-Correa, el ensayo “El último

¹³⁴⁵ Rodrigo Hernández Piceros, “Teófilo Cid: príncipe hasta la muerte”, *Derrame*, n.º 2, Santiago de Chile, enero-marzo de 1999, p. 8.

¹³⁴⁶ *Ibidem*.

¹³⁴⁷ *Ibidem*.

bohemio”, ya comentado, de Jorge Teillier y una breve selección de poemas de Cid: “Nostálgicas mansiones”, “El bar de los pobres” y “Collage”.

El 13 de junio de 2002 Marino Muñoz Lagos publica en *La Prensa Austral* un artículo titulado “El poeta Teófilo Cid” en el que señala, para comenzar, su carácter de poeta maldito y el gran cambio que dio su vida. Muñoz Lagos contribuye a reforzar la leyenda que circula en torno a él:

Fue uno de los poetas malditos que hizo de la noche su paraíso incomparable. Murió el 13 de junio de 1964 después de una vida de diplomático, servidor público y periodista. Más tarde cayó en la red de los bebedores irremediables, cuya única y amable cama era el banco de una plaza, de cara a las estrellas. Sin embargo, el poeta Teófilo Cid buscó empecinadamente ese destino, y sus días postreros lo hallaron con la fe de los que sueñan y acortan los caminos.

En cuanto a sus poemas, Marino Muñoz Lagos comenta la necesidad de buscarlos “en viejos libros, amarillentos y abandonados en los rincones”.

Alude a su trabajo como funcionario en el Ministerio de Relaciones Exteriores e insiste en su drástico abandono de una vida acomodada para acabar durmiendo en el banco de una plaza:

Teófilo Cid fue funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores, y como tal, sirvió en varias misiones diplomáticas. Por eso tenía el porte elegante y la audacia de los entendidos. Muchos de sus camaradas literarios sentían pena al verlo tapado con diarios en una plazoleta cercana a la Biblioteca Nacional.

Muñoz Lagos no profundiza en absoluto en su trayectoria creativa ni en su participación en el grupo Mandrágora, al que nombra de soslayo, simplemente mencionando su fundación junto a Gómez-Correa y Arenas. No menciona ni tan siquiera su adhesión al surrealismo y su posterior alejamiento.

El 25 de agosto de 2004 el diario *La Nación* realiza un homenaje a Teófilo Cid consistente en la publicación de un suplemento especial a él dedicado, en el que encontramos una serie de textos y reseñas de interés. La publicación de dicho homenaje coincide, no de forma casual sino intencionada, con el acto de lanzamiento por parte de la Editorial Cuarto Propio del primer volumen de *Teófilo Cid, soy leyenda. Obras completas*, de Luis de Mussy y

Santiago Aránguiz. El acto tuvo lugar en el Patio de Prensas del diario *La Nación* y parece ser el motivo que impulsa la publicación de este suplemento especial, que debió entregarse en dicha presentación adjunto a la obra.

En la primera página encontramos, entre otras cosas, el anuncio de la publicación del primer tomo de sus obras completas, llevado a cabo por los historiadores De Mussy y Aránguiz, junto a un texto redactado por estos que coincide casi en su totalidad con el contenido del prólogo del primer tomo, ya comentado. En la misma página encontramos una foto de Teófilo Cid reproducida a gran tamaño, al lado de la que figura su poema “La línea recta”, y una breve reseña biográfica cuyo contenido es una fusión del primer párrafo del prólogo mencionado y de uno de los párrafos finales del último capítulo del estudio introductorio de los autores. También en la primera página encontramos la reproducción del artículo de Cid “En torno a Vicente Huidobro”, que publicó en dicho diario el 15 de diciembre de 1957, debajo de un epígrafe que dice “En el año de Neruda celebramos a Vicente Huidobro”.

En la segunda página de este suplemento especial encontramos un texto de Cristián Arregui titulado “In memoriam Cid” y la reproducción de breves testimonios de interés sobre su figura y obra. Nos detenemos brevemente, en primer lugar, en el artículo de Cristián Arregui en el que alude al “Secreto que los versos” de Teófilo Cid “intentaron perpetuar, el mismo que está detrás de la labor del propio Gómez-Correa y de toda la Mandrágora, así como en otros: Omar Cáceres, Gustavo Ossorio, Carlos de Rokha, entre otros”.

Cristián Arregui valora el “digno esfuerzo de todos los implicados en esta edición de las *Obras completas* de Cid”, pero agrega que “ningún estudio sacará a luz lo que pertenece a la noche”.

En cuanto a los testimonios reproducidos, estos pertenecen a Braulio Arenas, Juan Tejeda, Gonzalo Drago, Jorge Vélez, Enrique Bello, Gonzalo Rojas, Jorge Onfray, Guillermo Atías, Altenor Guerrero, Humberto Díaz-Casanueva y Agustín Álvarez Villablanca. Algunos de ellos, el de Tejeda y el de Rojas, coinciden con los recogidos en el apartado “En su muerte se dijo” del conglomerado de reseñas publicadas en el suplemento dominical de *La Nación* el 18 de junio de 1967. Nos detenemos, tan solo, en aquellos de mayor interés, en los que resultan más reveladores. Así, destacamos las palabras recogidas de Gonzalo Drago, en las que destaca su inconformismo, su rebeldía:

“Teófilo Cid, el último bohemio, no fue un hombre derrotado por la pobreza. Su rostro amargo –como el de César Vallejo– era más bien el reflejo de su disconformidad, de su incapacidad de asimilación a un mundo absurdo”.

En la misma línea se expresa Enrique Bello, resaltando su espíritu contestatario y antiburgués:

“Teófilo fue un rebelde demasiado exquisito para que lo apreciaran todos por igual. Su aristocracia espiritual resistía al meido nuestro. Él expresó este desprecio a la existencia burguesa viviendo como un desastrado, y en total estado de intocable”.

Guillermo Atías pone el acento en su conciencia social y en su compromiso político, señalando su militancia socialista. La primera parte de la cita y un breve fragmento de la mitad de esta fueron ya reproducidas con anterioridad al ser citadas en el apartado “En su muerte se dijo” del artículo conformado por varias reseñas aparecido el 18 de junio de 1967 en el suplemento dominical “Gaceta Literaria” de *La Nación*, sin embargo optamos por repetirlas para que no se pierda el sentido de sus palabras:

“Nadie puede dudar que Teófilo Cid era dueño de una extraña felicidad que le envidiábamos: la felicidad de ser él mismo. Pagó esa riqueza sacrificándolo todo, echando todo al fuego, hasta su propio talento; se consumió en una hoguera alimentada por su vida. Teófilo Cid no se negó a la participación social. Fue una especie de extraño *dandy* de la miseria, es cierto, pero en la barricada ocupó disciplinadamente un lugar. Afiliado a un partido popular, el Partido Socialista, prestó su colaboración y toda su vida fue un intelectual de Izquierda. Teófilo Cid renunció también a la victoria, como renunció a toda conveniencia. Renunció a esta aurora que esperábamos juntos, la de los hombres dispuestos a cambiar la oscuridad por la luz. Renunció, pero vemos que ha conquistado otra, tal vez la más deseada, la aurora de los poetas”.

También Agustín Álvarez Villablanca destaca su rebeldía. Rechaza la imagen de bohemio que algunos han favorecido y extendido acerca de él y se queda con su militancia en la lucha social del lado del Partido Socialista:

“Pocas veces nos encontramos ante una obra más ligada a la personalidad de un autor. Rebelde por naturaleza fue siempre Teófilo Cid; enemigo de todo convencionalismo, de toda forma consagrada. Con su presencia y con su pluma fue un adversario persistente y audaz de una sociedad que él deseaba distinta. Se burló de la casaca diplomática con la misma displicencia con que su palabra hablada o escrita estuvo siempre pronta a zaherir a quienes solo viven de lo superficial e intrascendente. ¿Era bohemio? No. Era más bien un militante de la lucha social, un disconforme que hizo de la crítica su evangelio y que pasó por la vida como un altiva protesta.

Por eso su aguda sensibilidad lo llevó a militar en un partido, el Socialista, en cuyas doctrinas podía encontrar la satisfacción de sus afanes por reivindicar la esencia del hombre”.

La tercera página del suplemento especial-homenaje la destinan a anunciar la próxima publicación del libro de Luis de Mussy *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas*. Debajo reproducen el primer capítulo del estudio preparado por De Mussy, como un avance del material aún inédito. Acompañando al texto encontramos una especie de collage realizado a base de fotografías de Jorge Cáceres, también inéditas y que luego formarán parte de la obra anunciada, que reflejan varias de las múltiples facetas creativas de este.

En la cuarta y última página del suplemento dedicado a Teófilo Cid encontramos, en primer lugar, un artículo de Martín Huerta titulado “Diario *La Nación* abre sus entrañas al desarrollo de la cultura” presentado con el siguiente sumario: “El Patio de Prensas, ubicado en la parte trasera del edificio que alberga al diario *La Nación*, dará cobijo a nuevas actividades artísticas y culturales, acrecentando la labor que este medio viene desarrollando desde hace unos años”. Es precisamente el acto de presentación del primer volumen de las obras completas de Cid el que da inicio a esta nueva iniciativa del diario *La Nación*. En el artículo se comenta que “nada mejor que comenzar esta etapa con un hombre de la casa: Teófilo Cid, quien desarrolló durante años la labor de jefe de redacción de *La Nación*, en los tiempos en que los más insignes poetas y escritores tenían las páginas abiertas para el desarrollo de su creatividad”.

A la derecha de este primer artículo figura la caricatura que Romera realizó en los años cincuenta de Teófilo Cid.

Un segundo texto, titulado “Teófilo Cid y el oficio de crítico literario” y perteneciente a Santiago Aránguiz, está presente en esta segunda página. Aránguiz se centra en la actividad ejercida por Cid como crítico literario en el semanario *Pro Arte*, dirigido por Enrique Bello. Menciona la que fue la primera reseña literaria de Teófilo Cid, que publicó en el primer número de la revista *Mandrágora*, sobre la obra *L’amour fou* de André Breton. Comenta que es esta “la única entrega de este tipo que dará a conocer para esta y otras publicaciones que editaron los escritores surrealistas por aquellos años”. En la revista *Leitmotiv* no aparece ninguna reseña literaria de su autoría, solo ensayos y poemas. Aránguiz señala la posterior colaboración de Cid como crítico literario en las revistas *Extremo Sur*, *Alerce* y la ya mencionada *Pro Arte*, “especialmente esta última, donde concentrará la mayor actividad como crítico literario, entre mayo de 1951 y septiembre del año siguiente”. Aránguiz reconoce así el valor de las críticas literarias escritas y publicadas por Teófilo Cid:

En las críticas literarias de Cid hay mucho de las doctrinas ideológico-sociales que mueven a su autor. De estas se pueden extraer una gran cantidad de material que permite delinear sus gustos estéticos y éticos, puesto que en ellas, además de fijarse en los ejes centrales de cada uno de los libros comentados, aborda temáticas anexas que circundan en torno a pensamientos y conceptos como la idea de las generaciones, del desarrollo del surrealismo chileno o de las vanguardias literarias y artísticas del siglo XX.

Santiago Aránguiz destaca el carácter no académico de Cid como crítico literario, sincero e intuitivo, coherente con sus principios éticos, al margen de la labor crítica que se limita a señalar el “éxito” de un escritor en función del mercado y de los premios que le son otorgados como reconocimiento:

La percepción que posee Cid de sí mismo no es la visión de un crítico literario riguroso, académico, que pretende normar pautas de análisis en consecución por delinear preferencias estéticas o teóricas “oficiales”; esta, más bien, corresponde a la labor remunerada y sistemática que ejercían críticos profesionales como Alone, Omar Emeth, Ricardo Latcham o Raúl Silva Castro. Estos, ya sea mediante comentarios lapidarios hacia la obra analizada o, en su defecto, admirativos, regulaban el pulso de la industria editorial en términos de aceptación o rechazo, de cantidad de ejemplares vendidos y de cuáles eran las posibilidades que tenía el autor reseñado de obtener premios y reconocimientos. “Théophile”, en cambio, prefirió la expresión sincera y genuina de sus intuiciones que por tener la necesidad de formar “escuela”, rechazando la prebenda gratuita e injustificada. Fue, ante todo, un escritor que siguió el decurso de la “línea recta” que sus convicciones éticas le dictaban.

En consecuencia, el trabajo de crítico literario en Cid apunta hacia otras coordenadas, pues persiste en él una preocupación sincera y constante por la creación literaria de novelistas, cuentistas y poetas, que se expresó en la capacidad de diálogo que entabló con una gran diversidad de escritores, entre ellos Miguel Serrano, Gonzalo Rojas, Luis Merino Reyes, Enrique Gómez-Correa, Carlos Droguett, Nicomedes Guzmán y Guillermo Atías, además de algunos de los mencionados anteriormente.

Debajo de este artículo encontramos un breve anuncio presentado bajo el epígrafe “¡¡Última hora!!” en el que se hace referencia al lanzamiento del libro de Luis de Mussy y de Santiago Aránguiz celebrado ese mismo día 25 de agosto de 2004.

Por último, a la derecha del texto de Aránguiz, figuran dos avisos. El primero anuncia la visita que tendría lugar en octubre de ese año de Ludwig Zeller y Susana Wald, llegados desde México. El segundo anuncia una exposición de dibujos de Aldo Alcota, surrealista chileno, que había comenzado dos días antes y se prolongaría hasta el 30 de agosto, titulada “ABSUR-DOG, la imaginación pateará el trasero de la estupidez ¡¡MIERDA!!”.

Este suplemento especial del diario *La Nación* viene acompañado de una separata en la que se reproducen de forma facsimilar una serie de textos periodísticos de Teófilo Cid

como una muestra de la actividad que como cronista desempeñó en este periódico. Se trata, tal como se indica, de “un adelanto de lo que será el vol. III de estas *Obras completas*”.

5.2.4. La crítica literaria en prensa y revistas chilenas sobre Jorge Cáceres

Son escasos los artículos aparecidos en la prensa o en revistas chilenas sobre Jorge Cáceres, el delfín de la Mandrágora. El primero de ellos, cronológicamente, fue publicado el 6 de abril de 1980 por Stefan Baciú en *Las Últimas Noticias* bajo el título “Jorge Cáceres regresa vía Oasis” a propósito de la edición de *Textos inéditos* por Oasis Publications, a cargo de Ludwig Zeller y Susana Wald. En su texto Baciú resalta la mayor atención que progresivamente la crítica presta al surrealismo latinoamericano:

Cada vez más y más, el Surrealismo latinoamericano y sus destacados representantes, poetas, ensayistas, pintores, ganan la atención en la crítica y en el mundo literario. Si todavía falta el enfoque general, no se debe perder de vista que varios críticos e investigadores han dedicado su labor a la pesquisa de los diversos movimientos, desde el Perú hasta México.

Baciú, una vez más, comenta la importancia del papel desempeñado por el grupo Mandrágora en la evolución de la poesía en Hispanoamérica y habla de Cáceres como “uno de los poetas más personales y más misteriosos del Surrealismo”, reconociendo la relevancia de su obra poética y plástica:

He subrayado, cada vez que me ha sido posible hacerlo, la importancia que la “Mandrágora” chilena, fundada por Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, ha tenido en la evolución de la poesía no solo de aquel país, sino de Hispanoamérica en general, y también llamé la atención sobre la importancia de la obra del poeta y artista gráfico Jorge Cáceres (1923-1949), uno de los poetas más personales y misteriosos del Surrealismo. Las “plaquetas” de Cáceres, editadas en Santiago, han tenido escasa distribución, y hasta la fecha no existe una reedición completa, a pesar de que Monte Ávila de Caracas haya dado buenas ediciones de Rosamel del Valle y de César Moro.

Como se puede comprobar, Baciú no incluye a Teófilo Cid entre los fundadores de Mandrágora, lo cual escapa a nuestra comprensión. Lamentablemente, trata de forma poco rigurosa esta cuestión y no contribuye a esclarecer la confusión generada por la crítica al respecto.

El crítico de origen rumano concluye su texto destacando la gran labor editora llevada a cabo por Ludwig Zeller y Susana Wald:

A 30 años de su muerte, Jorge Cáceres resucita maravillosamente en las prensas surrealistas de Ludwig Zeller y Susana Wald. De esta manera, “Oasis” rinde invaluable servicio no solo a la poesía, sino, lo que es por lo menos tan importante, a la verdad y a la dignidad de la palabra destinada a cambiar la vida.

El 30 de diciembre de 1984 Filebo (Luis Sánchez Latorre) publica en *Las Últimas Noticias* una reseña a propósito de la publicación de los *Textos inéditos* de Cáceres. Sánchez Latorre relaciona a Cáceres con Rimbaud y destaca lo joven que es cuando comienza a publicar:

Nacido en 1923, Jorge Cáceres, que llevaba en su sangre la estirpe de Rimbaud, como también la llevaba, sin duda, Carlos de Rokha, hijo del poeta Pablo de Rokha, publicó sus primeros poemas en 1938. Por lo tanto, un prodigio. Se escriben poemas, es claro, a los quince años de edad (¡quién no los ha escrito!), pero de ahí a publicarlos media un mundo. ¿Por qué? Porque los poemas de los quince años, salvo error u omisión, necesitan de la concurrencia del genio para salvarse.

Filebo se refiere a su asistencia al acto inaugural de Mandrágora y a su petición de incorporación al grupo. Habla de su fascinación ante “la idea de compartir los sueños revolucionarios del surrealismo”.

Aldo Alcota publica en el cuarto número de la revista *Derrame*, de noviembre de 2001, un interesante ensayo titulado “Jorge Cáceres y el vuelo supremo de la imaginación” en el que se refiere a Cáceres como “una luz que se enciende de repente y nos asombra para siempre” y lo asocia a Lautréamont, Jacques Rigaut y Jean-Pierre Duprey por su corta vida, y a Novalis por su atracción por la noche:

Al igual que el Conde de Lautréamont, Jacques Rigaut y Jean-Pierre Duprey, muere antes de cumplir los treinta años. Fugacidad que es un diente carnívoro que se incrusta en la piel de la memoria, chorreando sangre viva de imaginación. Y al igual que Novalis, se vuelve hacia la noche inefable y secreta¹³⁴⁸.

Aldo Alcota habla del efecto que Mandrágora provocó en el joven Cáceres y comenta su papel en el grupo y respecto al desarrollo de la creación artística, mencionando su faceta plástica y las exposiciones en las que participa:

¹³⁴⁸ Aldo Alcota, “Jorge Cáceres y el vuelo supremo de la imaginación”, *Derrame*, n.º 4, Santiago de Chile, noviembre de 2001, p. 2.

En la década del cuarenta llega a ser primer bailarín de los ballets modernos de Joos y del Ballet Nacional de Chile, embriagado por la danza y tratando de sostener su iracunda distinción con la punta de sus pies. Pero más embriagado quedaría con *La Mandrágora* y con aquellas puertas que se abren con vehemencia para dejar pasar las aguas del surrealismo. Cáceres bebe de ellas y Enrique Gómez-Correa lo nombra como el *delfín de la Mandrágora*, vislumbrando en él una gran promesa como poeta y artista. Con Braulio Arenas comparte no solo la creación poética, sino también la fiebre del dibujo, la pintura y el collage, forjando un horizonte imaginativo y libre que pronto es expuesto en la Biblioteca Nacional, la Galería Roseblatt y la Galería Dédalo, esta última de gran importancia, porque allí se realiza una de las exposiciones internacionales del surrealismo¹³⁴⁹.

Alcota señala la “indiferencia nacional” respecto a la obra de Cáceres frente al reconocimiento que el más joven de los mandragóricos recibe en el exterior:

La frente de Cáceres está marcada por la trascendencia. Hay impulsos que no pueden detenerse y esto permite que en 1948 realice un viaje a París. Un destino que fabrica unas alas que llevan su nombre. La indiferencia nacional frente a su obra, que persiste hasta hoy, queda anulada, porque es en el extranjero donde su figura es valorada y alentada a seguir dando rítmicos pasos sobre un camino de rebelión¹³⁵⁰.

Señala, entonces, Aldo Alcota su colaboración en publicaciones surrealistas extranjeras como *VVV* y *Néon*, y habla de su relación con los surrealistas asentados en París durante su estancia:

Sus textos poéticos y sus collages aparecen en publicaciones extranjeras como *VVV* (Nueva York) y *Néon* (París), siendo una extensión de colaboraciones que ya había realizado en revistas chilenas como *Mandrágora*, *Leit Motiv* y *Ximena*. En la capital francesa conoce a Brauner, Hérold, Toyen, Duits, Heisler, Mabile, Jouffroy y André Breton, quien lo considera un *suprême* del surrealismo. Expone en la Galería Bard junto a Bédouin, Serpan, Tarnaud, entre otros, además de asistir a las mejores academias de danza de dicha ciudad. Es un año para descifrar enigmas y sentir curiosidad por cosas increíbles. Levanta sus brazos, alas de cóndor, por los Campos Elíseos, dejando pegado ese aire sobre un fotocollage¹³⁵¹.

Alcota destaca la gran valía de la obra de Jorge Cáceres, tanto poética como plástica, y vuelve a denunciar “la indiferencia y la arrogante ironía” que la crítica ha mostrado hacia esta en su propio país, a diferencia del reconocimiento que ha recibido fuera de tierras chilenas:

¹³⁴⁹ *Ibidem.*

¹³⁵⁰ *Ibidem.*

¹³⁵¹ *Ibidem.*

Una vida cegada a mediodía, interrumpiendo su impulso frenético de liberar al pensamiento y arrojarlo a la marea tempestuosa del inconsciente. Vivió desesperado por respirar *lo maravilloso* y tocarlo en cada objeto, en cada palabra, imagen o verso. Cáceres es poeta y pintor a la vez. Separar uno del otro sería un error que casi siempre cometen algunas personas que no logran entender la magnitud de su obra. Su poesía es tan importante como su trabajo pictórico, y eso ha sido reconocido inteligentemente más en el extranjero por André Breton, Toyen, Ludwig Zeller, Philip West, Édouard Jaguer y otros. En cambio, existe en Chile una indiferencia y una arrogante ironía frente a su obra, que solo la pueden tener profesores de literatura y *poetas de las pasarelas*, quienes solo soportan su imagen en el espejo y los aplausos. Ellos jamás podrán acceder a los secretos de *La Mandrágora* y nunca entenderán su esencial significado. Nunca, inaccesible para los actuales pragmatismos. Jorge Cáceres ha sido descubierto mucho más afuera. Aquí solo lo hizo *La Mandrágora* y en la actualidad, unos cuantos lúcidos que aún creen en el poder de la imaginación, quienes se dan el tiempo de penetrar en su inusual enigma¹³⁵².

Finaliza su texto Alcota citando unas palabras de Édouard Jaguer sobre el delfín de la Mandrágora:

Delicada lava en sus dedos de artista, arrojado a escenografías sin edad, “*Tenía en él demasiada llama y elegancia como para sentir el mundo de otra manera*”, destacan estas palabras de Édouard Jaguer a la lúcida pasión de un surrealista chileno, luz de fuego, imposible de apagar¹³⁵³.

Ariel Donoso, en una escueta reseña publicada en *La Hoja Verde* (Santiago) n.º 132, de enero de 2003, a raíz de la aparición en 2002 de *Poesía encontrada. Obras completas* a cargo de Pentagrama Editores, se refiere a Jorge Cáceres como “un símbolo del arte como modo de expresión de lo vital en el hombre”. Y agrega que “para él, la poesía es «un revólver sin balas, sin cañón y sin mango, al cual falta el gatillo, disparando frenéticamente en el vacío»”. Donoso señala una serie de rasgos que considera claves en la obra poética del más joven de los componentes de Mandrágora:

En su obra, la desesperación, la angustia del destino y de la muerte; todo lo que es vivir apasionado y ardiente, se convierte en vivencia, en el estallido de su intrínseca verdad al participar con todos los riesgos de la desintegración, la totalidad del ser.

¹³⁵² *Ibidem*, p. 3.

¹³⁵³ *Ibidem*.

Ramón Riquelme, en un artículo titulado “Jorge Cáceres” publicado en *La Discusión* (Chillán) el 24 de febrero de 2003, habla de la poesía de Cáceres asociándola a lo trágico, al abismo, al encantamiento provocado al lector, a la videncia:

Su lírica tenía el sentido de lo mágico, el abismo como certeza estética. Intuía un mundo donde la realidad jugaba varias posibilidades estéticas para producir en el lector el encantamiento necesario de la videncia riesgosa que siempre la memoria conserva.

Riquelme menciona su participación en *Mandrágora*, su cultivo tanto del ballet como de la pintura y la poesía, su muerte en 1949 y la dificultad de encontrar su obra.

Ana María Hurtado publica el 13 de marzo de 2005 en *El Mercurio* un artículo titulado “Jorge Cáceres inspira a la historia” a propósito de la edición de *Cáceres, el mediodía eterno y la tira de pruebas* del chileno Luis de Mussy. Hurtado se refiere a Cáceres como un “vanguardista multifacético y de trágico destino”, así como alude a *Mandrágora* empleando la expresión “movimiento literario vanguardista”. De nuevo la frontera entre vanguardia y surrealismo se difumina, generando análisis erróneos.

Reproducimos el fragmento de mayor interés, en el que la articulista hace un breve repaso de la actividad artística desarrollada por Cáceres en su corta vida:

En plástica, expone en la Primera Exposición Surrealista de Chile (1941), con dibujos, objetos y fotomontajes, y en la de 1943. Estando en París, en 1948 participa en la Exposición de Surrealistas Jóvenes, para la cual incluso diseñó la portada del catálogo.

Su formación en danza comienza en 1942, en la Universidad de Chile, en los tiempos en que Ernst Uthoff y Lola Botka dirigían la escuela. Tres años después fue miembro fundador del Ballet Nacional Chileno (...) Durante una corta estadía en Francia aprendió de figuras como Preobrayenska, y Serge Lifar.

En 1943, junto a José Luis Córdova, Ernesto Rodríguez y René Eyheralde, decide fundar el Club de Jazz de Santiago. Su pasión por el género se ve también reflejada en colaboraciones regulares en la revista *Hot Jazz*.

Por último, Eduardo Morel publica un ensayo titulado “Dibujos de Jorge Cáceres o la creación de lo maravilloso” en el séptimo número de la revista *Derrame*, de diciembre de 2006, en el que se centra en la faceta de artista plástico del más joven de los mandragóricos:

Jorge Cáceres, el delfín de la Mandrágora, el poeta surrealista precoz y genial que aparece como un relámpago y ya a los quince años deslumbra en la mítica revista del Surrealismo chileno, no solo incursionó en las letras y en la poesía, sino también se dedicó apasionadamente a las artes visuales donde experimentó con el fotomontaje, collage, dibujo y pintura¹³⁵⁴.

Morel comenta la participación de Cáceres en diversas exposiciones surrealistas, las organizadas por el grupo en Chile y la organizada en París por Baskine durante su estancia en 1948:

Participa junto con Braulio Arenas en la primera exposición surrealista de Chile, realizada en 1941 en la Biblioteca Nacional, donde muestra sus dibujos, objetos y fotomontajes. Existe un catálogo de esta muestra con ensayos de Arenas y Enrique Gómez-Correa: “La vida del surrealismo” y “La poesía negra y el collage”. En la portada de este aparece un collage de Arenas titulado *La naturaleza de la naturaleza* y en la contraportada el collage *Monumento a los pájaros* de Cáceres.

Posteriormente, está presente en la segunda exposición surrealista de 1943 en la Galería Rosenblatt de Santiago. La actividad se llamó Soirée surrealiste (Velada surrealista). Asimismo, entre el 22 de noviembre y el 4 de diciembre de 1948, participa en la Exposición Internacional de Surrealismo en la Galería Dédalo junto con André Breton, Benjamin Péret, Jacques Hérold, Victor Brauner, Braulio Arenas y Teófilo Cid. Estando en París ese mismo año, exhibe su trabajo en la exposición de surrealistas jóvenes, organizada por Maurice Baskine en la Galería Bard, para la cual incluso diseñó la portada del catálogo. Este evento está consignado en el libro de Hugo Zambelli *13 poetas chilenos*, publicado en 1948 en Valparaíso. Como dato anecdótico, referiremos que aún se conserva el ejemplar de dicho libro que fuera propiedad de Arenas y que en su primera página lleva un dibujo original del delfín mandragórico, realizado expresamente para el autor de *El mundo y su doble*, en señal de comunión y amistad¹³⁵⁵.

Eduardo Morel señala la importancia de la imaginación, del subconsciente y del automatismo en los dibujos de Cáceres y habla de su inclinación hacia la abstracción:

En sus dibujos, Cáceres se inclinó por la abstracción, en la que siguió el dictado de su inconsciente, lo que implicaba una docilidad ante la recepción de lo maravilloso. Las figuras y líneas nacían en su imaginación y él las plasmaba en el papel, dando nacimiento a un mundo alucinante, emparentado al de Matta y Miró. Recibía la imagen surgida de lo más profundo de su inconsciente, la dejaba definirse y le daba la forma que mejor debía expresarla. Despertaba un gesto que lo llevaba ante la imagen que se originaba ante él, poesía pura, pero en el dominio de las artes visuales.

¹³⁵⁴ Eduardo Morel, “Dibujos de Jorge Cáceres o la creación de lo maravilloso”, *Derrame*, n.º 7, Santiago de Chile, diciembre de 2006, p. 44.

¹³⁵⁵ *Ibidem*.

Con esta actitud, nuestro autor confiaba más en la iluminación creadora que en los métodos pictóricos, por lo que seguramente frente al papel cerraba los ojos para recibir los dictados del inconsciente. Confiaba en el automatismo y este no le traicionó; el paisaje fluía, el paisaje imaginario de su alma¹³⁵⁶.

Finaliza su ensayo Morel hablando del mito que envuelve hoy a Jorge Cáceres y del “interés creciente” que se percibe en la actualidad respecto a su figura y su obra:

Jorge Cáceres es ya un mito. Pasó a la posteridad como un vanguardista genial, multifacético y de trágico destino. Su vida y su obra han sido estudiadas por el historiador Luis de Mussy en un excelente trabajo recopilatorio. Es que Cáceres está generando un interés creciente en su figura. Sus inencontrables libros son buscados con devoción por jóvenes coleccionistas en librerías de viejo y sus dibujos se venden en selectas galerías especializadas de Europa. Se ha convertido en un creador de culto, en un faro de la poesía con el que hay que iluminarse en este mundo que cae alejado de la magia.¹³⁵⁷

¹³⁵⁶ *Ibidem.*

¹³⁵⁷ *Ibidem.*

6. La continuación de Mandrágora. El influjo del grupo en la actividad surrealista desarrollada con posterioridad en Chile

Una vez el grupo Mandrágora pierde su cohesión y su actividad colectiva, grupal, se va apagando por el alejamiento de algunos de sus miembros, Braulio Arenas y Teófilo Cid, y por el fallecimiento prematuro de Jorge Cáceres, queda la voz solitaria de Enrique Gómez-Correa, quien hasta el final de sus días continúa fiel a los principios surrealistas. Sin embargo, la intensa y rica actividad desplegada por el grupo Mandrágora, su Poesía Negra y el espíritu surrealista, libre, aventurero, provocador de los mandragóricos, ejerce, una vez la actividad del grupo como tal cesa, su “influencia secreta” en los jóvenes poetas y artistas chilenos, favoreciendo la propagación y germinación de la semilla del surrealismo. Nuevas figuras se adhieren en Chile años más tarde al movimiento surrealista, asumen sus principios y desarrollan una destacable actividad, tanto de manera individual como colectiva. Nos referimos, por un lado, al poeta y collagista chileno Ludwig Zeller y a su mujer, pintora y ceramista de origen húngaro, Susana Wald y, por otro, al grupo surrealista Derrame.

6.1. Ludwig Zeller y Susana Wald. La Casa de la Luna

Ludwig Zeller, poeta y creador de collages, nace en 1927 en un pequeño pueblo del norte de Chile, Río Loa, perdido en el desierto de Atacama. Es hijo de padre alemán y de madre chilena. Ya desde su infancia y juventud destaca por su gran curiosidad intelectual. Tras una serie de decepciones a raíz de su experiencia con la enseñanza reglada, primero en el seminario, y después en el Pedagógico de la Universidad de Chile, optó por el autodidactismo. Abrió una librería, El Arquero, donde conoció a Vera Klose, su primera compañera. Fue entonces cuando Zeller se adentró en el romanticismo alemán traduciendo a Hölderlin y Novalis. De 1952 a 1970 organiza numerosas exposiciones (muchas de ellas de carácter experimental) como director de la Galería del Ministerio de Educación de Chile, donde fue asesor de artes plásticas hasta 1967.

Trabajó con la Dra. Helena Hoffmann, analista junguiana, entonces figura clave del psicoanálisis en Chile, que lo introdujo en el universo onírico del sueño vigil-dirigido. En los años 60 fue contratado por la Cátedra de Antropología Médica de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, donde estudió los efectos del ácido lisérgico en la psique y en la creatividad humanas y el lenguaje de los esquizofrénicos. Allí conoció a Susana Wald, su gran compañera, que estudiaba y trabajaba en dicha escuela.

Por su parte, Susana Wald nace en 1937 en Budapest (Hungría). Es pintora y ceramista. Desde 1949 hasta 1957 vivió en Buenos Aires, a donde emigró con su familia. Después trasladó su residencia a Santiago de Chile. En 1963 conoce a Zeller, compartiendo desde entonces una intensa actividad artística en conjunto. Vive junto a él y sus hijos en Chile hasta finales de 1970, cuando emigraron a Toronto (Canadá).

En 1968 fundan en la capital chilena la Casa de la Luna, un centro cultural y café en el que organizaban exposiciones de artistas contemporáneos, editaban libros, organizaban conferencias y proyectaban películas fuera del circuito oficial, alternativas al arte y a la cultura imperantes. Inician, entonces, una larga andadura surrealista. Publican la revista *La Casa de la Luna*, de la que sacan dos números; el primero en 1968 y el segundo en 1970.

En 1970 organizan la exposición “Surrealismo en Chile”, en la Universidad Católica de Santiago de Chile junto a Viterbo Sepúlveda y Valentina Cruz. La propuesta de realizar una exposición sobre surrealismo en dicha universidad les llegó de un pintor joven, profesor en el mencionado centro, Rodolfo Opazo, quien, junto a sus alumnos, propuso a Zeller y Wald la organización. Zeller aceptaría si el rector de dicha institución le garantizaba plena libertad. Y así fue. En aquella ocasión, los organizadores de la muestra, junto con la colaboración de las alumnas del curso de pintura de dicha universidad, pintaron el suelo de la sala, al que añadieron senos artificiales de goma-espuma sobre los que se esparció pintura, ocultando a simple vista su visión, y obligaron a los asistentes a la exposición a descalzarse, como una forma de favorecer la participación del público. Según nos cuenta Susana Wald en un correo electrónico recibido en enero de 2010, la idea de la pintura en el suelo servía para que quedase justificada la exigencia de que los asistentes “se sacasen los zapatos” (expresión empleada en Chile para expresar que alguien ha hecho algo muy bien). Y así fue, como se deduce de las palabras de Susana Wald, que dicha exigencia fue aplicada sin excepción:

En 1970 se acercó a nosotros Rodolfo Opazo, un pintor entonces joven como nosotros. Venía con un grupo de alumnos suyos de la Universidad Católica que querían organizar una exposición de surrealismo en Chile. Eran unos quizás quince jóvenes, por lo menos la mitad eran mujeres. En esa época la U. Católica era muy liberal, más incluso que la U. de Chile. Ludwig acordó organizar la muestra siempre y cuando el rector de la universidad diera una carta en que le garantizaba a él (a Zeller), la más completa libertad para actuar. La carta llegó (desgraciadamente no la tenemos, se perdió con casi todo lo nuestro en Chile). Nos reunimos con los jóvenes y decidimos que para la exposición debía hacerse algo que obligara al público a participar. Propuse que se pintara el piso.

A partir de las seis de la tarde anterior a la inauguración Viterbo Sepúlveda (ha muerto), Valentina Cruz (vive) y yo estuvimos pintando el piso, agachados, hasta las seis de la mañana. Nos asistían las alumnas de la clase de pintura. Yo tengo fotos de la pintura del piso, se publicaron en un libro sobre mi obra (...) Ludwig hizo

un enorme falo en el muro al que Viterbo le pintó los testículos en el piso. Viterbo pintó un sexo femenino, Valentina una inmensa boca, yo un par de senos enormes, un rostro, una mano, un pájaro. A todo esto a Ludwig se le ocurrió comprar unos senos artificiales de espuma de goma que los clavó en lugares estratégicos, como el clítoris del sexo, los pezones de los senos, etc. Sobre esto se esparció también pintura de modo que no se podían ver bien, a menos que la luz fuera rasante.

La idea de la pintura era que con el pretexto de que había en el piso una obra de arte podíamos obligar a toda la gente a que se sacaran los zapatos para entrar a la sala. Se hizo. Nadie entró con calzado. En Chile se dice "te sacaste los zapatos" cuando se quiere significar que alguien hizo algo muy bien. Era una época también en que queríamos obligar a todos a hacer algo inaudito. Las personas, al estar descalzas, y cuando ya la sala estaba colmada de gente, pisaban de repente los senos y se sorprendían de que no fuera el pie de otra persona, mientras se disculpaban.

En la fachada del edificio de la U. de una cuadra de ancho, se desplegó un cartel con el título de la exposición: Surrealismo en Chile.

Durante la inauguración se realizó un evento llamado El entierro de la castidad. A mí me tocó anunciarlo.

Demoraría mucho en describirte todo lo que se hizo para ese evento y se me acaba el tiempo hoy. En la enorme sala donde se realizaron todas las cosas que se nos ocurrieron hubo una gran exposición surrealista, con dos enormes cuadros de Matta y cuadros importantes de pintores, hombres y mujeres de esa misma época, de 1970. No era una exposición académica, en ningún caso. No se expusieron documentos. En las vitrinas había otras cosas, como objetos hechos en la cárcel de Santiago¹³⁵⁸.

En dicha muestra no estuvieron presentes los mandragóricos, a pesar de que así figure en algunas de las fuentes manejadas, como por ejemplo en el texto "Surrealismo en el Cono Sur. Un poco de historia para confirmar su vigencia" de Ernesto Luis Gallardo Navarro, presente en el catálogo de la exposición "Derrame Cono Sur o el viaje de los argonautas" organizada por la Fundación Eugenio Granell en 2005. Sin embargo, en dicha ocasión sí se expusieron dos grandes cuadros de Roberto Matta, tal como recuerda Susana Wald. Acerca de la supuesta participación de los mandragóricos en la muestra del 70, esclarecedora resultan las respuestas de Zeller y Wald a una pregunta planteada al respecto en la ya citada entrevista que le fue realizada en agosto de 2008 a través del correo electrónico con la intención de ser incluida en este trabajo de investigación. Le preguntamos, concretamente, por la participación de los supervivientes del grupo en la exposición por ellos organizada en 1970 y por si mantenían entonces algún vínculo:

L. Z.: No, porque están algunos de ellos ya muertos, y lo que pude obtener eran obras de Matta quien es el surrealista más importante de la pintura chilena y obras de artistas entonces en activo.

S. W.: Gómez-Correa no vivía en Chile entonces, trabajaba en el extranjero como diplomático.

¹³⁵⁸ Fragmento de un correo electrónico de Susana Wald recibido el 25 de enero de 2010.

Ese mismo año, 1970, hay elecciones en Chile. Triunfa el Frente Popular, con Allende a la cabeza. Comienzan entonces los allanamientos a La Casa de la Luna tanto por parte de la derecha reaccionaria como por los “comunistas estalinianos”, puesto que, según ellos mismos explican, “éramos muy anárquicos”. A finales de 1970, después de haber sido despojados de mucho material y de su fuente de ingresos, deciden marcharse a Canadá. Primero se traslada Susana, en diciembre de 1970, y luego Ludwig, en enero de 1971. Allí fundan Oasis Publications, en 1975. A través de dicha editorial editan la revista *El huevo filosófico*, en la que colaboran muchos surrealistas a nivel internacional. Entre los títulos editados por Oasis Publications se encuentran algunas obras de los mandragóricos. Así, pues, en 1975, Oasis edita *Madre tiniebla* de Enrique Gómez-Correa, que había sido publicado por Ediciones Mandrágora en 1973, traducido al inglés por Susana Wald (*Mother Darkness*). Como bien sabemos, en 1979 editan una serie de poemas inéditos de Jorge Cáceres bajo el título *Textos inéditos* y, en 1980, editan *Homenaje a Mayo (To Mayo)* de Gómez-Correa, traducido al inglés y francés por Beatriz Zeller, con ilustraciones del pintor Mayo, en coordinación con el movimiento Phases. Oasis también edita obras de Péret y Éluard, Jehan Mayoux, Arturo Schwarz, Gérard Legrand, Édouard Jaguer, etc. Bajo el sello Oasis organizan, además, numerosas exposiciones de artistas de Canadá y del extranjero como Jules Perahim, Suzanne Besson, Richard Gross, Guy Roussille, Eugenio Granell, Schlechter Duvall, el movimiento Phases, etc.

En 1975 Susana Wald viaja a París por primera vez, donde entra en contacto con el grupo Phases dirigido por Édouard Jaguer. En 1976, según figura en la cronología incluida en *Susana Wald & Ludwig Zeller*, libro editado por la Fundación Eugenio Granell en 2008, ediciones Oasis organiza la primera exposición “Phases” en Canadá, en la Galería Manfred de Dundas (Ontario).

En Toronto vivieron veintitrés años, pero Ludwig Zeller no logró dominar el inglés y jamás llegó a integrarse por completo; llevaba, por tanto, una vida bastante solitaria centrado en sus collages y en su poesía. Durante esos años la producción de Zeller fue enorme, publicando más de treinta libros. Participó, además, en numerosas exposiciones. En 1992, tras varios viajes previos, se trasladan definitivamente a Oaxaca (México), en donde residen actualmente.

Zeller ha mantenido siempre un firme diálogo con el surrealismo mediante las exposiciones que ha promovido, la edición de *El Huevo Filosófico* (revista multilingüe de textos e imágenes surrealistas) desde 1980 a 1993 y la publicación de numerosísimos libros. Entre 1974 y 1992 editan en Toronto (Canadá) cuarenta y cinco títulos bajo el nombre de

Ediciones Oasis. A partir de 1994, una vez trasladados a México, publican libros bajo el sello Oasis Oaxaca. A partir de 1998 Zeller dirige la publicación de la revista, de tan bretoniano título, *Vaso Comunicante*.

En cuanto a la obra plástica de ambos, hay que mencionar la desarrollada por cada uno por separado (los collages de Zeller y las pinturas de Wald) y la desarrollada en conjunto (los mirages o espejismos en los que combinan el collage con el dibujo). En cuanto a los collages de Zeller, destaca la renovación profunda a la que somete a esta técnica iniciada por Ernst. Sobre sus collages afirma A. F. Moritz:

(...) él es el más connotado por haber renovado, al recrear enteramente el collage (de viejos grabados) del que Max Ernst fue el inventor esencial y que, anteriormente a Zeller, se había osificado en formas repetitivas determinadas por Ernst mismo como el modelo clásico. Zeller vio y reveló un mundo de posibilidades enteramente fresco en lo que por décadas había parecido establecido y exhausto (...) El relieve escultural que otorgan las tijeras de Zeller a los elementos del collage restaura una dimensión de profundidad del que estos elementos estuvieron cruelmente privados al nacer, producidos, como fue el caso, para propósitos puramente chatos, informativos. Zeller extiende aquí una básica percepción y premisa surrealista que bien puede llamarse el collage de la vida diaria. Los objetos recuperan su aliento cuando son seleccionados, por una atención que bien puede denominarse amorosa, y sacados del muerto, pero sobrecogedoramente ocupado molinillo de la civilización contemporánea y son agregados a la vida propia de uno como un encuentro o un acompañamiento personal¹³⁵⁹.

Respecto a la pintura de Susana Wald, en su obra plástica, de indudable interés, la feminidad tiene una presencia evidente. Ha ilustrado numerosas obras tanto de Zeller como de otros autores. Entre los libros de Zeller ilustrados por ella destacamos *Las reglas del juego* (1968), *Mujer en sueño* (1975), *Eugenio Granell o la invención del dado* (1983), *Los ojos de la muerte* (1984). También se encargó de la ilustración de *Les assises de la grêle* de Édouard Jaguer (1975), *Demi rêve* de Robert Desnos (1976). En colaboración con Zeller ilustra con sus mirages el libro *Allo* de Benjamin Péret (1987) y con sus collages y dibujos *Vigilance*, poema de Breton editado en 1986 por Oasis Unique en Toronto. Wald es autora del gran mural *La luz vertiginosa* (1996), ubicado en el exconvento de Tiripetío de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

En cuanto a la obra poética, Zeller publica numerosísimos libros de poesía a lo largo de su larga trayectoria como poeta. Dada su abundancia, señalamos algunos de los más destacados: *Éxodo y otras soledades* (antología poética, 1957), *A Aloyse* (1964), *Las reglas*

¹³⁵⁹ A. F. Moritz, "El silencio de Ludwig Zeller", *Susana Wald & Ludwig Zeller*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 2008, p. 27.

del juego (1968), *Los placeres de Edipo* (poemas y collages, 1968), *Siete caligramas recortados en papel* (1968), *Mujer en sueño* (1972), *Cuando el animal de fondo sube la cabeza estalla* (1976), *Mirages* (1977), *50 collages* (1980), *Sílaba incandescente del deseo* (1981), *Eugenio Granell o la invención del dado* (1982), *Quebrar las máscaras* (1985), *Un camello perfumado jamás baila tango* (1985), *Río Loa estación de los sueños* (novela, 1994), *Los aforismos del labio superior irritan a los inferiores* (noventa y nueve aforismos en una caja de fósforos, 1998), etc. Especial importancia presenta su antología *Salvar la poesía quemar las naves*, editada por Fondo de Cultura Económica en 1988, con prólogo de Álvaro Mutis.

Susana Wald, sin embargo, ha publicado una obra reducida. En 2006 escribe su primer libro, *Nueve lunas*. Por otra parte, es preciso destacar la gran labor que desempeñó como traductora.

Tanto Zeller como Wald han participado a lo largo de su trayectoria creativa surrealista en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas en los más diversos lugares del mundo. Así pues, en 1981 participan en la exposición “Papeles invertidos” organizada por Carlos E. Pinto en Santa Cruz de Tenerife. Zeller está presente, también, en la exposición “El poeta como artista” celebrada en 1995 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria. En 2001 participan también en la presentación del libro de Luis G. de Mussy sobre Mandrágora realizada en el Archivo General de la Nación de Santiago de Chile, en la que se exponen obras del archivo Ludwig Zeller y originales de Susana Wald y Ludwig Zeller. En 2005 participan en el homenaje a Cáceres realizado con motivo de la presentación del libro sobre Jorge Cáceres de Luis de Mussy, en el Museo Salvador Allende, exponiendo collages de Zeller y mirages hechos en colaboración entre Zeller y Wald.

Ludwig Zeller ilustra obras de poetas como Braulio Arenas (*Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, Ediciones Orfeo, 1966), Enrique Gómez-Correa (*Mother Darkness*, Oasis Publications, 1975), Humberto Díaz-Casanueva (*El hierro y el hilo*, Oasis Publications, 1980), Rosamel del Valle (*Viaje a Bear Mountain*, Oasis Publications, 1975), Eugenio F. Granell (*Estela de presagios*, Oasis Publications, Toronto, 1981), etc.

Por otra parte, respecto a la relación de Zeller con los mandragóricos, es preciso mencionar que a Jorge Cáceres dedica su collage “Clavando el pasado”, y a Enrique Gómez-Correa, los poemas de “Ejercicios para la tercera mano”, integrado en *Salvar la poesía quemar las naves*, en donde se lee: “A Enrique Gómez-Correa, poeta y amigo / presencia viva de la Mandrágora”.

En 2008 se inaugura la página web www.ludwigzeller.com, con contenidos de gran interés (collages, poesía, textos críticos, vídeos, bibliografía, etc.). Esclarecedor y de interés resulta, también respecto a la relación de Zeller con Mandrágora, citar un fragmento de la biografía recogida en su web en el que se refleja su postura hacia estos, a los que asocia a esa ortodoxia surrealista de la que tan frecuentemente se habla y con la que Zeller rechaza identificarse:

Ludwig había sido invitado a participar de los referentes surrealistas que existían en Chile, sin embargo, él nunca se alineó definitivamente con ninguno de ellos. La gente de Mandrágora le parecía timorata y le molestaba su ortodoxia para definir el surrealismo. Tampoco comulgó con el extremo belicismo de algunos miembros de la familia De Rokha.

Llama la atención la referencia a la actitud “timorata” de los mandragóricos, que sorprende dado todo lo ya visto y comentado acerca de su posicionamiento frente al medio chileno y el carácter provocativo y subversivo que demuestran. De hecho, tanto Zeller como Wald reconocían, en la entrevista que le realizamos en agosto de 2008, el valor de la labor llevada a cabo por estos en Chile, que él calificaba de “excelente” y “muy valiente” y ella de “gigantesca”.

Como hemos podido comprobar, no es esta la única ocasión en la que Susana Wald manifiesta sus críticas al “surrealismo oficial u ortodoxo”. De hecho, vimos ya cómo hablaba de “surrealistas ortodoxos” en su respuesta a una de las preguntas planteadas en nuestra entrevista acerca del empeño de una parte de la crítica de hablar del surrealismo chileno como un fenómeno tardío. En este sentido, Marta Mabey en su texto “Susana Wald: el mundo interior de la artista” publicado en la revista digital *Agulha* n.º 42, de diciembre de 2004, señala que “el surrealismo dogmático de un movimiento oficial no le interesa a Susana, aunque cree que es artista más completa por haber podido conocer la obra de Max Ernst, Dorothea Tanning, Remedios Varo, Leonora Carrington, Mayo, Wassily Kandinsky y Max Beckmann”. Estas palabras de Mabey cuentan con el beneplácito de la artista, tal como se indica en *Agulha*. El texto del que forman parte fue publicado originalmente como prólogo al catálogo *Susana Wald: celebration*, editado por el Colegio de Oaxaca en 2003, contando con su autorización.

Por último, recordamos aquí que Stefan Baciú en su antología menciona a Ludwig Zeller como “parasurrealista”, junto a Carlos de Rokha, Dámaso Orgaz y Rubén Jofré en Chile¹³⁶⁰.

6.2. El grupo Derrame

Centrándonos en la influencia de Mandrágora en su propio territorio nacional, hemos de resaltar, fundamentalmente, la ejercida sobre el grupo surrealista Derrame, como se puede constatar en las páginas de su revista homónima. El grupo surrealista Derrame fue constituido en el año 2000 por Aldo Alcota, Roberto Yáñez, Rodrigo Verdugo y Rodrigo Hernández Píceros. La revista *Derrame* había nacido años antes, en 1996, pero es a partir del tercer número cuando toma una orientación definitivamente surrealista. El primer número se presentó en formato de fanzine literario, con algunas ilustraciones. Muchos de los iniciadores de *Derrame* se retiraron, quedando solo Aldo Alcota y Rodrigo Hernández Píceros, quienes deciden sacar un segundo número en 1999, adoptando entonces el formato de revista que perdura hasta hoy. Ya a partir de entonces la revista dirige su mirada hacia el surrealismo, como explica Aldo Alcota en su texto “Revista *Derrame*” aparecido en su blog¹³⁶¹ en el que se define la revista *Derrame* como “una publicación que dedica sus páginas a la poética de la imaginación, donde se pueden encontrar ensayos, poesía, arte y reseña de libros” y en la que señala el vínculo con el grupo Mandrágora:

Muchos de los iniciadores de *Derrame* se retiraron, quedando a cargo Aldo Alcota y Rodrigo Hernández con el proyecto inicial. En 1999 deciden crear un nuevo número, que adoptó la forma de revista, manteniéndose hasta el día de hoy. Se presentó un mejor diseño y se reunieron artículos que se acercaban al ensayo y a la crítica de arte. El rumbo que toma *Derrame* es el surrealismo y se dedica a homenajear en varias páginas a los integrantes del grupo “La Mandrágora”, fieles representantes del surrealismo chileno en la década del treinta y del cuarenta. La primera apología fue para Teófilo Cid. En los demás números se le han dedicado varias líneas escritas a Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres y Braulio Arenas, acompañado de fotografías y cartas inéditas.

Ciertamente, ya en el editorial del segundo número de esta publicación, de enero-marzo de 1999, queda patente la reivindicación que los integrantes de Derrame hacen del poder de la poesía, de la vida, la imaginación, la búsqueda de “lugares lejanos”, es decir, de lo

¹³⁶⁰ Véase p. 119.

¹³⁶¹ Véase <http://aldoalcota-derrame.blogspot.com>.

desconocido, la pasión, la recuperación de la memoria, el amor... todos ellos valores claves en el surrealismo:

Se nos va el siglo. Un siglo de guerras, hambre y muerte, pero también lleno de esperanzas y revoluciones. De ahí que Derrame despierta después de un largo sueño; se levanta y grita desenfrenadamente. Derrame es confiar en la poesía, creer en su poder redentor. Es apoderarse de la palabra y salir a las calles dispuestos a dar la vida. Derrame quiere bailar toda la noche y su amiga más íntima es la pasión. Es partir en busca de lugares lejanos, donde la mente solo cree en la imaginación. También es ir al rescate de lo olvidado, es tratar de recuperar la memoria. Es hacer el amor.

Finalizan el editorial, precisamente, manifestando su adhesión a las palabras de Breton: “La revuelta y solamente la revuelta es creadora de luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesía, la libertad y el amor”.

Los editores de este segundo número son Aldo Alcota y Rodrigo Hernández. Como colaboradores figuran Jorge Leal Labrín, Astrid Donoso, Jorge Solís, Claudio Rodríguez, Roberto Yáñez, Gregorio Paredes, Erick Von Braum y Boris Becker. En él encontramos, además, dibujos e ilustraciones de Hans Bellmer, Rik Lina y Aldo Alcota, y fotografías pertenecientes al archivo Derrame.

Mandrágora está ya presente en este segundo número. En este caso es Teófilo Cid el que acapara su atención. En él se publica el ensayo de Rodrigo Hernández Piceros sobre Teófilo Cid, titulado “Teófilo Cid: príncipe de la muerte”¹³⁶², se reproduce el texto “Palabras a Teófilo Cid” de Gómez-Correa, que leyó en 1964 en su entierro, extraído del libro *Frágil memoria*, así como el artículo “El último bohemio” publicado por Jorge Teillier en *El siglo* en 1970. Se reproducen, también, tres poemas de Cid: “Nostálgicas mansiones”, “El bar de los pobres” y “Collage”, todos pertenecientes al libro *Nostálgicas mansiones*.

En el editorial del tercer número de la revista *Derrame*, que vio la luz en el 2000, encontramos, de nuevo, la exaltación de elementos y motivos esenciales del universo surrealista como la imaginación, la provocación, la aventura interior:

Al abrir las siguientes páginas de esta revista se derramará la imaginación. Bañará la osadía de los que quieran leerla. Sumergirse en las profundidades de la conciencia. Ya lo decía Henri Michaux: “El hombre entra en el pensamiento. El pensamiento “entra” en él”. Acto creativo libre, provocador, reflexivo, lúdico.

¹³⁶² No nos detenemos aquí a comentar el contenido de los textos sobre Mandrágora o los mandragóricos publicados en los diversos números de la revista *Derrame*, puesto que han sido comentados con anterioridad en el capítulo dedicado a la recepción crítica.

La crítica y el debate son esenciales en una sociedad. Decir lo que se piensa, advertir de ciertas equivocaciones que han cometido otros, exponer ideas distintas a la oficialidad. Derrame no tolera la mentira. No tolera las máscaras y los egoísmos individuales de algunos que dicen ser autoridad en el mundo intelectual.

El grupo declara que “respira surrealismo”, aunque se dice abierto a otras manifestaciones poéticas y artísticas ajenas al surrealismo. Pero –aclaran– “eso sí, les exigimos una fuerte dosis de imaginación y poética de la provocación”.

En el interior de este número se encuentran también varios textos relacionados con el grupo Mandrágora. En esta ocasión centran su atención en Gómez-Correa. Carlos Delgado publica su ensayo “Enrique Gómez-Correa y la libertad poética” y Aldo Alcota presenta el titulado “Un niño imagina una mandrágora”, también en torno al poeta talquino. Además, reproducen una carta de Magritte dirigida a Gómez-Correa, así como varios textos de este, dos poéticos (“Espectro del amor” de *Cataclismo en los ojos* y “A Eugenio Granell” de *Frágil memoria*) y dos textos en prosa (“Metafísica de los puentes”, extraído también de *Frágil memoria*, y “La violencia”). Es en este número donde aparece la ya comentada carta firmada por el Grupo Internacional Barricada Orangután dirigida a Justo Pastor Mellado, en la que se habla de Mandrágora, reconociendo la importancia de la actividad surrealista que desarrollaron en Chile.

Así habla Aldo Alcota de este tercer número de la revista en el citado texto aparecido en su blog:

Con el número tres, en el año 2000, *Derrame* comienza a recibir apoyo de la Universidad Nacional Andrés Bello, quienes financian la edición. Quinientos ejemplares y con más de sesenta páginas, es la nueva propuesta de este grupo que ha ido creciendo. Se nombran editores, entre ellos los dos anteriores ya citados, y un tercero, el poeta Roberto Yáñez. Ese año se consolida la revista tanto a nivel nacional como internacional. Este ejemplar es enviado al animador del movimiento internacional Phases, el teórico francés Édouard Jaguer, que reside en París. También llega a las manos de la señora Natalia Fernández Segarra, hija del pintor surrealista español Eugenio Granell, y que además se encarga de dirigir la Fundación que lleva el mismo nombre de su padre, en Santiago de Compostela. Se suman otros destinatarios: Sergio Lima en Brasil, Cruzeiro Seixas en Portugal, Alejandro Puga en Argentina... Todos son figuras esenciales del surrealismo internacional, que dan su apoyo incondicional a la revista.

El cuarto número de esta publicación colectiva ve la luz en 2001. Forman parte del grupo de editores Rodrigo Hernández Piceros, Aldo Alcota, Roberto Yáñez y Rodrigo Verdugo. En su editorial reivindican con rotundidad la vigencia del surrealismo y reivindican de forma expresa la herencia recibida del grupo Mandrágora:

Tanto tiempo y henos aquí de vuelta. Con la mirada furiosa, levantando los puentes para volver a creer en los viejos ritos. Como un ladrón que se apodera de la medianoche, Derrame es la copa alzada que se avecina en plena tormenta. Necesidad del alma para exorcizar esos demonios que se pasean por doquier.

Los vasos comunicantes, aunque para muchos invisibles, nos reafirman que el SURREALISMO sigue vigente. Para los ciegos una prueba de ello es la visita que realizó Ludwig Zeller y Susana Wald a Chile y la exposición realizada en el Archivo Nacional. Qué importa cuántas personas hayan ido. Lo relevante es saber que se pueden hacer cosas y que el brebaje de la MANDRÁGORA no está cubierto de polvo, sino que aguarda para ser bebido por algunos.

También Eugenio Granell es recordado por los integrantes de Derrame en este editorial, afirmando que “su legado queda como el máspreciado tesoro” y resaltando la fidelidad de “su espíritu incorruptible [que] abrazó hasta el final la magia del surrealismo”.

Significativamente, añaden un comentario de desprecio hacia los “poetastros que construyen su minuto de gloria, renegando y falsificando la verdad, aquella que no puede ser desmentida, aunque sus protagonistas no estén”. Se están refiriendo, especialmente, a Gonzalo Rojas, cuya traición denuncian justamente en este cuarto número de *Derrame*, como ya pudimos comprobar.

Finaliza el editorial dando la bienvenida a “un nuevo delirio, donde las páginas se derramarán en busca de la imaginación y el deseo”.

Como colaboradores de este cuarto número aparecen Carlos Delgado, Samuel Ibarra, Alejandro Puga, Juan Cerda, Carlos Sedille, Héctor Hernández, María José Fuentes, Jimmy Armando Watt, Jorge Leal Labrín, Claudio Rodríguez, Victor Pueye, Andrés Mancini, Iván Saldivia, Haglla y Antonio Moreno. Incluyen ilustraciones (dibujos, pinturas y objetos) de Édouard Jaguer, Anne Éthuin, Aldo Alcota, Eugenio Granell, Cruzeiro Seixas, Jean-Louis Bédouin, Jorge Cáceres, Ludwig Zeller y Jimmy Armando Watt.

La huella indeleble de Mandrágora de nuevo se hace patente. Fijan su mirada en el más joven de los mandragóricos, en Jorge Cáceres. En su interior encontramos el ensayo de Aldo Alcota “Jorge Cáceres y el vuelo supremo de la imaginación”, así como la reproducción de dos textos poéticos de este (“Un tornasol” y “Max Ernst”, sacados de *El AGC de la Mandrágora*) y uno en prosa, “Objetos disimulados”, que había aparecido originalmente en el primer número de *Leitmotiv*. Reproducen, también, una de las cartas que Cáceres envía a Enrique Gómez-Correa durante su estancia en París en 1948, la fechada el 23 de marzo. Incluyen una breve reseña de Rodrigo Verdugo a propósito de la reedición que Pentagrama llevó a cabo en el 2000 de la revista *Mandrágora* y la reproducción de una carta de Gonzalo Rojas a Enrique Gómez-Correa, de 1988, y de una serie de fragmentos de declaraciones

posteriores de Rojas que dan cuenta de la polémica que rodea su relación con Mandrágora y, sobre todo, de su traición al grupo surrealista chileno.

En el quinto número de *Derrame*, dedicado a Roberto Matta, “mago surrealista de la videncia”, colaboran, entre otros, Édouard Jaguer, Alejandro Puga, Víctor Chab, Jean Benoît, Sergio Lima, Ludovic Tac. En este número aparecen ilustraciones de Alcota, Pierre Alechinsky, Édouard Jaguer, Víctor Chab, Jorge Camacho, Enrico Baj, Artur Cruzeiro Seixas, Anne Éthuin, Eugenio Granell, Philip West, Jean Benoît, Jean Pierre Duprey, Kurt Séligman, Alejandro Puga, Wifredo Lam, Sergio Lima, Ludwig Zeller, etc.

En cuanto al editorial de este número, hemos de destacar, además de la mención a Roberto Matta, la alusión a “una planta mágica que ha madurado gracias a la combustión y el fermento de las almas y los cuerpos” que, inevitablemente, nos hace pensar en la raíz de la mandrágora.

En este número encontramos, también, una serie de textos relacionados con el grupo. En este caso es en Braulio Arenas en quien centran su atención. Así, encontramos el ensayo de Rodrigo Verdugo “Braulio Arenas o el sueño magnético”, acompañado de una selección de poemas de este (“A las bellas alucinadas”, aparecido en el séptimo número de la revista *Mandrágora*, “Los deseos cambiables” de *El mundo y su doble* y “Nuevos pormenores” de *En el mejor de los mundos*). También en este número Aldo Alcota firma una breve reseña a propósito de la publicación de *Jorge Cáceres. Poesía encontrada*, editada por Pentagrama en 2002, libro que recibe y celebra con entusiasmo.

El sexto número de *Derrame*, aparecido en 2004 y cuyos editores siguen siendo Alcota, Hernández, Yáñez y Verdugo, lo dedican a Enrico Baj, Gordon Onslow-Ford y Ted Joans. En él colaboran surrealistas internacionales como Alejandro Puga, Víctor Chab, Franklin y Penélope Rosemont, Konrad Zeller, Cruzeiro Seixas y otros. En cuanto a las imágenes que ilustran dicho número, las hay pertenecientes a Konrad Zeller, Anne Éthuin, Penélope Rosemont, Aldo Alcota, Franklin Rosemont, Enrico Baj, Cruzeiro Seixas, Ludwig Zeller, Matta, Jorge Camacho, Jean Benoît, Víctor Chab, Claude Tarnaud, Eugenio F. Granell, Philip West, etc. En la cara interna de la portada manifiestan su rechazo a “los festines que celebran el centenario de Neruda”, en sintonía con la actitud de frontal rechazo al poeta oficial por excelencia mantenida por los mandragóricos.

En cuanto al editorial, comienza con una reivindicación clara del subconsciente, de la realidad invisible, de la imaginación:

Los gigantes del inconsciente permanecen intactos en el misterio de la noche. Solo la palabra precisa puede descubrir el embrujo de “lo más allá de lo aparente”. El regocijo del espíritu se vuelca en cadenciosas lágrimas lanzadas a diestra y siniestra. Es el deseo despierto provocando a la imaginación.

Y en relación al surrealismo, afirman:

Todo porque el Surrealismo es un camino del espíritu, una vía atenta a todas las circunstancias de la realidad sin cegueras ni evasiones. No se trata de una escuela anacrónica como muchos pretenden. Todo lo contrario. La diversidad de grupos surrealistas en el mundo no hace más que enriquecer su cosmovisión. Muestra de ello son las vigentes actividades que realiza el Grupo Surrealista de Chicago. Y para los que todavía no nos han entendido, les decimos: el Surrealismo no necesita defenderse. Al contrario, ataca.

La Poesía nos salvará.

Los animadores de *Derrame* expresan su total oposición a la tan extendida concepción del surrealismo como “escuela anacrónica”. Por extensión, niegan el carácter tardío que demasiados atribuyen al surrealismo desplegado en Chile y defienden la vitalidad y vigencia del movimiento.

Aldo Alcota habla así de los números cuarto, quinto y sexto de la revista en el citado texto aparecido en su blog. Añade, además, comentarios de interés respecto a otras actividades organizadas por el grupo en aquellos entonces:

(...) *Derrame* cuatro, cinco y seis siguen con la trayectoria de las anteriores, con ensayos, poesía, arte, crítica de libros, dibujos, homenajes a los integrantes de "La Mandrágora", teatro, etc. La Universidad Nacional Andrés Bello financia nuevamente las publicaciones. Se envía al extranjero a grandes personalidades del arte: Enrico Baj en Italia, Jorge Camacho en España, Jean Benoît en Francia, Víctor Chab en Argentina, el grupo surrealista de Chicago en Estados Unidos... Los contactos son bienvenidos y el trabajo de “Derrame” es muy valorado en tres continentes. En Chile aparecen críticas de esta en "Revista de Libros" del diario *El Mercurio* y *La Calabaza del Diablo*, además de ser celebrada por Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Édouard Jaguer la reseña en la revista parisina *Infosurr*. A esto se une la presencia de un nuevo editor, el poeta Rodrigo Verdugo.

En *Derrame* existen grandes colaboradores como Carlos Sedille, Carlos Delgado, Emilio Padilla, Samuel Ibarra, Antonio Silva, Cristián Sabja y Cristián Arregui, entre otros, participando de exposiciones y lecturas poéticas que organiza la revista. También han colaborado Armando Uribe Arce, Stella Díaz Varín, Claudio Rodríguez, Fernando Meza, Milan Bodis, Alejandro Puga, Víctor Chab, Gladys Gómez, Nicole Zahradnik, Juan Cerda, Jorge Solís, Jorge Bozam, Javier Gálvez y desde Sao Paulo, Brasil, se une Konrad Zeller, con un importante trabajo en poesía y collages.

Entre el 2001 y el 2003, se han desarrollado más de cinco actos artísticos del grupo, realizados en el Teatro Cámara Negra, Café Forestal, Biblioteca Nacional y Museo de Arte Contemporáneo, espacio donde se presenta *Derrame 5*, con la participación de los integrantes y apoyados por Federico Schopf, profesor y crítico de literatura de la Universidad de Chile, y Francisco Brugnoli, director del museo. Este hecho tiene una buena

difusión por parte de la prensa (diarios *El Mercurio* y *La Hora*, revista *Plagio*). También llegan cartas de la Universidad de Kentucky de Estados Unidos y de la Nueva Sorbonne de París, felicitando el completo material que difunde *Derrame*, valorando su calidad intelectual. Ejemplares de la revista se encuentran en la Biblioteca Kandinsky del Museo de Arte Moderno de París, Centro Pompidou.

El año 2004, aparece *Derrame 6* y es presentada en el Centro Cultural de España por Ernesto Gallardo Navarro, investigador de arte latinoamericano y autor de un futuro libro sobre Roberto Matta. También participan sus editores con lectura de poesía y performances.

Durante el 2005, el grupo fundacional (más la participación del pintor Enrique de Santiago), preparó "Derrame-Cono Sur", exposición realizada en Santiago de Compostela, en la Fundación Eugenio Granell, España. Además, exhibieron en esta muestra amigos invitados como Víctor Chab, Gladys Gómez, Alejandro Puga (Argentina) y Konrad Zeller (Brasil).

El séptimo número de *Derrame*, el último que ha visto la luz hasta la fecha, se publica en diciembre de 2006. En su llamativo editorial los miembros de *Derrame* anuncian haber dejado atrás el grupo *Derrame*, para dar vida al Movimiento *Derrame*. Y decimos llamativo, porque para leerlo cómodamente es preciso un espejo. Aquí los miembros de *Derrame* afirman, una vez más, su adhesión al surrealismo:

Seguimos de pie con la bandera del Surrealismo al tope, con la sangre en las venas a todo dar porque como escribió Enrique Gómez-Correa "en el amor como en poesía hay que estar dispuesto a renunciar a todo". Y esa es la consigna.

La madurez de estos años nos ha convencido que eran necesarios algunos cambios. Atrás ha quedado el grupo *Derrame* para hoy dar vida al Movimiento *Derrame*. Es allí donde se concentran todas nuestras fuerzas. Inspirados en el Movimiento Pánico de Arrabal, Topor y Jodorowsky, unido a nuestra admiración por el Movimiento Phases de Édouard Jaguer, seguimos el norte surrealista. Nuestra imaginación se difunde en poesía, pintura, performance y teatro. Movimiento *Derrame* es acción y nuestra revista es un acto puro.

Como podemos comprobar, citan a Gómez-Correa y hacen suyas sus palabras. Se emparentan con el movimiento Pánico y con Phases. Dejan atrás la definición de "grupo", para adoptar la de "movimiento", quizá por su carácter más dinámico, en consonancia con la "acción" que reivindican.

Debajo de la editorial dejan constancia de los miembros que en esos momentos forman parte de *Derrame*, siendo de nuevo necesario un espejo para desvelar su contenido con comodidad:

Derrame es: Rodrigo Hernández, Aldo Alcota, Bessie Porta, Daniel Madrid, Rodrigo Verdugo y Roberto Yáñez.

Entre los múltiples colaboradores de este séptimo número encontramos a Franklin Fernández, Enrique Lechuga, Ludwig Zeller, Alejandro Puga, Pastor de Moya, Marcelo Bordese, Víctor Chab, Artur Cruzeiro Seixas, Konrad Zeller, Álex Januario, etc.

Estamos ante el primer número editado en color, por lo que las ilustraciones cobran aún mayor protagonismo. Entre los autores de las ilustraciones que lo enriquecen, destacamos a Joan Brossa, Édouard Jaguer, Enrique Lechuga, Jorge Cáceres, Franklin Fernández, Virginia Tentindó, Gladys Gómez, Víctor Chab, Enrico Baj, Aldo Alcota, Marcelo Bordese, Artur Cruzeiro Seixas, Eugenio Granell, etc.

Mandrágora, nuevamente, está presente en sus páginas. Eduardo Morel publica su ensayo “Dibujos de Jorge Cáceres o la creación de lo maravilloso”, sobre la faceta plástica de este gran artista chileno. Por otra parte, Rodrigo Verdugo publica un ensayo sobre Carlos de Rokha (“Carlos de Rokha o la incandescencia predicada”), señalando “ciertas similitudes con poetas como Enrique Gómez-Correa (en lo que respecta al juego sádico en el amor), Jorge Cáceres (en lo que respecta a la búsqueda de una inexplicable mecánica de las presencias sobre los objetos reales)” y con Gonzalo Rojas.

A propósito de este séptimo número, Javier Bello publica una reseña titulada “Siete números de la revista *Derrame*” en la *Revista Chilena de Literatura* n.º 72, abril del 2008 (pp. 269-274)¹³⁶³, de la que destacamos aquí los fragmentos que consideramos más interesantes y significativos en los que, de alguna manera, se señala el vínculo de sus animadores con el grupo Mandrágora:

Derrame ha decidido convertirse en un movimiento. Más bien, como decía, incorporarse a un movimiento. Un movimiento de tierra, siguiendo la gran metáfora de la violencia –volcánica, sísmica y telúrica– elaborada por uno de los fenómenos que la revista sitúa al centro de su pensamiento poético, uno de los derroteros indispensables para entender su propio trabajo: el primer y único, hasta ahora, grupo artístico propiamente surrealista de Chile: el grupo Mandrágora. Se puede leer en la editorial de *Derrame* 4: “...el brebaje de LA MANDRÁGORA no está cubierto de polvo, sino que aguarda para ser bebido por algunos”. Estas palabras recuerdan uno de los procedimientos fundamentales de los manifiestos de Mandrágora: su lúcida y hasta profética autoproclamación como fundación de una leyenda y un culto secreto.

(...) El concepto de la violencia creadora, elaborado principalmente por Enrique Gómez-Correa y “los tres mosqueteros” –como los apodó Winett de Rokha– más tarde adoptado como título por Rosamel del Valle para su libro sobre Humberto Díaz-Casanueva⁴, resulta similar –salvando las diferencias relativas a una muy distinta escena cultural– a la misma fuerza que anuncia *Derrame* en la editorial del primer número: un movimiento estremecedor, que provoca que las cosas se deslicen, chorreen, caigan, en fin, se derramen (...)El panorama, creo yo, no podría estar más claro: introspección, contemplación y éxtasis, devenir en la escritura y

¹³⁶³ Esta reseña se encuentra también en la versión digital de dicha revista.

virulencia política. Acción y acto puro. Como en Mandrágora. Como en Perlongher. Como en las poéticas de *Derrame*. Los espléndidos poemas de Aldo Alcota, Roberto Yáñez, Rodrigo Hernández y sus invitados, elaborados con un subyugante espesor en la letra y una amplia capacidad de registro, dan cuenta del alto nivel crítico y el rigor en el oficio que hasta hoy distingue a la poesía chilena, y que sin duda forjaron contra viento y marea Vicente Huidobro y Mandrágora en las primeras décadas del siglo pasado, un efecto que recién comienza a ser reconocido de esa manera: véanse los recientes trabajos de Luis de Mussy y Santiago Aránguiz. Pasión de la escritura, cito: "El lenguaje, un espejo donde escupimos o esculpimos sustitutos de los ganglios inflamados del monte", define en un poema Roberto Yáñez la operatoria de esas marcas, la escritura y sus transportes que se apropian de la representación en constante fuga.

Derrame es también "recuperar la memoria", como bien anota un párrafo de la revista. Leer el blanco pasajero del palimpsesto como un cuerpo marcado y reconocer una línea de conducta en la literatura chilena que marca insistentes recorridos, catastros, homenajes, versiones y revisiones: así, en las páginas de estos siete números comparecen Carlos Droguett, Pablo de Rokha, un homenaje al *master de la noche* Teófilo Cid, con las conmovedoras palabras de Enrique Gómez-Correa y Jorge Teillier, artículos sobre Roberto Matta, Francisco Copello, Jorge Cáceres, Alberto Kurapel "dramaturgo transdisciplinario", una muestra titulada "Cuatro poetas chilenos olvidados": Gustavo Ossorio, Boris Calderón, Heriberto Rocuant y Jaime Rayo, una crónica sobre la Editorial Nascimento, un homenaje en vida y una última entrevista, editada póstumamente, a Stella Díaz Varín – desaparecida portadora de los sentidos heredados, de quien el movimiento *Derrame* es albacea de primera mano–, Carlos de Rokha, Gonzalo Rojas, Ludwig Zeller, Rodrigo Lira, Antonio Silva, Héctor Hernández Monteemos, Paula Ilabaca y Samuel Ibarra, entre otras prosas, artículos, notas y poemas de los miembros y cercanos al grupo, pero también las presencias de Luis Buñuel, Roberto Arlt, el movimiento Pánico, el grupo Phases de Édouard Jaguer y Jean-Louis Bédouin, el pintor surrealista Eugenio Granell, Joan Brossa, el fotógrafo español Chema Madoz, y un aporte fundamental en el número 5: una muestra de poesía brasileña surrealista –uno de los constantes trabajos de traducción poética de la revista.

Javier Bello destaca, además, el carácter interdisciplinario de *Derrame* que “también hereda de sus ancestros surrealistas, pero que esta magnífica y coloca en lugar predilecto” así como el “rico y diverso tratamiento gráfico”.

Dejemos, ahora, que sean los propios miembros de *Derrame* quienes nos cuenten la historia del grupo. Reproducimos, pues, aquí la “Breve historia de *Derrame*”, publicada en el quinto número de la cuarta serie de la revista surrealista holandesa *Brumes Blondes* (2009), junto a una “acuarela-collage” de Enrique de Santiago y dibujos de Miguel Ángel Huerta, Carlos Sedille y Aldo Alcota, poemas de Magdalena Benavente, Rodrigo Hernández, Rodrigo Verdugo, Carlos Sedille y Aldo Alcota, y textos en prosa de Carlos Sedille y Roberto Yáñez:

El grupo surrealista chileno *Derrame* fue constituido en el 2000 por Aldo Alcota, Roberto Yáñez, Rodrigo Verdugo y Rodrigo Hernández Piceros, quienes estaban ya asociados a la revista de igual nombre, fundada en 1996. Esta revista toma una orientación surrealista a partir del tercer número. A través de la revista

Derrame hemos querido rendir homenaje a los participantes del grupo Mandrágora, los auténticos representantes del surrealismo chileno en los años 30 y 40 del pasado siglo. Nuestra revista se compone de ensayos, poesías, obras de artes, reseñas, dibujos, fotografías y todo el resto. Hemos tomado contacto con amigos como Enrico Baj en Italia, Jorge Camacho en España, Jean Benoît en Francia, Víctor Chab en Argentina, el grupo surrealista de Chicago en los Estados Unidos, el colectivo Etcétera en Argentina, con Ludwig Zeller y Susana Wald que viven en México y con Natalia Fernández Segarra, que dirige la Fundación Granell en Santiago de Compostela (España). Entre 2001 y 2003, el grupo Derrame ha realizado cinco manifestaciones, en el teatro Cámara Negra, en el café Forest, en la Biblioteca Nacional y en el Museo de Arte Contemporáneo. En 2002 hemos fundado las Ediciones Derrame, cuyos títulos publicados son hasta ahora: *Nudos velados* de Rodrigo Verdugo, *Color lux* de Carlos Sedille, *La perseverancia del sueño* de Rodrigo Hernández Píceros, *Poemícs* de Daniela Gallardo, *Ídem* de Armando Uribe Arce, así como nuevos números de *Derrame* y de *Labios menores*. En 2005, el grupo, con la participación del pintor Enrique de Santiago, de Miguel Ángel Huerta y de Iñaki Muñoz, ha organizado la exposición “Derrame-Cono sur o el viaje de los argonautas” en la Fundación Granell. Nuestros amigos latinoamericanos Víctor Chab, Gladys Gómez y Alejandro Puga (Argentina) y Konrad Zeller (Brasil) aceptaron la invitación de participar en ella. Igualmente en 2005, hemos realizado varias manifestaciones en Chile: el homenaje a Roberto Matta, “Au milieu des fauves”, compuesto de exposiciones, de lecturas de poesía y de debates (...). También en 2005 organizamos dos exposiciones internacionales: Phases-Derrame, en la Galería Artium (esta exposición marca una etapa importante en la historia de la plástica chilena; es la primera manifestación Phases en Chile), y “La voz del animal metafísico” (...). En noviembre de 2005, celebramos en el Cine de arte Alameda, el lanzamiento del cortometraje *Meninas patanoicas*, un film de Manuel Basoalto con animaciones de Aldo Alcota. En 2006 aparece el número 7 de *Derrame*. Ese número, de setenta páginas, impreso por vez primera en color, fue enviado a muchos amigos poetas y pintores del extranjero: Argentina, Perú, Brasil, México, Francia, Holanda, República Dominicana, Estados Unidos, etc. En 2007 hemos montado un homenaje a Ludwig Zeller y otro a Stella Díaz Varín (...). El grupo Derrame ha participado en 2008 en la exposición internacional del surrealismo “O reverso do olhar” en Coimbra, Portugal. Aldo Alcota ha instalado una exposición personal “Delicias de lo grotesco”, en junio de 2008, en la Fundación Eugenio Granell en España. El acontecimiento más importante de 2009 será la exposición “El umbral secreto. Encuentro internacional de la civilización surrealista”, que se abrirá en noviembre en el Museo Salvador Allende de Santiago de Chile, y que reunirá las obras de más de 150 surrealistas del mundo entero. El grupo surrealista Derrame lo componen actualmente Aldo Alcota, Roberto Yáñez, Rodrigo Verdugo, Carlos Sedille, Miguel Ángel Huerta, Magdalena Benavente, Enrique de Santiago y Rodrigo Hernández Píceros¹³⁶⁴.

Como se puede constatar, Derrame retoma el vocablo “grupo”, acompañado del adjetivo “surrealista”, para autodenominarse, dejando a un lado el término “movimiento” que reivindicaban, como vimos, en el editorial del séptimo número de su revista. También hay cambios en sus miembros. Han dejado de formar parte de Derrame Bessie Porta y Daniel

¹³⁶⁴ Texto redactado por Rodrigo Hernández Píceros y publicado originalmente en *Brumes Blondes*, n.º 5 (cuarta serie) en francés. La traducción ha sido tomada, casi en su totalidad, de la que hizo José Miguel Pérez Corrales en *Caleidoscopio surrealista* (La Página, Tenerife, 2011, pp. 590-591), aunque se han añadido fragmentos que habían sido suprimidos en su traducción y que aquí han sido rescatados.

Madrid; y se suman otros nombres como Magdalena Benavente, Carlos Sedille (quien ya había pertenecido al grupo anteriormente y participado con varios textos poéticos, en prosa y ensayísticos en el tercer, cuarto, quinto y sexto número de *Derrame*), Miguel Ángel Huerta y Enrique de Santiago (estos dos últimos vinculados también anteriormente al grupo y que participaron junto al resto de miembros de *Derrame* en la exposición “Surrealismo. La emancipación poética” organizada por ellos y el movimiento Phases en Chile en agosto y septiembre del año 2005).

Resaltamos, por otra parte, la vinculación que Rodrigo Hernández Piceros, autor del texto, establece entre *Derrame* y *Mandrágora* en este texto fundamental, señalando el homenaje que han querido rendir a los mandragóricos con su revista.

Nos detenemos, ahora, en una declaración colectiva, firmada por Aldo Alcota, Miguel Ángel Huerta, Rodrigo Hernández, Rodrigo Verdugo, Magdalena Benavente, Roberto Yañez, Carlos Sedille y Enrique de Santiago, que el grupo publica a finales de mayo del 2009 en su blog, y en la que, de nuevo, se alude al grupo *Mandrágora* como uno de sus inspiradores fundamentales en Chile. La reproducimos íntegramente:

Declaración pública

El grupo Surrealista *Derrame*, declara ante la opinión pública, que somos continuadores y difusores de los principios del Surrealismo.

Derrame, ha sido y será un colectivo inspirado en el pensamiento surrealista, el cual comparten todos los surrealistas del mundo, y donde se fomentan las mismas luchas, objetivos y principios.

Derrame impulsa la amistad y unidad de todos los surrealistas, y busca el diálogo como herramienta para aunar criterios y fuerzas.

Derrame en pleno y sus amigos surrealistas que viven en Chile, declaran, su no pertenencia a la Iglesia apostólica y romana. *Derrame* proclama además su oposición a cualquier institución que sirva para los intereses de la burguesía, en perjuicio de la libertad del pueblo, y su derecho inalienable a soñar, reír, amar, crear, imaginar, solidarizar, y levantar utopías que hoy se ven accesibles de lograr.

Derrame apoya toda lucha por defender estos altos intereses de la humanidad toda, y difunde el Surrealismo como forma de obtener la plena transformación del hombre. Difundimos la libertad, el amor y la poesía, por lo mismo también estamos en contra del Neo-liberalismo opresor de muchos en el mundo, como nueva forma de agresión del sistema capitalista y rechazamos toda suerte de imperialismo, dictadura o método de gobierno que atente contra el ser humano.

Derrame continúa con la labor y el ideario de sus inspiradores en Chile, el grupo *La Mandrágora*, Ludwig Zeller, Susana Wald, Roberto Matta, Haroldo Donoso, Stella Díaz Varín y otros, y su apoyo a todos los surrealistas del mundo que continúan con el pensamiento de este Movimiento que se ha convertido en indestructible a lo largo de los años.

Derrame lo que ha hecho durante 13 largos años, es difundir el Surrealismo y ganarse el respeto de quienes confían en nosotros.

Hoy el Surrealismo está más fuerte que nunca y nadie podrá debilitarlo¹³⁶⁵.

Hay que destacar, también, los vasos comunicantes que Derrame ha entablado y cultivado alrededor del ancho mundo con numerosos surrealistas entre los que podríamos citar a Édouard Jaguer, Jean Benoît, Eugenio F. Granell, Jorge Camacho, Enrico Baj, Artur Cruzeiro Seixas, Víctor Chab, Marcelo Bordese, etc.

Además, hay que señalar el cuestionamiento que el grupo Derrame ha hecho en Chile de “vacas sagradas” como Neruda –siguiendo los pasos del grupo Mandrágora– y Gonzalo Rojas –quien tras haber participado en la revista Mandrágora acabó protagonizando viles ataques a Enrique Gómez-Correa–, lo cual queda reflejado en el cuarto número de *Derrame*.

Por otra parte, resulta fundamental resaltar la labor desempeñada por el grupo con sus Ediciones Derrame, fundadas en 2002, sello editorial bajo el que han presentado los siguientes títulos: *Nudos velados* de Rodrigo Verdugo (2002), *Color lux* de Carlos Sedille, *La perseverancia del sueño* de Rodrigo Hernández Píceros (2006), *Poemícs* de Daniela Gallardo, *Idem* de Armando Uribe Arce y el primer número de *Labios Menores*, una nueva publicación colectiva surgida en el seno del grupo.

Labios Menores comienza su andadura en noviembre de 2008, cuando es presentado públicamente su primer número. Esta “nueva revista antológica”, tal como la definen en el cartel anunciador de su lanzamiento, tiene como editores a Roberto Yáñez y Rodrigo Verdugo. El 14 de abril de 2009 el grupo anuncia en su blog la próxima aparición de un segundo número, aparición que no ha tenido lugar hasta la fecha.

En la actualidad, el grupo prepara el octavo número de la revista *Derrame*, cuya publicación se prevé para octubre o noviembre del presente año. Se tratará de una edición especial en homenaje al surrealista portugués Artur do Cruzeiro Seixas.

En cuanto a la obra individual de sus principales animadores, podemos destacar que Roberto Yáñez, nacido en 1977, ha publicado *Poemas encontrados en San Pedro de Atacama* (Editorial Mágica de Chile, 1999), *Espejo ultrasombra* (Ediciones La Calabaza del Diablo, 2001) y *El objeto del vértigo* (Brazo de Cervantes Ediciones, 2004). Rodrigo Verdugo, nacido también en 1977, ha publicado *Nudos velados* (Ediciones Derrame, 2002) y prepara la publicación de *Anuncio*. Rodrigo Hernández, nacido en 1974, ha publicado la ya mencionada obra *La perseverancia del sueño* (Ediciones Derrame, 2006) y *Pasajero de la eternidad*

¹³⁶⁵ Declaración colectiva publicada el 30 de mayo del 2009 en <http://grupoderrame.blogspot.com>

(Ediciones de la Anjana Suta Academy Chile, 2012). Aldo Alcota, nacido en 1976, ilustra los libros de sus compañeros de aventura: *Espejo ultrasombra* de Yáñez y *Nudos Velados* de Verdugo, así como la portada de *Color lux* de Sedille. Ha realizado varias exposiciones individuales y participado en numerosas de carácter colectivo, muchas de ellas en el extranjero.

Por último, así como una parte de los críticos y de los estudiosos cuestionan o rechazan la vigencia del surrealismo en Chile y mundialmente, existe otro sector que no cesa en su voluntad de alzar su voz para demostrar que se trata de un movimiento vivo y muy activo. En este sentido, traemos a colación algunos fragmentos de una entrevista publicada en el sexto número de *Derrame* bajo el epígrafe “La historia del arte chileno no está escrita completamente aún” que realiza Aldo Alcota a Ernesto Gallardo, magíster de la universidad de México, estudioso y biógrafo de Matta, en relación a su libro sobre el pintor surrealista chileno que vivió en París, en esos momentos aún en preparación. En esta entrevista Gallardo habla de la vigencia del surrealismo y de la actitud de la crítica chilena hacia este:

El surrealismo está muy vigente y basta darse cuenta con lo que sucede en la vida diaria, con los llamados *objetos encontrados*, donde, por ejemplo, voy a una librería, se cae un texto del estante y se abre en la página que yo necesito, saliendo el libro a mi encuentro. Los teóricos nacionales dicen siempre que el surrealismo ya no existe, ignorando que hay una cuarta y hasta una quinta generación de nuevos exponentes. Existen movimientos epígonos del surrealismo como Phases, que anima Édouard Jaguer, planteando un interesante trabajo pictórico. Hay mucha gente interesada políticamente en quitarle el mérito al surrealismo y a Matta, orquestada en grupos y poderes fácticos. Me opongo a que a Matta se le siga considerando como el último surrealista. Posterior a Matta, hay una labor de búsqueda científica y poética de otros surrealistas, algunos integrantes de Phases y de otras agrupaciones, que editan revistas, organizan exposiciones colectivas, congregando a gente muy ecléctica que proviene de diversos grupos en el mundo.

Más adelante, Gallardo comenta la “actitud temerosa” de la crítica chilena y de la cultura oficial y señala lo inadvertidas que pasaron muchas de las manifestaciones de la actividad surrealista en Chile, como las exposiciones realizadas, mencionando algunas posteriores a los años de cohesión grupal de Mandrágora:

Pienso que hay una actitud temerosa que salga gente en el camino, porque hay una casta muy cerrada de teóricos y artistas que cuidan su espacio. En 1970 estuvo la exposición *Surrealismo en Chile*, en la Casa Central de la Universidad Católica, organizada por Susana Wald y Ludwig Zeller. Y en mayo de 1972, se presentó

también una muestra itinerante de pinturas y objetos surrealistas, traídos del MOMA de Nueva York al Museo Nacional de Bellas Artes (ya en el mismo lugar, en 1968, se exhibió *Surrealismo, Homenaje a Magritte*). Todas estas manifestaciones pasaron casi inadvertidas. Las grandes exposiciones surrealistas en Chile han tenido muchas cosas en contra.

III. EL SURREALISMO EN CANARIAS. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: OLVIDO Y RECUPERACIÓN

7. Contexto histórico, político, cultural y social de los años de *Gaceta de Arte*

Fue en 1932, durante la Segunda República, cuando la revista *Gaceta de Arte*, dirigida por Eduardo Westerdahl, vio la luz por primera vez en Tenerife. Se trata de una de las mejores revistas culturales españolas de este período, abierta a la modernidad en sentido amplio. *Gaceta de Arte* no era una revista surrealista; sin embargo, la actividad surrealista que concentra en sus páginas y a su alrededor le da, precisamente, la trascendencia por la que hoy es reconocida y celebrada a nivel internacional.

La Segunda República había sido declarada el 14 de abril de 1931, tras el triunfo de las candidaturas republicanas en las grandes ciudades, y se prolonga hasta el 1 de abril de 1939, cuando caen los últimos focos de resistencia republicana y los militares sublevados, apoyados por el partido fascista Falange Española, la Iglesia Católica y la derecha conservadora, vencen y Franco emite el último parte en el que declara el fin de la guerra.

La trayectoria vital de *Gaceta de Arte* se extiende desde 1932 hasta 1936. Su eclecticismo estético favorece que se muestre receptiva a toda suerte de manifestación de la modernidad, incluso a las tendencias o corrientes artísticas más distantes entre sí. *Gaceta de Arte* es, sin duda, un claro ejemplo de pluralidad. En su seno se encuentran voces muy diversas que tienen en común el anhelo de un orden nuevo. La actividad de *Gaceta de Arte* se desarrolla más allá de la revista, con la edición de libros, la organización de exposiciones, etc.

La situación tanto en España como en Europa durante esos años es convulsa, conflictiva, y *Gaceta de Arte* irá posicionándose en medio de ese torbellino. Estos años de la República se caracterizan por la gran vitalidad cultural que se experimenta en España, también en Canarias. Pero el nazismo y el fascismo cobran fuerza y se extienden por el continente europeo. Esa gran vitalidad y en especial la trayectoria de *Gaceta de Arte* se ve totalmente truncada con el alzamiento militar que se había estado fraguando, encabezado por generales como Mola, Yagüe, Goded, Queipo de Llano, a los que se suma, en el último momento, el general Franco, quien se convertirá en pieza clave. El levantamiento militar se materializa el 18 de julio de 1936, con Franco a la cabeza del ejército de África. El fracaso del golpe derivó en el desencadenamiento de la guerra civil, que durará casi tres años y finaliza con el triunfo de los fascistas, el comienzo de la dictadura militar que se prolongará durante casi cuarenta años y la consiguiente persecución y represión de los contrarios al régimen, de

los militantes de izquierda, de los luchadores por la libertad, de los antifascistas, entre ellos una gran cantidad de escritores, artistas e intelectuales en general. El último número de la revista salió a la luz en junio de 1936. Acabaría ahí, de golpe, la intensa actividad de esta plataforma de la modernidad que a partir de 1935 dedicaba especial atención al surrealismo.

Antes de profundizar en el contenido de la revista y, especialmente, en la actividad surrealista que en ella y en torno a ella se desarrolla en nuestra isla, hemos de comentar los antecedentes literarios y artísticos que prepararon el camino, ligados al despliegue de la vanguardia, de los diversos movimientos vanguardistas. Nos centraremos, fundamentalmente, en las revistas aparecidas en Canarias con anterioridad a *Gaceta de Arte* que protagonizan la apertura a la modernidad, a lo universal, al arte nuevo.

7.1. Antecedentes de *Gaceta de Arte*

Varias son las publicaciones vanguardistas que ven la luz en Canarias a partir de 1927 que abren nuevos caminos, nuevas posibilidades para el arte y, en ese sentido, preparan el terreno para la aparición de *Gaceta de Arte* y, sobre todo, para la posterior eclosión del surrealismo en Canarias. Publicaciones colectivas que inician la andadura de la vanguardia en Canarias, la apertura hacia el arte nuevo e introducen las nuevas corrientes artísticas y literarias que surgían y se desarrollaban en Europa. En sus páginas muestran su deseo de contribuir activamente en la creación del nuevo orden cultural de Occidente, sus anhelos de participar de la modernidad. Ellas son *La Rosa de los Vientos*, la página literaria “La nueva literatura” del diario *La Tarde*, *Cartones* e *Índice*, a las que nos referiremos brevemente.

La revista *La Rosa de los Vientos* –señala José Miguel Pérez Corrales– había sembrado ya “el germen de todo ese movimiento de renovación que fundió un interés plenamente moderno por el paisaje y la cultura insulares con la integración –muy particular– en la más avanzada corriente poética peninsular: la de 1927 –en un sentido amplio– con todo su trasfondo europeo de absorción de las vanguardias y creación de un ritmo de maestría que las letras españolas no conocían desde el barroco”¹³⁶⁶. Esta nace en conexión con otra revista de la que se siente próxima, *La Gaceta Literaria*, editada en Madrid y dirigida por Ernesto Giménez Caballero, de cuyo grupo animador forma parte Agustín Espinosa. Los principales animadores de *La Rosa de los Vientos* son Ernesto Pestana Nóbrega, Agustín Espinosa y Juan Manuel Trujillo. Sus influencias fundamentales, según Miguel Pérez Corrales, fueron: Ramón

¹³⁶⁶ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias. 1927-1936)*, Museo de Teruel, Teruel, 1999, pp. 16-17.

Gómez de la Serna, Góngora y “las revistas hermanas de la nueva literatura con los poetas y los prosistas de lo que se llamaría «generación del 27»: *La Gaceta Literaria, Litoral, Mediodía, Verso y Prosa*”¹³⁶⁷. En la revista, además, abundan las citas de Eugenio D’Ors y Ortega y Gasset.

Su primer número vio la luz en abril de 1927 y el segundo en mayo de ese mismo año. Ambos números provocaron un escándalo en la isla y una reacción virulenta contraria a la nueva literatura, a la vanguardia, que se vio reflejada en diversos textos publicados en los diarios insulares y en la revista *Horizontes*, de la que se publica un único número en mayo, y en la que colaboraron Manuel Verdugo, Pedro Pinto de la Rosa, Jesús Amador, Domingo J. Manrique, D. Cabrera Cruz, Nijota, Luis Álvarez Cruz, Saturnino Tejera, Ángel Acosta, José Galán Hernández y Pedro García Cabrera.

Pérez Corrales destaca el papel desempeñado por Ernesto Pestana Nóbrega, a quien ve como el “auténtico pionero de *La Rosa de los Vientos*”¹³⁶⁸. Nilo Palenzuela, por su parte, señala el carácter significativo del título de la revista, que “nos indica ese deseo de participación universal en la cultura y la voluntad de superar los escollos del regionalismo decimonónico”¹³⁶⁹. Señala la conexión de la revista con “el aliento de la nueva sensibilidad”, animado por Ortega y Gasset y *La deshumanización del arte* (1925). Ramón Gómez de la Serna, impulsor y difusor de las vanguardias en la literatura española, colabora en la publicación.

Señala también Nilo Palenzuela “la indagación en una tradición cultural del Archipiélago” como “signo fundamental”¹³⁷⁰ de esta publicación colectiva. Inician la revisión del pasado cultural canario. De ahí que en su interior se encuentren referencias a Viana, Clavijo y Fajardo, Fray Andrés de Abreu, el Romancero canario, etc. Afirma Palenzuela que la “apropiación del pasado es en sí muy característica del vanguardismo español”¹³⁷¹. A Góngora le dedican un número.

En diciembre de 1927, seis meses después de la aparición en junio del tercer número, ve la luz el cuarto. El quinto y último número apareció en enero de 1928. El 1 de febrero de 1928 se publica en *La Prensa* el “Primer Manifiesto de *La Rosa de los Vientos*”, firmado por Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Ernesto Pestana, Pedro de Guezala, Agustín Miranda, Pedro Perdomo Acedo, Félix Delgado, Juan Rodríguez Doreste, Rafael Navarro,

¹³⁶⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁶⁸ José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, tomo I, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1986, p. 300.

¹³⁶⁹ Nilo Palenzuela, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, Excmo. Cabildo de Gran Canaria, Madrid, 1999, p. 16.

¹³⁷⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹³⁷¹ *Ibidem*, p. 20.

Carlos Pestana, Xavier Casais y José Espinosa García. Su lema esencial es “universalismo sobre regionalismo” y se dicen a sí mismos “marineros de todos los mares”, “obreros de la universalidad”. El universalismo por ellos reivindicado es sinónimo de arte nuevo, mientras que el regionalismo que rechazan representa el arte decimonónico de la escuela regionalista. Su rechazo, e incluso condena, del XIX es claro. La revista *La Rosa de los Vientos* entronca con el siglo XVIII insular, que era visto como el siglo universalista, tal como refleja Espinosa en su texto “La enseñanza en el Valle”, redactado en enero de 1928. Así pues, rompen con el XIX y rechazan el romanticismo por “ñoño”, por manido. Buscan una literatura insular sin retórica, contraria al localismo, a las mixtificaciones. En el último párrafo del manifiesto muestran su rechazo de “las rosas campesinas, regionales”, así como su entusiasmo por “las rosas de los vientos, oceánicas, universales” que crecerán en sus macetas. El manifiesto suscitó un enorme alboroto y un gran arsenal de artículos contrarios en la prensa insular. Sobre esto afirma Pérez Corrales:

Toda esta algarabía periodística motivada por el sentido de ruptura que conllevó *La Rosa de los Vientos* puede verse como un antecedente de los escándalos que provocarán en los años 30 las exposiciones de Óscar Domínguez y de arte surrealista, la publicación de *Crimen*, la proyección de *La Edad de Oro*. El gozoso deseo subvertidor de la revista que nos ocupa sería luego continuado –con mundo menos gozo, menos lúdicamente– por *Gaceta de Arte* y sus numerosos manifiestos (¡racionalistas!)¹³⁷².

Nilo Palenzuela comenta la absorción de la estética cubista por parte de la revista, al mismo tiempo que recupera el pasado insular e hispánico¹³⁷³. En este sentido, Palenzuela establece conexión entre *La Rosa de los Vientos* y la revista cubista *Nord-Sud* y afirma: “No se trata, así, de imitar la realidad ni de interpretarla, sino de *crearla*, tal como postulaban diez años antes los animadores de la revista cubista *Nord-Sud*”¹³⁷⁴. Esa relación es también notable en el caso del suplemento “La nueva literatura”, en torno al que se agrupan a continuación los antes animadores de *La Rosa de los Vientos*.

Miguel Martínón, por su parte, subraya así la importancia de esta publicación en el asentamiento de las bases de la vanguardia canaria:

¹³⁷² José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 41.

¹³⁷³ Véase *op. cit.*, p. 22.

¹³⁷⁴ *Ibidem*.

Fue esta revista, en efecto, un espacio de convergencia generacional de muy especial importancia, en el que se definió el signo peculiar propio de la vanguardia insular como síntesis de la aspiración universalista y del designio de fundación de un mundo atlántico¹³⁷⁵.

Los cinco números de *La Rosa de los Vientos* fueron reeditados en edición facsímil en 1977 por la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, en el marco del “Plan Cultural”, acompañados de un estudio de Sebastián de la Nuez. Una segunda edición tuvo lugar en 1979.

En abril de 1929 se comienza a publicar la página literaria “La nueva literatura” en el diario *La Tarde*. Como ya apuntamos, los antes animadores de *La Rosa de los Vientos* se articulan ahora en torno a esta nueva publicación de la que vieron la luz ocho números; el último apareció el 31 de diciembre de ese año. En ella colaboraron Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana, Josefina de la Torre, Antonio Dorta, Agustín Miranda, Pedro Perdomo, Ángel Valbuena Prat y Luis Wildpret. De nuevo, claro está, queda patente su vocación universalista y, por ende, su actitud contraria al regionalismo, al romanticismo y al modernismo. Propugnan una literatura desnuda, reflejan su enorme interés por lo nuevo. Rechazan el exotismo, la “paisajería barata para turista de Albión o nuevo rico de todos los climas”, “todo lo TÍPICO”.

Pérez Corrales destaca la conciencia de grupo que les caracteriza, la unión que existe entre ellos y que a partir de 1930 “se desintegrará relativamente”¹³⁷⁶. A partir de ese año, los escritores agrupados anteriormente primero en torno a *La Rosa de los Vientos* y luego en torno a la página de *La nueva literatura* se van politizando. Comienza, también, la evolución hacia el surrealismo de los autores que a nosotros nos interesan especialmente y en los que centraremos nuestra atención, aquellos que luego conformarán la que Domingo Pérez Minik denominó “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*.

La revista *Cartones*, cuya publicación se anuncia ya en junio de 1928 en *La Gaceta Literaria*, vio la luz, finalmente, en junio de 1930. La fundaron Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas y Juan Ismael. Esta revista surge al margen de *La Rosa de los Vientos*, independiente. De hecho, algunas polémicas se desatarán entre autores de una y otra, como la protagonizada por Juan Manuel Trujillo y Eduardo Westerdahl (universalismo *versus* cosmopolitismo). En *Cartones* participan, además, Óscar Pestana Ramos, Juan Rodríguez Doreste, Francisco Aguilar, Andrés de Lorenzo-Cáceres, Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa. Ilustran la revista Felo

¹³⁷⁵ Miguel Martín, *La recuperación de la literatura vanguardista canaria, Estudios Canarios (Anuario del Instituto de Estudios Canarios)*, XXXVIII, (1993), 1994, p. 96.

¹³⁷⁶ Véase *Entre islas anda el juego*, p. 64.

Monzón, Juan Ismael y Santiago Santana, todos ellos pertenecientes a la Escuela Luján Pérez. En el número de junio de 1928 de *La Gaceta Literaria*, además de anunciarse su próxima publicación, se presenta un breve manifiesto, firmado por José Antonio Rojas, Pedro García Cabrera, Guillermo Cruz y Juan Ismael. En el manifiesto se afirma que la revista “no se debatirá en un estrecho marco regional” y plantean como propósito “captar, con su escafandra fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita”. Luego se suman Julio Antonio de la Rosa, Domingo López Torres y Antonio Lorenzo-Cáceres. En este sentido, Nilo Palenzuela señala el vínculo de *Cartones* con el proyecto universalista¹³⁷⁷.

En palabras de Andrés Sánchez Robayna, la revista *Cartones* proponía conciliar las nociones de “universalismo” e “insularidad” mediante “una *nueva idea* interpretativa del paisaje insular, una idea anti-naturalista. Lo *depurado* y lo *construido* serían, por otra parte, la antítesis de la vaguedad y la indefinición decimonónicas, la cara opuesta del folklore y el regionalismo de la vieja escuela. Un paisaje desnudo, no decorativo; directo y, al mismo tiempo, alumbrado por la imaginación metafórica”¹³⁷⁸.

Para profundizar en la reinterpretación de lo insular, resulta de gran interés el ensayo de Pedro García Cabrera titulado “El hombre en función del paisaje”, que aparece en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, los días 16, 17, 19 y 21 de mayo de 1930.

El proyecto de *Cartones* no tuvo continuidad, entre otras cosas por el fallecimiento de Julio Antonio de la Rosa y de José Antonio Rojas en un accidente en barca en el que también estaba presente Domingo López Torres, quien logró salvar su vida. Solo vio la luz ese primer y único número.

Miguel Martínón se refiere así a esta publicación colectiva:

Los poetas de *Cartones* definieron una poética insular, que aspiraba a alejarse de los planteamientos regionalistas y a situar su creación en unas coordenadas de modernidad. Pero, por otra parte, postulaban una práctica artística arraigada en las peculiaridades de la naturaleza canaria¹³⁷⁹.

Por último, aunque no se trata exactamente de un antecedente, hemos de mencionar la publicación en 1935 de la revista *Índice* dirigida por Domingo López Torres. La portada de este primer y único número de *Índice. Revista de cultura* fue realizada por Luis Ortiz Rosales,

¹³⁷⁷ Véase *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 24.

¹³⁷⁸ Andrés Sánchez Robayna, en su introducción a Domingo López Torres, *Diario de un sol de verano*, Instituto de Estudios Canarios, 1987, p. 16.

¹³⁷⁹ Miguel Martínón, “La poesía de Domingo López Torres” en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 269.

autor de las ilustraciones que acompañan al poema *Lo imprevisto* de Domingo López Torres. En el “Itinerario” con el que se abre la revista, a modo de manifiesto inaugural, esta se sitúa “frente a toda manifestación de mediocridad, eclecticismo, conformismo y barroquismo teórico”. Pretende ser “un amplio exponente de cultura y de actividad contemporánea en un paisaje grato a la sinceridad, más cerca de lo documental que de lo literario”. Su gran propósito, su objetivo fundamental es: “situarse en los momentos aurorales del mundo al lado de la cultura de los que levantan los cimientos de una nueva cultura”. Señalan que se darían por satisfechos si lograran “hacer desfilar por estas páginas los más urgentes problemas que se plantean hoy a la humanidad y señalar ligeramente sus posibles derroteros”.

No hubo un segundo número de *Índice*, número al que se refieren, sin embargo, algunos críticos y estudiosos¹³⁸⁰. Lo cierto es que no se ha conservado ningún ejemplar que haga posible afirmarlo ni comprobarlo. El hecho de que haya quienes han considerado plausible sospechar la existencia de un segundo número se debe a la entrevista realizada por López Torres a André Breton durante su estancia en Tenerife en mayo de 1935, que no apareció en el primero y que quizá hubiera aparecido en un segundo ya proyectado que, desde luego, no se llegó a materializar, probablemente debido a las circunstancias desencadenadas a partir del mes de julio con el alzamiento militar.

Andrés Sánchez Robayna resalta en su preliminar a la edición facsímil de *Cartones e Índice*, realizada en 1992 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, las tiradas limitadas de ejemplares que se imprimieron tanto de una como de otra. De la primera, no más de doscientos ejemplares y de la segunda, más o menos los mismos. Esta reedición consta, también, de un estudio de Nilo Palenzuela titulado “El proceso de las revistas canarias de vanguardia: de *La Rosa de los Vientos* a *Índice*”, recogido posteriormente con ligeras variaciones en *Visiones de “Gaceta de Arte”* (1999).

En cuanto a las obras publicadas durante esos años, más representativas de la vanguardia canaria, hay que destacar, sin duda, *Versos y estampas* de Josefina de la Torre, *Líquenes* de García Cabrera, *Lancelot*, 28^o-7^o de Agustín Espinosa, *Diario de un sol de*

¹³⁸⁰ Así, por ejemplo, Fernando Castro habla en su artículo “El surrealismo a la sombra del Teide” de este supuesto segundo número (véase pág. 42). También Emmanuel Guigon, en “En torno al castillo estrellado” (recogido en *Canarias: las vanguardias históricas*), menciona la existencia de este segundo número, fechándolo, incluso, en abril de 1935: “La revista *Índice* de Santa Cruz de Tenerife, fundada por López Torres, no tuvo de hecho más que dos números (marzo y abril de 1935)” (véase pág. 135, nota al pie n.º 36). Sin embargo, el propio Guigon en este mismo ensayo, cuando menciona la entrevista, afirma, menos rotundamente, que “habría debido ser publicada por la «Revista socialista de Cultura» *Índice*”¹³⁸⁰.

verano de Domingo López Torres, *Campanario de la primavera* de Emeterio Gutiérrez Albelo y *Transparencias fugadas* de Pedro García Cabrera.

En 1928 Pedro García Cabrera escribe *Líquenes*, poemario que fue publicado en la edición paralela de la revista *Hespérides*. En sus poemas se percibe el eco de la poesía neopopularista de Alberti y Lorca, de sus temas y formas métricas. Sobre esta obra Nilo Palenzuela ha señalado su acercamiento al creacionismo y el inicio de una “poética de la imagen y la metáfora vanguardistas”¹³⁸¹. Palenzuela define este libro como “una suerte de balbuceo lírico en el primer vanguardismo hispánico con sus claras deudas neopopularistas”¹³⁸². Rafael Fernández, por su parte, habla de su convivencia con el modernismo. Además, lo adscribe al grupo poético del 27 por su manejo de la metáfora y el neopopularismo de los temas y de las formas métricas. Para Rafael Fernández, *Líquenes* “es el comienzo de una andadura sobre las aguas pielágicas y abisales que luego creará un mundo de «aire en movimiento» con *Transparencias fugadas* (1934) y una arquitectura insular o –por decirlo como el propio poeta– la «emergente roca solitaria», con *La rodilla en el agua* (1934-1935)”¹³⁸³.

En 1929 Agustín Espinosa publica *Lancelot, 28º-7º [Guía integral de una isla atlántica]*, obra fundamental de la literatura canaria y de la literatura vanguardista en general. Emeterio Gutiérrez Albelo, en su texto “*Lancelot, 28º-7º. Un libro de Agustín Espinosa*” publicado en *La Tarde* el 14 de diciembre de 1929, ve esta obra de Espinosa como “un tributo de amor a Lanzarote” escrito desde Madrid. Califica, además, de “estupendos” e “insospechados” los dibujos del autor que la ilustran.

Por su parte, Pérez Corrales señala que esta “supuso un hito en la literatura de las islas y la mejor plasmación de las teorías estéticas del grupo vanguardista canario, que el propio Espinosa definió al defender un arte al que le cabían todos estos calificativos: culto, creativo, desnudo, puro, antirrealista, abstracto, esencial, lúdico, geométrico, geográfico”¹³⁸⁴. Y agrega más adelante:

¹³⁸¹ Nilo Palenzuela, “Prólogo”, Pedro García Cabrera, *Obras completas*, edición dirigida por Sebastián de la Nuez con la colaboración de Nilo Palenzuela y Rafael Fernández, Gobierno de Canarias, 1987, p. 11.

¹³⁸² Nilo Palenzuela, “La poesía de Pedro García Cabrera” (primera parte del estudio preliminar), Pedro García Cabrera, *Obra selecta*, Poesía (1), edición de Nilo Palenzuela y Rafael Fernández Hernández, Editorial Verbum, 2005, p. XXIII.

¹³⁸³ Rafael Fernández Hernández, “Introducción”, en *Pedro García Cabrera*, edición de Rafael Fernández, Ediciones Idea, 2005, p. 19.

¹³⁸⁴ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 70.

Esta obra de Agustín Espinosa es una bellísima guía poética de la isla de Lanzarote y el mejor libro que se ha dedicado nunca a una isla canaria. A la vez, uno de los libros prosísticos más originales del vanguardismo español, ya que labora sobre un paisaje no solo inédito sino no urbano¹³⁸⁵.

La obra está encabezada por una cita de Paul Dermée perteneciente a su artículo “Quand le symbolisme fut mort”, publicado en París en el sexto número de la revista *Nord-Sud*, en agosto de 1917:

“Crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida y que esté situada en un cielo especial como una isla en el horizonte”.

Miguel Pérez Corrales habla del proceso de abstracción y desrealización de Lanzarote que lleva a cabo Espinosa aquí. Pérez Corrales señala la “geografía” y la “poesía” como las dos fuentes de las que bebe su libro. Pero –matiza– se trata de “una geografía vista con ojos de poeta –una geografía subconsciente– y una literatura del paisaje –una lectura poética del paisaje”¹³⁸⁶. Pérez Corrales señala la oposición realizada por Espinosa en esta obra de su visión geográfica y universalista de la isla a la visión histórica y costumbrista¹³⁸⁷. Pretende crear una mitología, una geografía mágica. El término “creación” desempeña un papel esencial y, significativamente, encabeza la cita con que se abre el libro. Y así lo señala el propio Espinosa en uno de sus capítulos, “Lancelot y Lanzarote”, que es visto por Pérez Corrales como “el capítulo de teoría poética explícita, donde Espinosa expone los nuevos principios estéticos que animan su obra”¹³⁸⁸. Es aquí donde Espinosa resalta la importancia de la tradición: “Una tierra sin tradición fuerte, sin atmósfera poética, sufre la amenaza de un difumino fatal”. Y donde expresa cuál ha sido su objetivo, su intención:

Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal¹³⁸⁹.

Y en el proceso de creación que lleva a cabo el poeta la analogía es la base. El propio Espinosa reivindica la analogía y la metáfora en fragmentos de su obra, como en “Tinajo o el bizantinismo”: “Estos cuatro puntos cardinales, en mi percha de cazador de estilos.

¹³⁸⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹³⁸⁶ José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, p. 411.

¹³⁸⁷ *Ibidem*, p. 408.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, p. 407.

¹³⁸⁹ Agustín Espinosa, “Lancelot y Lanzarote”, *Lancelot*, 28º-7º, edición de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988, pp. 9-10.

Atornillados en la mesa de las analogías. En libertad sobre el escenario de los caracteres”. Y más adelante, al final del mismo capítulo: “Tomás Romero ha metaforizado el secreto de Tinajo. / Yo, –espectador regocijado– asisto a la apertura de la exposición infantil de su metáfora”.

Prosigue Agustín Espinosa el capítulo “Lancelot y Lanzarote” señalando la sustitución que ha hecho de Lanzarote por Lancelot. Y nos ofrece otra serie de claves fundamentales para entender la significación de su obra y del procedimiento por él emprendido:

Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero, por lo íntegro. El objeto, por su esquema. El sujeto, por su esencia. La isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote¹³⁹⁰.

Lanzarote es, en palabras de Pérez Corrales, “una metáfora de la nueva literatura”¹³⁹¹.

Por último, Alicia Llarena, en su texto “Algunas divagaciones espinosas: *Lancelot 28º-7º*”, integrado en el volumen colectivo *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, publicado en el año 2000 en Granada, y coordinado por Antonio Becerra Bolaños y Domingo Fernández Agis, expone su interpretación en clave identitaria nacionalista de esta obra de Espinosa. En sus palabras, *Lancelot 28º-7º* «revela una profunda intuición de nuestra personalidad nacional, y de su aspiración a lo universal»¹³⁹².

También en 1929 ve la luz otra obra representativa de la vanguardia canaria como es *Diario de un sol de verano*, de Domingo López Torres. Aquí se aprecia ya la participación del autor de la “nueva literatura” y su aproximación hacia territorios afines al surrealismo. En *Diario de un sol de verano*, obra en la que López Torres combina la poesía y la prosa incluso en un mismo texto, encontramos ya cierta ruptura, aunque tímida, de la lógica y el extrañamiento que genera la asociación libre de elementos lejanos, sin relación aparente. Aquí están ya presentes algunos de los motivos y temas que más interesan a los surrealistas, como el sueño, los ojos, los elementos punzantes, el deseo, el espejo y la imagen multiplicada, etc. El poeta comienza a experimentar con el juego de identidades, y presenta poemas en los que las cosas son lo uno y lo otro, como en el poema 5: “El mar: stadium / de profesionales internacionales, / de entrañas dinámicas” y “La isla es árbitro federado / de equipos multicolores”. Por otra parte, muchos de los poemas de *Diario de un sol de verano* destacan

¹³⁹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹³⁹¹ José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, p. 416.

¹³⁹² Alicia Llarena, “Algunas divagaciones espinosas: *Lancelot 28º-7º*”, en *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa*, Proyecto Sur de Ediciones, Granada, 2000, p. 71.

por el erotismo y la sensualidad que desprenden y por las referencias explícitas al deseo. Dicho erotismo es palpable, manifiesto, en muchos de sus versos, como en la estrofa final del 20:

Ya en la superficie
mis brazos ejercitan sus músculos mejores
con el deseo de llegar a las playas
donde calman las chicas sus ardores,
y aquel temor al primer beso
de la niña que juega a ser novia.

O en el breve poema 21, que transcribimos íntegramente:

En la costa de rocas y mariscos,
ganando al mar en desnudez y en brillo,
cabalgando en un potro de deseos
en aquel mediodía de mis bríos,
con qué prisa llegaron las morenas
a tenderse conmigo en las arenas.

El tratamiento de la sexualidad suele ir asociado al mar o a la playa. Las diferentes escenas de carga erótica, en las que el deseo y la sexualidad aflora, se desarrollan en contextos siempre playeros, costeros, en fin, marinos. El propio López Torres da cuenta del poder de la sexualidad en su respuesta a la encuesta sobre el encuentro capital de su vida publicada años más tarde, en diciembre de 1933, en el n.º 3-4 de *Minotaure*, en la que alude a su descubrimiento de esta hacia los nueve años a raíz de su conocimiento del libro *Mariage parfait* de Van der Welde y cómo “Desde entonces, comencé a ver y a comprender todo un mundo de sexualidad con tal impetuosidad que ni el mar ni las playas, donde entretenía la inquietud de mis veinticinco años, pudieron calmar mis ardores íntimos”¹³⁹³.

La presencia del mar es una constante aquí, en casi la totalidad de los poemas y textos en prosa que conforman la obra, así como la de múltiples elementos relacionados con el medio marino: la playa, las rocas, los peces, las olas, los barcos, el musgo, las lapas, un cangrejo, las algas, la sal, el velero, la costa, la arena, conchas y corales, los anzuelos y la carnada, etc. En esta obra queda, pues, reflejado el interés del poeta por la geografía y el medio insular, en especial por lo relativo a la vida costera. Algunos de los poemas recuerdan

¹³⁹³ Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C. B. Morris y A. Sánchez Robayna), Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 229.

al Alberti de *Marinero en tierra*, no solo por la temática marina (aunque sin la característica nostalgia que siente y plasma el poeta gaditano), sino por el tono ingenuo, por su aparente sencillez, de tintes neopopulares y por el empleo de versos cortos y ágiles.

Miguel Martínón se refiere, en su ensayo “La poesía de Domingo López Torres”, a la combinación de verso y prosa por parte de este, rasgo que asocia a “una actitud de libertad creadora decididamente moderna”¹³⁹⁴. En su opinión, en este libro se advierte ya el anhelo de López Torres por participar de la nueva literatura:

(...) tanto por el uso de la métrica de arte menor como por el recurso a cierto tipo de imagen y por el tono lúdico que anima estos poemas, López Torres se había impregnado de los modos de la “nueva literatura”¹³⁹⁵.

En 1930 Emeterio Gutiérrez Albelo publica su *Campanario de la primavera*. Con esta obra Gutiérrez Albelo se suma al proyecto colectivo de reinterpretación del paisaje insular, en consonancia con el espíritu de *Cartones* y su propuesta de conciliar “universalismo” e “insularidad”. A este proceso de reinterpretación se había apuntado García Cabrera con *Líquenes* y Espinosa con su *Lancelot, 28º-7º*. También la Escuela Luján Pérez participa de lleno en este proceso y en particular Juan Ismael en sus pinturas. Se trata de una visión de la isla, de las islas, siempre nueva, reelaborada, una isla inventada, metaforizada. Una isla que no es copia mimética de la real. La visión de la isla surge de la conciliación de la mirada externa, de lo objetivo, con la mirada interna, con la subjetividad del yo poético, que a través de la analogía crea una isla nueva. La conexión de nuestros poetas con el creacionismo es clara.

Gutiérrez Albelo recibe en sus inicios la influencia de la poesía desnuda juanramoniana, de su concepción de una poesía pura y de su búsqueda de la palabra exacta. Gutiérrez Albelo se apunta a la reacción contra la retórica y con esta obra se suma al clima colectivo y universal de renovación lírica.

Para Isabel Castells el poema “Para mirar con alegría”, con el que da comienzo el poemario, funciona en el libro como “verdadero pórtico anunciador del tono general de *Campanario*”¹³⁹⁶ o como “prólogo perfecto de toda la obra”¹³⁹⁷. De su contenido destaca la alusión a la mirada de niño (“(...) unos ojos nuevecitos / para mirar cómo por vez primera / los

¹³⁹⁴ Miguel Martínón, “La poesía de Domingo López Torres”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, p. 272.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 272-273.

¹³⁹⁶ Isabel Castells, *Un “chaleco de fantasía”. La poesía (1930-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993, p. 21.

¹³⁹⁷ *Ibidem*, p. 22.

cuadros repetidos...” y al final del poema “para mirar las cosas / con la alegría de los niños”), que se repite en otros poemas de la misma obra. Y, por otro, la caracterización del poeta como espectador, contemplador, actitud heredada de Juan Ramón Jiménez. Además, destaca el empleo del término “coleccionista”, que apunta a la eternidad y el estatismo del mundo contemplado. Las imágenes de Albelo en su *Campanario de la primavera* parten de un estímulo real casi siempre idéntico, ya lo dice él en “Para mirar con alegría” con su referencia a “los cuadros repetidos”, pero son siempre reconstruidas a través de una mirada siempre nueva y distinta que el poeta proclama.

En la poesía de *Campanario* encontramos el interés por lo popular que les venía del grupo poético del 27 y cierto tono ingenuo e infantil. En ella conviven los rasgos modernistas (descripciones coloreadas, animismo de la naturaleza...) y los rasgos que anuncian la asunción de la “nueva literatura”: la concisión, la presencia de imágenes a partir de asociaciones entre realidades lejanas e incluso opuestas. Sobre las influencias recibidas que se advierten en la obra, dice así Isabel Castells:

El círculo de influencias se va, así, cerrando: Juan Ramón Jiménez y su poesía desnuda, León Felipe y su voluntaria sencillez, Reverdy y sus analogías, Dermée y sus propuestas creacionistas, la Generación del 27 entre el neopopularismo y la poesía pura. Y los jóvenes agrupados en torno a la revista *Cartones* –como lo estuvieran antes en *La Rosa de los Vientos*– catalizando todas esas tendencias para aplicarlas a un “mito atlántico” específicamente suyo¹³⁹⁸.

Agustín Espinosa redacta y publica dos ensayos sobre esta obra. El primero de ellos, “Campanarios de la primavera”¹³⁹⁹, aparecido el 15 de agosto de 1930 en *La Gaceta Literaria*, n.º 88, destaca el carácter inaugural del libro de Gutiérrez Albelo, empleando la expresión “primer repique juvenil” para definir este poemario, que el propio autor presenta en la dedicatoria que lo precede como “libro de iniciación”. En este mismo sentido, señala que “(...) la poesía de *Campanario de la primavera*, de tener algo, tiene sobre todo claridad de campanadas nuevas y calidad de frescas juventudes”¹⁴⁰⁰. Son, pues, la novedad o innovación y la frescura juvenil los rasgos destacados por Agustín Espinosa. Llama la atención, también, sobre las metáforas presentes en los poemas. Espinosa comenta una serie de influencias que percibe en el libro de Albelo:

¹³⁹⁸ *Ibidem*, p. 32.

¹³⁹⁹ Texto recogido en *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y José Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1980, pp. 61-63.

¹⁴⁰⁰ Agustín Espinosa, “Campanarios de la primavera”, en *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, p. 61.

El poeta de *Campanario de la primavera* ha leído a Francis Jammes, ha leído a Antonio Machado, a Juan Ramón Jiménez, a Tomás Morales, a Góngora, a León Felipe, a Lorca. En su campanario hay campanas de todos estos poetas. Pero es él solo el que las toca. Como puede hacerlo en un primer repique juvenil¹⁴⁰¹.

En el segundo de los ensayos, titulado “Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930”¹⁴⁰² y publicado en *Heraldo de Madrid* el 2 de abril de 1931, Espinosa señala la pertenencia de Gutiérrez Albelo a la que denomina “la generación literaria que amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos*”¹⁴⁰³. Sobre el libro, lo califica de “(...) libro íntimo, candoroso, descuidado –con ese descuido y candor que rezuman algunos poemas de Bécquer–, que prenuncia el gran poeta próximo y revela el fino poeta actual”¹⁴⁰⁴. Espinosa hace referencia a Alberti, Lorca, Juan Ramón Jiménez y Machado como los principales ecos que aquí resuenan.

Otra de las obras más representativas y destacables de la vanguardia canaria es, sin duda, la “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930”, que Agustín Espinosa firma en febrero de 1930. Según Pérez Corrales, el carácter provocativo del título “sintetiza todo el ingenio, la gracia y la insolencia de este período literario”¹⁴⁰⁵. A esta obra hemos dedicado un apartado específico más adelante, cuando tratamos la obra surrealista de los autores de la “facción”.

En 1934 las ediciones de *Gaceta de Arte* editan *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera, con una portada ilustrada por Maruja Mallo. Abre este poemario un “Entronque lírico” en el que se reproduce el séptimo poema de *Líquenes*. Le sigue un “Entronque intelectual” en el que el autor define el contenido del libro como “poemas del aire en movimiento” y expresa su interés por la abstracción. El motivo central sobre el que gira el poemario es el aire, que, en palabras del autor, “presta unidad a este cuadernillo poético (...)”¹⁴⁰⁶. Dicho motivo central aparece identificado con la desnudez, la transparencia, la diafanidad. También la solidaridad y la universalidad son atributos que se le asocian. En el “Entronque intelectual”, además, García Cabrera ofrece una de las claves de su obra poética en general cuando señala que “estos poemas fueron concebidos en una isla que nada tiene de geográfica –influida por el retorno de la abstracción–, (...)”, en consonancia con la visión de la isla que Espinosa creara en su *Lancelot*, 28º-7º. La abstracción en ambos casos es esencial. En

¹⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 63.

¹⁴⁰² Texto recogido en Agustín Espinosa. *Textos (1927-1936)*, pp. 94-95.

¹⁴⁰³ Agustín Espinosa, “Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930”, en *Textos (1927-1936)*, p. 95.

¹⁴⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁰⁵ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 82.

¹⁴⁰⁶ Pedro García Cabrera, “Entronque intelectual de *Transparencias fugadas*”, *Pedro García Cabrera*, edición de Rafael Fernández Hernández, volumen I, Ediciones Idea, p. 114.

Transparencias fugadas, además, se advierten ya algunas imágenes cercanas al universo surrealista, como en el poema 9:

Ni llegas. Ni te vas. Ni estás presente.
Por dentro de ti mismo
organizas tus fugas, tus pájaros,
tus juegos de ajedrez con las arenas.
Y siempre de pie sobre tus hombros, asomado
al alféizar de tu cuerpo,
recorriendo tus músculos, tus bielas,
sin irte, sin llegar, sin detenerte.
Y sin saber que todos los espejos
han preparado un lecho a tu fatiga.

O en estos versos del poema 18:

Inestables patrullas de huracanes
registraban los llantos de los niños,
los sótanos del agua y de la noche,
entre gritos de faros y sextantes.
Y corrían contigo y tú con ellos.
Y se iban sin irse. Y sus retornos
clavaban en tus lúcidas solapas
la risa circular de los molinos.

Rafael Fernández Hernández se refiere a las imágenes y metáforas del poema quinto “de raíz ultraísta y creacionista” que, en su opinión, apuntan ya “en la dirección de lo que será su próxima escritura surrealista”¹⁴⁰⁷.

Emeterio Gutiérrez Albelo habla así de esta obra de García Cabrera en su texto “Sobre *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera”, aparecido en *La Tarde* el 27 de diciembre de 1934:

Su autor, después de aquella obra primigenia, *Líquenes*, con la que contribuyó al mito atlántico de la penúltima poesía de las Islas Canarias, transido de su honda emoción lírica; después de replegarse en el caracol del silencio, un silencio largo –pero laborante, pero fecundo–, se nos presenta ahora escogiendo un elemento

¹⁴⁰⁷ Rafael Fernández Hernández, “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, p. 208.

huidizo, tornátil, indomable, juguetón, onmiexpansivo, inapresable, en fin, para sus novísimas verificaciones. Se nos presenta con el viento desnudo entre las manos¹⁴⁰⁸.

Gutiérrez Albelo alude a la exploración en el mundo interior que lleva a cabo el poeta: “verticales exploraciones, hundiéndose más adentro de la meteorológica definición, clavándose en el mismo centro de su propia, intransferible, dinámica almendra”¹⁴⁰⁹. Se refiere a su compañero como “cazador de transparencias fugadas, de vaporosos pájaros incalzables”, como “uno de los más finos, intelectuales valores de la poesía abstracta”.

8. La revista *Gaceta de Arte* y el surrealismo que en ella se despliega

Gaceta de Arte, dirigida por Eduardo Westerdahl, cuenta con Pedro García Cabrera, José Arozena, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo López Torres como sus animadores. Westerdahl había estado de viaje por Europa tiempo antes del inicio de la andadura de la revista, donde entra en contacto con el mundo artístico alemán y, en concreto, con la escuela Bauhaus, el racionalismo arquitectónico, la obra de Kandinsky o de Otto Dix, etc. Regresa en noviembre de 1931 de ese viaje que, sin duda, resultó decisivo para el surgimiento de *Gaceta de Arte*. La revista, abierta al arte nuevo en general, trata de reflejar el devenir de la modernidad en sus diversas vertientes. En este sentido, aclara Nilo Palenzuela que “el encuentro con el surrealismo es solo uno de los episodios en la trayectoria de la revista, aunque sea el hecho cultural más importante. Para Eduardo Westerdahl y para Domingo Pérez Minik responde a la voluntad de difundir las manifestaciones más genuinas del arte moderno”¹⁴¹⁰. Y añade:

Bajo la extremada curiosidad moderna de *Gaceta de Arte* se inserta también en sus páginas el surrealismo: textos de René Char, Benjamin Péret, Dalí, André Breton y las primeras escrituras surrealistas de Picasso (...) En *Gaceta de Arte*, solo el surrealismo cohesiona al grupo de poetas animador de la revista y esta cohesión se produce de forma progresiva desde 1932: Agustín Espinosa, Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo escriben bajo la cosmovisión surrealista con anterioridad a 1935. Con la exposición de 1935 se adhieren al grupo los poetas Pedro García Cabrera y José María de la Rosa¹⁴¹¹.

¹⁴⁰⁸ Emeterio Gutiérrez Albelo, “Sobre *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera”, *La Tarde*, el 27 de diciembre de 1934. Recogido en Emeterio Gutiérrez Albelo, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, Universidad de La Laguna e Instituto de Estudios Canarios, 1988, p. 35.

¹⁴⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁴¹⁰ Nilo Palenzuela, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 133.

¹⁴¹¹ *Ibidem*, p. 33.

Precisamente para resaltar la convivencia en el seno de la revista de las tendencias o corrientes más lejanas, divergentes, y acabar con cualquier sombra de duda respecto a su carácter surrealista, no hay más que echar un vistazo a los diversos manifiestos publicados a lo largo de su trayectoria, once manifiestos racionalistas aparecidos entre julio de 1932 y abril de 1934. Sin embargo, André Breton y Paul Éluard mencionan a *Gaceta de Arte* como una de las “publicaciones surrealistas en el extranjero”, al final del texto correspondiente a la entrada “revistas surrealistas” de su *Diccionario abreviado del surrealismo*¹⁴¹².

En este sentido, José Miguel Pérez Corrales señala que *Gaceta de Arte* fue, “(...) paradójicamente, una revista de tendencias fundamentalmente racionalistas y centroeuropeas, expresando el sentir de su director”¹⁴¹³. Sin embargo, señala también que “no sería tan celebrada hoy sin la presencia de la «facción surrealista», como la llamará muchas décadas después Domingo Pérez Minik, y sin el viaje de Breton y Péret a la isla (en el que, todo sea dicho, fue crucial su disponibilidad, pero que no hubiera tenido lugar sin Domínguez y sin la existencia de esa «facción»)”¹⁴¹⁴. En esta línea, Pérez Corrales recoge en su libro *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, gran aportación al conocimiento de la actividad surrealista desplegada en Canarias, y en concreto, en Tenerife, lo señalado con anterioridad por Antonio de la Nuez Caballero, discípulo de Espinosa, en cuanto al racionalismo expreso de Westerdahl, en cuanto a lo que denomina el “fundamentalismo racionalista westerdahliano”. Pérez Corrales resalta el acierto de Antonio de la Nuez Caballero cuando dice que «el surrealismo es la parte verdaderamente vigente de *Gaceta de Arte*, y que existió «a pesar de Westerdahl»”¹⁴¹⁵.

Así pues, hay que destacar las hondas divergencias existentes entre los diversos animadores de *Gaceta de Arte*, que comparten, eso sí, el deseo de participar de la modernidad. En este sentido, Corrales señala que Espinosa “solo fue una voz más, si bien la mejor”¹⁴¹⁶, dentro de *Gaceta de Arte*, ajeno a muchas de las orientaciones artísticas a que dan cabida en sus páginas. Pérez Corrales distingue una “doble vertiente” en *Gaceta de Arte*; por un lado, la surrealista (a la que pertenecen Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo) y, por otro, la “sociológica” y “racionalista” (en la que se insertan Eduardo Westerdahl y otros muchos colaboradores)¹⁴¹⁷.

¹⁴¹² André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 88.

¹⁴¹³ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 15.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 88.

¹⁴¹⁵ *Ibidem*.

¹⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴¹⁷ Véase *Entre islas anda el juego*, p. 16.

Por su parte, y en relación con lo dicho, Emmanuel Guigon, en su texto “El surrealismo a 28°-7°”, afirma que Westerdahl y varios de sus colaboradores vieron “en el surrealismo un fenómeno importante y en cualquier caso digno de interés, no obstante sin darle la exclusiva”. Y agrega:

En este sentido la confección de *Gaceta de Arte* y sus investigaciones tipográficas están a cien leguas del planteamiento surrealista que pone en obra recursos de escritura muy distintos (“las palabras hacen el amor”, escribía Breton), y de hecho los primeros números privilegiaron antes a “los abstractos alemanes”, el post-impressionismo de Franz Roh y el nuevo constructivismo, así como la arquitectura racionalista (“centro de atracción de las artes”), es decir tendencias que *a priori* se han definido *a contrario* del surrealismo¹⁴¹⁸.

Es a partir del séptimo número, aparecido en agosto de 1932, cuando el surrealismo hace su aparición, con “Diario entre dos cruces” de Agustín Espinosa, en la revista. En el siguiente número, de septiembre de 1932, se publican otros dos textos de Espinosa, “Luna de miel” y “La mano muerta”, que luego formarán parte de *Crimen*. Así, poco a poco, la presencia del surrealismo va siendo mayor, va cobrando protagonismo, especialmente a partir de la visita de André Breton y Benjamin Péret a la isla en mayo de 1935. En el noveno número, de octubre de 1932, se publica el primer texto ensayístico de López Torres sobre el surrealismo, titulado “Surrealismo y revolución”. En ese mismo número aparece su “Poema de la langosta” y tres poemas surrealistas de Emeterio Gutiérrez Albelo (“Gritos”, “Enigma del invitado” y “Fuga con oboes”).

En los siguientes números irán apareciendo nuevos poemas de Gutiérrez Albelo (en el undécimo, de diciembre de 1932, “Minuto a Brigitte Helm”; en el duodécimo, de enero-febrero de 1933, “Rapto de Greta Garbo”; en el catorceavo, de abril de 1933, “Zummo de Charlot” y “Film vampiresco”). En el número trece, de marzo de 1933, aparece el segundo de los ensayos de López Torres que gira en torno al surrealismo, el titulado “Psicogeología del surrealismo”.

A partir del duodécimo número publican en *Gaceta de Arte* textos de surrealistas internacionales. En este dan a conocer un ensayo de René Crevel sobre Tzara, “L’antitête”. En el siguiente número aparece la “Revista internacional de exposiciones” de Óscar Domínguez y en el decimosexto, de junio de 1933, un texto de René Char sobre Éluard. En este número, además, en el texto “Actividades de g.a. en su segundo año” se alude al grupo surrealista francés y en concreto a André Breton. Se anuncia que “el grupo surrealista francés al servicio de la revolución, dirigido por André Breton, trabajará en g.a., presentando reproducciones

¹⁴¹⁸ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo*, p. 24.

inéditas de la exposición del objeto surrealista en la galería pierre colle, de parís”. Dicha exposición –agregan– “merecerá un estudio especial de nuestro redactor Domingo López Torres”. A continuación, se menciona la biografía de Paul Éluard que presenta René Char.

En mayo de 1933 tiene lugar la exposición individual de Óscar Domínguez en el Círculo de Bellas Artes, organizada por *Gaceta de Arte*. Esta exposición suscita el breve texto “Exposición surrealista del pintor Óscar Domínguez”, aparecido en el número quince, correspondiente a dicho mes de mayo, en el que se comenta la muestra que tenía lugar desde el día 4 hasta el día 15, resaltando la capacidad imaginativa del pintor y su originalidad y relacionando las quince obras expuestas con la temática sexual.

Emmanuel Guigon interpreta así el título elegido para dicha exposición, así como para el texto aparecido en *Gaceta de Arte*, en el que se establece de forma inequívoca el vínculo con el movimiento surrealista:

El título elegido para esta exposición, “Exposición surrealista del pintor Óscar Domínguez”, también puede parecer una toma de palabra o un acto de demostración, anunciando públicamente su adopción del “estupefaciente surrealista”, en cierto modo su adhesión “premeditada” a un movimiento del que no conoce todavía a sus principales fundadores, pero con los que ya no tardará en juntarse.

A principios de agosto, los días 5 y 6, de 1933 *Gaceta de Arte* organiza en Gran Canaria el “Primer Congresillo de las Juventudes de las Islas”, en el que intervienen Eduardo Gregorio, Espinosa, García Cabrera, Óscar Pestana, Rodríguez Doreste, Felo Monzón, José Mateo Díaz y Juan Márquez. El día 6, además, García Cabrera da la conferencia “Poesía de las islas” en el Círculo Mercantil, donde se inaugura, también, la exposición de *Gaceta de Arte* con obras de Óscar Domínguez, Roberto Grumbrecht y Servando del Pilar. Estos actos son reseñados en el número decimoctavo de la revista, del mes de agosto.

Domingo López Torres, el único que desarrolla una faceta excepcional como ensayista, como teórico del surrealismo, publica durante 1933 numerosos artículos sobre el movimiento en *Gaceta de Arte*, *La Prensa* y en *La Tarde*. Mencionamos ya la aparición de sus dos primeros ensayos, “Surrealismo y revolución” y “Psicogeología del surrealismo”. En el decimonoveno número de *Gaceta de Arte*, del mes de septiembre de ese año, se publica su artículo “Aureola y estigma del surrealismo”. *Gaceta de Arte* anuncia, en el n.º 20, correspondiente a octubre de 1933, la publicación del libro *Surrealismo* de López Torres, que no llegó a ver la luz, libro en el que se supone que reuniría sus diversos ensayos al respecto. En ese mismo número se anuncia, también, la aparición de *Romanticismo y cuenta nueva* de Emeterio Gutiérrez Albelo y la próxima publicación de *Crimen* de Agustín Espinosa, aún en

preparación. Se dan a conocer tres poemas de Pedro García Cabrera de *Transparencias fugadas*, el poema “Un esqueleto y una estatua” de Gutiérrez Albelo, que luego formará parte de *Enigma del invitado*, y el texto “«Parade»” de Espinosa, uno de los capítulos de *Crimen*.

Ya en 1934, en el mes de mayo, Pedro García Cabrera escribe *Los senos de tinta*, obra que no fue publicada hasta 1987. En noviembre las ediciones de *Gaceta de Arte* publican *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera. Y a finales de año *Gaceta de Arte* edita *Crimen*, de Espinosa, que provocó un sonado escándalo inmediato que tuvo eco, especialmente, en la prensa tradicionalista y católica de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Este gran libro fue, en su día, tachado de “pornográfico”, “indecoroso”, “insolente”, y otra serie de calificativos negativos semejantes. Guillermo Perdomo Hernández, en el prólogo a la edición facsímil realizada de *Crimen* en 2009, habla así de esta obra:

Hay libros que son fiel reflejo de una época, como los hay también que por sí solos son la época.

Los hay que, sin saber muy bien por qué, desaparecen y nadie sabe qué ha sido de ellos y alguno se pregunta si existieron en realidad. Hay también libros perdidos y fantasmas que acaban convirtiéndose en leyenda e incluso hay libros que nunca existieron pero que todo el mundo habla de ellos.

Hay libros con leyendas, libros escandalosos y subversivos, libros tabú y libros prohibidos, también libros malditos...

Y libros maestros y también libros catedráticos.

Hay libros negados hasta el hastío (...) Tanto es así, que habría que empezar a hablar en Canarias de la poética de la invisibilidad, aunque algunos seguirán queriendo leer poética de la imbecilidad, pero a esos sí que habrá que olvidarlos y negarlos, ya que, después de tanto tiempo, son los que nunca aprendieron a leer.

Hay libros que marchan y libros que esperan.

Hay libros escritos a sangre y fuego y otros a los que un supuesto fuego purificador quema en medio de una plaza.

Hay libros libres y también libros valientes.

Hay libros que salvan a su autor, así como los hay que lo condenan...

Hay libros depurados y libros que pueden depurarte.

Hay libros escritos durante la vida y otros que pueden llegar a quitártela.

(...)

Hay libros, muchos libros, pero lo que es verdaderamente difícil de encontrar, –no solo en esta época y en estas islas– es un libro en el que se den al unísono toda esta serie de factores...

Todos estos aspectos coinciden en *Crimen* de Agustín Espinosa, un libro, publicado a finales de 1934, con portada de Óscar Domínguez y una tipografía sobria y moderna que da al conjunto una armonía dinámica. Un libro aún en la vanguardia. Libro surrealista que supone un hito dentro de las literaturas hispánicas y que bastaría por sí solo para ejemplificar todo el movimiento. Un libro sin parangón, fiel reflejo de una época y de un ideario que ansiaba cambios de forma urgente y autores que hubiesen perdido el miedo a expresarse como querían hacerlo. El resultado es que este catedrático de Literatura consiguió crear una obra maestra que, por sí

sola, bien le hubiese otorgado la gloria literaria. Pero los tiempos fueron otros y en vez de laureles le trajeron expedientes de depuración y en vez de galardones y aplausos, condenas y ataques que estuvieron a punto de costarle la vida, si no es que se la arrancaron finalmente, pues es difícil imaginar la vida que puede llevar un ave con las alas de la libertad cercenadas. Es también un libro olvidado, del que se quiso negar su existencia y doblemente negado, pues muy pocos acudieron en su defensa. Una edición ya de coleccionista, casi imposible de conseguir porque alguien quiso hacerla desaparecer y se le ocurrió, sin mediar juicio divino, que debía arder en el infierno¹⁴¹⁹.

Fue esta obra la que le valió a Espinosa la destitución de su cátedra de Lengua y Literatura y el haber sido apartado de la docencia, a pesar, incluso, de que tras el alzamiento militar encabezado por el General Franco, Espinosa colaborase con los periódicos falangistas, publicando artículos en los que exaltaba el régimen franquista. Siguen recayendo sobre él feroces críticas, continúa estando en el punto de mira. Muy significativo, en este sentido, resulta el texto de Gabriel de Armas, que firma GIAR, “Ayer lo vi con la camisa azul”, aparecido en *Acción* el 3 de diciembre de 1936, y reproducido en *Entre islas anda el juego*, en el que su autor pone de manifiesto su “escepticismo con respecto a su rápida conversión”¹⁴²⁰. Y añade:

Pero llegó el momento que tenía que llegar, porque Dios, en su providencia, no podía olvidar a España. Y el profesor laico, hedonista y ultraísta, se nos ha convertido en un escritor profundamente religioso. Y hasta las extravagancias de su estilo han desaparecido.

¿No es un síntoma muy relevante el que, en la actualidad –antes no se haya preocupado, como hemos dicho– se haya dedicado a recoger su burdo engendro, para hacer desaparecer las huellas de su “crimen”?

¿Puede alguien creer, sin embargo, que se nos haya podido olvidar la sensación desagradable que nos produjo la lectura de aquellos párrafos llenos de vulgar sensualismo, de groserías inaguantables, repletos de los refinamientos más bajos, descubridores de instintos sexuales, perversos?

¿Podemos creer en la buena fe de un asiduo colaborador de *Gaceta de Arte*, revista que, por el mero hecho de ser católico, llama a un gran pensador español “ratón de iglesias” y “engendro de sacristías” y otras mil lindezas por el estilo?

(...)

Ahora es muy fácil –por precaución– querer desandar lo andado. Como lo es, asimismo, escribir una rectificación masónica, bajo el pánico que les debe imponer el futuro panorama o como resultado de la forzada injerencia de una planta euforbiácea en moda.

Ha llegado la hora de la justicia, porque estamos en la hora de la VERDAD¹⁴²¹.

¹⁴¹⁹ Guillermo Perdomo Hernández, introducción a edición facsímil de *Crimen*, Domibari editores, 2009, pp. III-V.

¹⁴²⁰ GIAR, “Ayer lo vi con la camisa azul”, en José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 112.

¹⁴²¹ *Ibidem*, pp. 112-113.

Por supuesto, las mejores valoraciones críticas sobre *Crimen* que se escribieron salieron de la mano y la aguda sensibilidad de Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo, como veremos más adelante en el apartado específico dedicado a la obra.

Así habla Miguel Pérez Corrales de este libro de Espinosa, destacando su relevancia y fuerza, en *Entre islas anda el juego*:

Crimen es la obra maestra de la narración surrealista en España, y una cumbre de la literatura onírica. Es la obra de un poeta, llena de complejas relaciones internas entre sus partes, que Espinosa estructuró en secciones estacionales. Un arrebatado *amor loco* es exaltado en cantos que oscilan entre un humor negro feroz y un lirismo que lo hermana a su escritor favorito: Gustavo Adolfo Bécquer (...) Es una obra desgarradora, obsesiva, implacable, y, a la vez, como todos los grandes libros del surrealismo, una obra de revuelta. Como ficción de altos vuelos, *Crimen* se centra en un asesinato pasional del que se ofrecen numerosas metáforas oníricas. Todo está hilvanado con finura de orfebre, pero no hay linealidad porque Espinosa opera *por iluminaciones*. Estamos ante un poema, enteramente subjetivo, autoinquisidor, obcecado en una primera persona cuya conciencia aparece desintegrada y sujeta al sueño, a la locura, a la agonía. Ante esta pulverización del sujeto, los objetos adquieren una vida amenazante y terrorífica. Todo es confuso y ambiguo en estas páginas orientadas por una estética de la crueldad digna de Lautréamont. Sueños y sexualidad planean, en violenta coloración, de principio a fin, aliados al instinto de muerte en esa obra perturbadora y extraña –“ilustración viva del surrealismo”, la llamará Breton– que tiene su sitio de cenit junto a esa “otra literatura” que nunca ha dejado de aterrar a los espíritus clásicos y timoratos¹⁴²².

En el número 31 de *Gaceta de Arte*, de noviembre de 1934, Pedro García Cabrera publica un interesante texto “La concéntrica de un estilo en los últimos congresos” donde señala, entre otras muchas cosas, la amenaza y coacción que suponían para el artista las conclusiones del Congreso de Escritores celebrado en 1930 en Kharkov. Así recoge García Cabrera dichas conclusiones en su texto:

Primera: la creación artística tiene que estar sistematizada, organizada, colectivizada y realizada de acuerdo con los planes del gobierno central y de la misma suerte que cualquier trabajado regimentado.

Segunda: Todo artista proletario tiene que ser materialista dialéctico. El método del arte creativo es el método del materialismo dialéctico.

Apunta que, de esta manera, la creación artística se ve sometida a las “líneas trazadas para la soviétización del arte”, privándola de libertad, y restando “espontaneidad” y “frescura” al trabajo del artista. García Cabrera rechaza la pérdida de autonomía del arte. Se refiere al último Congreso de Escritores Proletarios, de carácter internacional, celebrado en agosto de

¹⁴²² José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 118.

1934 en Moscú, en el que, en sus palabras, “las voces más agudas (...) plantean el problema del fondo y la forma en literatura como primerísimo y esencial”. García Cabrera destaca la apertura de la “dictadura obrera”, “dejando volar las fuerzas de creación más sensibles –las artísticas– que gemían enjauladas”. Celebra que afloje, así, “sus férreas cadenas y cuyo relajamiento total, sustituida por el juego de la democracia socialista, coincidirá con una conciencia plena y madura, con una cultura viva”.

En el número 32 de *Gaceta de Arte*, de diciembre de 1934, aparece un interesante artículo de Domingo López Torres titulado “Índice de publicaciones surrealistas en 1934”. En este artículo López Torres reseña varias obras surrealistas de interés que habían visto la luz durante ese año que acababa: *Contes birarres* de Achim d’Arnim (Éditions des Cahiers Libres, París); *Intervention surréaliste*, número especial de *Documents 34* (Bruselas); *La rose publique* de Paul Éluard (Éditions Gallimard, N.R.F., París); *Petite anthologie poétique du surréalisme*, editada por Jeanne Bucher en París (con introducción de Georges Hugnet); *Crimen* de Agustín Espinosa (ediciones gaceta de arte, Tenerife); *Qu’est-ce que le surréalisme?* de André Breton (editado en Bruselas); *Point du jour* de Breton (Éditions Gallimard, N.R.F., París); *De derrière les fagots* de Benjamin Péret (Éditions Surréalistes, José Corti, París) y, por último, *Le Marteau sans maître* de René Char (Éditions Surréalistes, José Corti, París).

En mayo de 1935 llegan André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba (por aquellos entonces esposa de Breton) a Tenerife. En un principio, Paul Éluard pensaba acompañarles, pero finalmente no fue posible por falta de recursos económicos. Resulta esencial señalar que esta visita no habría tenido lugar sin Óscar Domínguez, quien ejerció de puente entre el grupo surrealista francés y los creadores insulares de la “facción”, ya la mayoría de ellos embarcados en la aventura surrealista. El papel desempeñado por Domínguez fue crucial. Se había marchado a París en 1927 y a partir de 1934 se adhiere al surrealismo y pasa a formar parte activamente del grupo surrealista articulado en torno a Breton en la capital francesa. Domínguez favoreció en gran medida el vínculo entre unos y otros, así como la circulación de textos y publicaciones desde Francia a Canarias. Su contribución a la organización del viaje de Breton, Péret y Éluard a Tenerife fue esencial, aunque no estuviese presente en la isla durante el desarrollo de los importantes eventos.

Como ya sabemos, en marzo de ese año vio la luz el único número de *Índice*, “revista de cultura” dirigida por Domingo López Torres. En ella colaboran Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera y el dibujante Luis Ortiz Rosales, que realiza la portada.

La visita de Breton y Péret, que tiene lugar del 4 al 27 de mayo, es seguida y registrada por los periódicos *La Prensa* y *La Tarde*, donde se publican anuncios y notas en los que se da cuenta de los diversos acontecimientos que tienen lugar durante su estancia en la isla. Es aquí, además, donde los integrantes de *Gaceta de Arte* publican sus artículos en torno a dicha visita surrealista y donde también lo hacen André Breton y Benjamin Péret.

Esta visita será fundamental y marcará enormemente a los redactores de *Gaceta de arte*, sobre todo a la “facción” que se identifica y vincula con el movimiento surrealista. Esta visita supuso, además del establecimiento de un lazo personal directo, una serie de acontecimientos claves de diversa índole: excursiones y visitas varias entre las que destaca la subida al Teide, conferencias de Breton y Péret, la exposición surrealista celebrada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, la proyección frustrada del film *La Edad de Oro* de Buñuel y Dalí y el consiguiente escándalo que provocó en la sociedad insular, la redacción del *Segundo Boletín Internacional del Surrealismo* –publicado en octubre–, la “Déclaration” firmada por los canarios publicada en *Cahiers d’Art* y como hoja suelta inserta en *Gaceta de Arte*, etc. Nos detendremos a comentar dichos eventos en el siguiente capítulo. Para conocer la auténtica significación de dicha visita, del encuentro surrealista en la isla de Tenerife, es esencial adentrarse en el número 35 de la revista *Gaceta de Arte*, aparecido en el mes de septiembre.

Comienza este número con un fragmento del texto de André Breton “Posición política del arte hoy”, que fue pronunciado como conferencia en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Le sigue el texto “La evidencia poética” de Paul Éluard, el texto de Breton y Éluard titulado “Ensayo de simulación de la parálisis general” (perteneciente a *La inmaculada concepción*), el poema “La unión libre” de Breton, el “Discurso de André Breton al Congreso de los Escritores para la Defensa de la Cultura”, un poema de Dalí (“Folleto acunado cuna en rústica”) y, por último, cierra este número un artículo titulado “Actividades del grupo surrealista en Tenerife”, en el que se informa de las diversas actividades llevadas a cabo desde la llegada de André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba, y que finaliza aludiendo al surrealismo “como movimiento vivo en el actual desbarajuste de los sistemas occidentales de cultura”. Llama la atención la alusión al suicidio de René Crevel, sucedido poco después del regreso de los franceses a su país. En el último párrafo del texto se anuncia la publicación del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo* y las declaraciones del grupo de *Gaceta de Arte* que aparecerían en *Cahiers d’Art*.

Ilustran este número un cuadro de Max Ernst (“La desposada del viento”), otro de Picasso (“Crucifixión (de Grünewald)”), un cuadro de Salvador Dalí (“Gala y el Angelus de

Millet preceden inmediatamente la llegada de los anamorfos cónicos”), una fotografía de una escultura de Giacometti (“Un rincón del taller”), un cuadro de Joan Miró (“Composición”), otro de Pablo Picasso (“Figura en la ventana”), una fotografía realizada en la exposición surrealista en la que aparecen López Torres, Péret, Westerdahl, Jacqueline Lamba, Breton, Espinosa, José María de la Rosa¹⁴²³ y Pérez Minik y otras cuatro con detalles de la excursión a las Cañadas del Teide, según figura en la leyenda que las acompaña.

El número 36 de *Gaceta de Arte*, de octubre de 1935, incluye poemas de Arp (“Las piedras domésticas”), Péret (“La sangre derramada”, “Cuatro años después del perro”, “Fuente”, “¡Hola!” y “Háblame”) y Éluard (“La frente cubierta”). Destacamos, también, el artículo “El caso del film surrealista *La Edad de Oro* en Tenerife”, en el que se narra lo sucedido en relación con el intento de proyección, y una reseña de Domingo Pérez Minik del texto *Du temps que les surréalistes avaient raison* en el que comenta las conclusiones del Congreso de Escritores por la defensa de la cultura celebrado en París en el mes de junio.

El penúltimo número de *Gaceta de Arte*, el trigésimoséptimo, de marzo de 1936, con otro formato, lo dedicaron a Picasso. De su contenido destacamos la presencia de un texto ensayístico de André Breton (“Picasso, el poeta”). Se encuentran, también, textos de Paul Éluard, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Eduardo Westerdahl, José María de la Rosa, José Moreno Villa, Domingo Pérez Minik, etc.

El último número de la revista aparece en junio de 1936, un mes antes del levantamiento de los militares. En este número se publican tres poemas (“La cita abierta”, “El reloj de mi cuerpo” y “Con la mano en la sangre”) de Pedro García Cabrera, que formarán parte de *Entre la guerra y tú*, obra que concluye en 1939 y que no verá la luz hasta 1979, recogida en su antología *A la mar fui por naranjas*.

De este último número también destacamos, por una parte, la atención que se presta a la obra de Miró y, por otra, un apartado titulado “Figuras de tránsito en el surrealismo” en el que centran su mirada en Hans Arp y Óscar Domínguez, con dos breves textos y la reproducción de tres obras de cada uno.

Así habla Domingo Pérez Minik en su libro *Facción española surrealista de Tenerife* de los dos últimos números de *Gaceta de Arte*:

¹⁴²³ Esta fotografía aparece reproducida en el *Diccionario abreviado del surrealismo* publicado por Breton y Éluard en 1938, con motivo de la II Exposición Internacional del Surrealismo, celebrada ese año en París. En el pie de foto encontramos los nombres de los presentes. Llama la atención, en este sentido, el desconocimiento patente de la identidad de José María de la Rosa.

Con sus cien páginas este número 37 presentaba un homenaje a Picasso a escala universal con muy variada colaboración en prosa y verso, trabajos de Ramón Gómez de la Serna, Paul Éluard, Guillermo de Torre, Eduardo Westerdahl, con unos poemas originales del gran pintor y un homenaje de nuestros poetas, entre ellos el de José María de la Rosa con su interpretación onírica de un cuadro del maestro. El número comenzaba con un manifiesto, la ratificación de las tareas anteriores, una nueva posición frente a los graves problemas que aquejaban al mundo en este año 1936, con el gobierno de Lerroux al frente de la República Española. Se confirmaba en este prólogo nuestra actitud contra la guerra, el fascismo, el arte de propaganda, se exigía una independencia política, la repulsa de todos los estilos pasados estéticos. La influencia del surrealismo se hacía sentir más y más, pero a pesar de todo se nos informaba de la visita de nuestro director a Madrid y Barcelona y la confirmación de las buenas relaciones con ADLAN, los movimientos de la arquitectura y del urbanismo catalanes, las buenas relaciones con todos los movimientos artísticos más modernos, funcionales, abstractos y constructivistas (...) El número 37 se edita en el primer trimestre de 1936. El asedio desde París seguía produciéndose. Óscar Domínguez preparaba con sus amigos surrealistas otras actividades entre nosotros (...) En junio de 1936 se publica el último número de *Gaceta de Arte*. Ya por este tiempo las relaciones con los surrealistas se nos aparecían demasiado convencionales. Solo Óscar Domínguez, que aún seguía insertado dentro del movimiento, mantenía una cordial correspondencia con nuestro grupo. Incluso, vino a la isla por unos meses, vivió en Tacoronte, el lugar de su familia, y se marchó de aquí después de estallar la guerra civil en condiciones muy peligrosas, en la oscuridad, huido (...) Por una parte, el pensamiento crítico de *Gaceta de Arte* se mantenía en vilo, se comentaba toda la actividad contemporánea nacional y extranjera, se miraba con admiración esa vanguardia que aún sobrevivía, entre la que se desatacaba con la mayor atención el surrealismo. Pero existía otro aspecto de esta cuestión, el que correspondía a la creación literaria y artística de los redactores de Tenerife. Cada vez más, entre mayo y julio de 1936, la hora de la lucha fratricida, nuestros poetas, novelistas y pintores, se metían más y más en los campos misteriosos del surrealismo, con sus sueños, automatismos, alucinaciones. Así se comportaban Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo, José María de la Rosa y Juan Ismael González, una actividad que hemos de reconocer que todos apoyábamos, la única valedera en estos tiempos, la más fulgurante, a nivel de la palabra, de la imagen, de la actividad del espíritu. Se trabajaba con entusiasmo, un indiscutible delirio, una inquebrantable voluntad de futuro. Arrastrado por este frenesí vivíamos como en un trance¹⁴²⁴.

Destacamos el entusiasmo que resalta Pérez Minik en los poetas y artistas de la “facción surrealista” y su referencia al aumento de la influencia del surrealismo en la revista y en sus animadores. Aunque Pérez Minik plasma también su reticencia a que la entrega al surrealismo fuera total, a pesar de reconocer, más adelante, que se trataba de la única actividad valiosa en aquellos tiempos. Como vemos, Pérez Minik alude, además, a la preparación por parte de Óscar Domínguez y de los surrealistas asentados en París de nuevas actividades junto a *Gaceta de Arte*.

¹⁴²⁴ Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets Editor, Barcelona, 1975, pp. 91-95.

A lo largo de este n.º 38 se anunciaba insistentemente la publicación de un próximo número que estaría dedicado al arte abstracto, avanzando parte del que sería su contenido. Pero el levantamiento militar y el estallido de la guerra civil truncó el proyecto impidiendo su materialización.

Resulta significativo el miedo expresado por Minik, adscrito a la vertiente racionalista de la revista, de que esta perdiera su “independencia”. Llama la atención el uso, por su parte, de expresiones del tipo “manipulación absoluta”, “colonización completa”, para referirse a la que Minik considera la pretensión o intención de Breton y Péret, y su deseo de resaltar la actitud independiente de Westerdahl y suya:

Lo cierto es que la *Déclaration* fue solo signada por Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Agustín Espinosa y Domingo Pérez Minik. Es cierto que la intención primera y última de André Breton era la manipulación absoluta de *Gaceta de Arte*, al servicio integral del surrealismo. Pero Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik mantuvieron sus actitudes de radical independencia, mientras nuestros queridos compañeros Pedro García Cabrera y Domingo López Torres, también apoyados por Agustín Espinosa, todos bien enraizados en los contenidos, formas y estructura de aquel arte, hubieran preferido siempre la colonización completa. Llegamos a un punto mínimo de acuerdo, el sentido universal de nuestras preocupaciones y la defensa de toda la polémica vanguardista (...) Después de la marcha de los franceses, *Gaceta de Arte* siguió manteniendo su libertad de movimientos, nuestros poetas cada vez se hacían más surrealistas, lo que nos parecía muy bien, pero Eduardo Westerdahl se salió con la suya, como nos lo afirman los nuevos ejemplares de nuestra revista, las conexiones más estrechas con los grupos europeos que de alguna manera no se relacionaban con los franceses, los versos de Gertrude Stein, las casas de Frank Lloyd Wright y la crítica estética de Alfred H. Barr¹⁴²⁵.

Sin embargo, los temores de Domingo Pérez Minik carecían de fundamento. No hay rastro alguno en los escritos de Breton de esa supuesta manipulación a la que tanto teme Pérez Minik. Fernando Castro, en su texto “El surrealismo a la sombra del Teide”, se refiere a ese miedo expresado por Pérez Minik y Westerdahl a que *Gaceta de Arte* perdiera “la independencia crítica y el espíritu conciliador”¹⁴²⁶. Lamentablemente, Castro se refiere al surrealismo como un “movimiento cuya praxis se había distinguido desde sus inicios por las exclusiones fulminantes y las excomuniones inapelables de todas aquellas formas de pensamiento que no se ajustaban a sus ideales revolucionarios y utópicos, algunas de las

¹⁴²⁵ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴²⁶ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, p. 41.

cuales, como el racionalismo arquitectónico y el arte abstracto, habían sido defendidas fervorosamente desde las páginas de *Gaceta de Arte*¹⁴²⁷.

En junio de 1936 se publica *Enigma del invitado* de Emeterio Gutiérrez Albelo, obra cumbre del poeta. Con esta culmina la trayectoria de las ediciones *Gaceta de Arte*, que a lo largo de su existencia llevaron a cabo la edición de cuatro obras fundamentales de la vanguardia y el surrealismo insular: *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) de Gutiérrez Albelo; *Transparencias fugadas* de García Cabrera (noviembre de 1934); *Crimen* de Espinosa (diciembre de 1934); y *Enigma del invitado* (1936) de Gutiérrez Albelo. Y, como ya señalamos, proyectaron dos más, una de López Torres y otra de José María de la Rosa.

También en junio se celebra la “Exposición de arte contemporáneo” organizada por ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) y *Gaceta de Arte* en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En el catálogo de la exposición, de cuyo prólogo se encarga Westerdahl, figuran obras de Hans Arp, Willi Baumeister, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Carl Drerup, Max Ernst, Luis Fernández, Ángel Ferrant, Giacometti, Hugnet, Juan Ismael, Marcel Jean, Kandinsky, Klee, Lamolla, Miró, Ben Nicholson, Kamoto, Ortiz Rosales, Paalen, Seligmann, Shopie Arp, Tanguy, Vordemberge-Gildewart y Vulliamy. En la muestra se exhiben siete objetos surrealistas creados por Domínguez (*El encuentro de materias exactas* y *Fin de un día sin aventuras*), Westerdahl (*Heroica* y *Amorosa*), Pérez Minik (*El agujero de la hojalata reprimida*), García Cabrera (*Aparición y desaparición de una mujer rubia*) y Luis Ortiz Rosales (*Martes, 40 de enero de 1936*).

La relación entre *Gaceta de Arte* y ADLAN es estrecha. En el penúltimo número de la revista se había publicado el manifiesto de ADLAN. En cuanto a la exposición, para Emmanuel Guigon esta puede ser considerada una muestra surrealista internacional:

Esta importante manifestación, llamada a veces “Homenaje al Surrealismo”, puede considerarse acertadamente una exposición surrealista internacional en la que participaron algunos de los artistas del joven grupo surrealista “logicofobista” que un mes antes había presentado una exposición colectiva en Barcelona: no solo Juan Ismael, sino también Ángel Ferrant (que presentaba ese mismo año su *Hidroavión* en la *Exposición surréaliste d’objets* en París) y A. G. Lamolla (que debía haber realizado una exposición personal en Santa Cruz durante el otoño de 1936...) ¹⁴²⁸.

¹⁴²⁷ *Ibidem*.

¹⁴²⁸ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28º-7º”, loc. cit., p. 31.

Guigon se refiere a esta exhibición de obras como la “segunda exposición colectiva del grupo canario”¹⁴²⁹. Hace hincapié en los siete objetos surrealistas que aparecían al final del catálogo de la muestra, señalando que de dichos objetos expuestos no queda sino una descripción presente en el artículo “La vida en broma. Surrealismo infantil”, firmado por Paradox, publicado en el diario *La Tarde* el 20 de junio de 1936:

Todos estos objetos habían sido concebidos en forma de juego, por el mero placer, sin material sofisticado ni aprendizaje especial: eran la obra de “técnicos benévolos” más que de profesionales patentados, de “fabricantes” en el sentido en que se dice fabricantes de moneda falsa. No podían tener precio ni cotización en el mercado del arte, y probablemente solo hayan existido durante el tiempo de la exposición, sin haber sido fotografiados, reduciendo así lo que podía subsistir de áurico en el objeto concebido como ejemplar único. La única huella que se conserva de esas obras hoy en día es la descripción publicada el 20 de junio en el periódico *La Tarde*, de la pluma de un tal Paradox: “Con una escupidera vieja y sin fondo, una mazorca de maíz con camisa y greña, un hueso de melocotón, una cabeza de muñeco y algún otro chisme, formaron un cuadro en el que colocaron este epígrafe: «Lo que se quedó para vestir santos». Y bajo unos arcos viejos de cemento, formando montañas, pusieron este otro: «Cervantes y Shakespeare fueron unos imbéciles». (...) Y en otro, formado por cacharrería variada, un «bubango» en mal estado y un trozo de musgo marítimo, pusieron este pie «Viaje de un cangrejo al planeta Marte...»”. No es sorprendente que todas estas obras estén ligadas al lenguaje, por el título o las inscripciones: en su conferencia “Situation surréaliste de l’objet”, reproducida en parte en el catálogo de la exposición surrealista de Tenerife, Breton define por primera vez su fórmula del “poema-objeto” como “experimento que consiste en incorporar a un poema objetos usuales y otros, más exactamente en componer un poema en que los elementos visuales encuentran lugar entre las palabras sin volverlas nunca redundantes”¹⁴³⁰.

En relación con esta exposición es preciso aclarar que Domingo Pérez Minik en su libro *Facción española surrealista de Tenerife* se refiere a los objetos surrealistas expuestos, pero comente un error al fechar la muestra, situándola en 1935, antes de la llegada de Breton y Péret a la isla:

La exposición de “Objetos Surrealistas”, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1935, en la que manifestamos todos las potencias de nuestra imaginación con el enfrentamiento del sueño-realidad, fue uno de los escándalos más grandes que se han conocido en esta ciudad insular. Era provocadora, desvergonzada, insultante, por sus contenidos eróticos, los títulos delirantes, las cosas concretas presentadas, vacinillas, sexos, relatos sacrílegos, una magia en acción, insultos a todas las convenciones establecidas, políticas, religiosas y sociales, a través de las representaciones plásticas, los cachivaches inverosímiles, y las composiciones escultóricas que alcanzaban el campo magnético de la paranoia (...) En esta muestra tomaron parte todos los

¹⁴²⁹ *Ibidem*.

¹⁴³⁰ *Ibidem*, p. 32.

redactores de *Gaceta de Arte*. Un acontecimiento que mereció los mayores insultos de los viejos periodistas, los distinguidos poetas y la clase media asustada. Todo estaba preparado para la llegada de ese cuerpo de ejército de Sans Culottes que desde París habría de venir a Tenerife para inaugurar la primera gran exhibición de arte surrealista que había de celebrarse por primera vez en España¹⁴³¹.

Pedro García Cabrera comenzó a escribir *Dársena con despertadores* a principios de julio de 1936 en La Laguna, como él mismo cuenta en el prólogo. Terminó de escribir los ocho poemas que componen la obra antes del alzamiento militar y el estallido de la guerra, pero no vieron la luz hasta 1980, en el número 4-5 de *Papeles invertidos* (Santa Cruz de Tenerife). Aquí García Cabrera pone en práctica su interesante procedimiento, que explica en el prólogo y que veremos con detenimiento en el apartado dedicado a su obra surrealista, ideado en absoluta consonancia con el automatismo proclamado por André Breton. El carácter lúdico es uno de los rasgos claves de su procedimiento, así como la intervención del azar, que desempeña un papel fundamental.

En julio de 1936, con el estallido de la sublevación militar contra el gobierno de la República y el desencadenamiento de la guerra civil, acabó, drásticamente, el andar de *Gaceta de Arte* y la aventura surrealista en Canarias. Fue cercenada por el levantamiento militar, por la guerra civil y los posteriores casi cuarenta años de dictadura franquista. El devenir de los miembros de la “facción surrealista” fue distinto, pero todos sufrieron, en mayor o menor medida, las consecuencias de su participación en dicha aventura en la que la libertad es valor absoluto, un principio básico irrenunciable.

Así se refiere Domingo Pérez Minik al final de *Gaceta de Arte*, a lo que supuso la guerra civil y lo que después vendría con la derrota de los defensores de la libertad, de los que lucharon contra el fascismo:

Este trance se cortó de cuajo el 18 de julio de 1936, con la guerra civil. *Gaceta de Arte* dejó de existir. Los ejemplares se quemaron, el cuerpo de redacción quedó diezmado, la comunicación con el mundo, cortada. La facción surrealista española de Tenerife vivió unas horas muy sombrías, negras, cruentas. Se retiró a sus cuevas, encerrada, en radical silencio. Acaso valdría la pena hacer la crónica de estos increíbles sucesos, la biografía de cada cual, la resistencia o la cobardía ofrecida, los héroes, las víctimas, los conversos, de todo hubo, está en la memoria de nuestros anales sangrientos. Para completar estos hechos hubo hasta un asesinato, el de Domingo López Torres (...) Unos se levantaron, otros cayeron. A pesar de los cambios, la amistad entre todos

¹⁴³¹ *Ibidem*, pp. 49-50.

estos hombres no se perdió, se produjo también la dispersión intelectual a lo largo de todos estos sucesos españoles¹⁴³².

Miguel Pérez Corrales alude, así, al diverso destino que corrieron los miembros de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*:

Y así llegamos a la fecha más siniestra de este siglo en España. Algunos protagonistas de la época vanguardista se unen al movimiento nacionalista, ya triunfante en Canarias, de voluntad propia; otros, por sus profesiones liberales, pueden sencillamente encerrarse en sus casas; otros, en tanto funcionarios del Estado, son “depurados” y desposeídos de sus medios económicos, convirtiéndose en seguida a la oficialidad falangista; y unos últimos, entre unos meses de cárcel y la muerte, sufrirán las consecuencias de su compromiso izquierdista¹⁴³³.

Pedro García Cabrera fue detenido y encarcelado. Domingo López Torres fue encerrado en Fyffes¹⁴³⁴, el almacén de la compañía inglesa exportadora de plátanos convertido en centro de detención y prisión. Durante su encarcelamiento en Fyffes, López Torres escribió *Lo imprevisto*, cuyos poemas se caracterizan por su dureza, violencia y oscuridad. Su compañero de encierro, Luis Ortiz Rosales, se encargó de realizar las ilustraciones a sus poemas. En febrero de 1937 López Torres fue asesinado. Lo metieron en un saco y lo lanzaron al mar. Luis Ortiz Rosales falleció en Fyffes.

Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo también sufrieron las consecuencias, aunque de manera bien distinta. Tomaron la decisión de tratar de borrar el pasado y se adscribieron al régimen franquista. Espinosa fue destituido de su cátedra, apartado de la enseñanza, a pesar, incluso, de haber colaborado en publicaciones falangistas a partir del levantamiento. Se le abrió un expediente de depuración que aún seguía dando de sí, sin resolverse definitivamente, tres meses después de su fallecimiento. Se le trasladó a una isla no

¹⁴³² Domingo Pérez Minik, “El último número de *Gaceta de Arte*”, *Facción española surrealista de Tenerife*, p. 95.

¹⁴³³ *Ibidem*, p. 163.

¹⁴³⁴ Fyffes era un almacén de cinco naves que tenía la casa African Eastern Spain, en la Avenida de los Asuncionistas de Santa Cruz de Tenerife, que antes había pertenecido a la compañía inglesa exportadora de plátanos Fyffes. Estos almacenes, situados en lo que hoy es la Avenida de los Reyes Católicos y el instituto El Chapatal, fueron usados como centro de detención y prisión a partir del 18 de julio de 1936. Estuvieron destinados a este fin hasta 1950. Para conocer las condiciones de vida infrahumanas en Fyffes, resulta de gran interés la novela *La prisión de Fyffes* de José Antonio Rial (Caracas, 1969), militante de Izquierda Republicana, quien fue también encarcelado por sus ideas. Salió de la cárcel en noviembre de 1943 y en 1950 se exilió a Venezuela. Esta novela fue reeditada por el Centro de la Cultura Popular Canaria, el Gobierno de Canarias y CajaCanarias en el 2003. Rial dedica esta obra “a la memoria de sus amigos Fernando Ascanio y Domingo López Torres, presos de *Fyffes*, asesinados, e Isidro Navarro, fusilado en el Barranco del Hierro. Y en recuerdo de todos los «desaparecidos» o muertos ante el piquete, en las Islas Canarias”.

capitalina, La Palma; se le inhabilitó para cargos directivos; y seguía generando desconfianza en la derecha más reaccionaria. Veremos con más detalle dicho proceso depurador en el apartado dedicado a su biografía. Probablemente, si no se hubiera adherido a la Falange y no hubiera publicado sus textos exaltados, las consecuencias hubieran sido mucho más drásticas. En cualquier caso, el proceso de depuración incidió en la salud de Espinosa, resintiéndola hasta que muere. Es en este sentido que su amigo de aventuras vanguardistas Agustín Miranda aludiría a “los malnacidos que lo llevaron a la muerte”.

Domingo Pérez Minik afirmó que “le cortaron las alas en Gran Canaria, lo sometieron a tortura intelectual, hasta tenderle las más afrentosas coartadas. No sabemos quién. Pero nosotros creemos en Agustín Espinosa y no en esa gente cobarde que lo sacrificó para apuntarse un tanto, para no perder cualquier cátedra, para que gozara de un imbécil albedrío. De todas las víctimas de nuestra guerra civil, Agustín Espinosa, él perece en 1939, casi al término del desgraciado holocausto, esta es la más dolorosa, contradictoria y sin sentido. Siempre discutida, enjuiciada y debatida”¹⁴³⁵.

Emeterio Gutiérrez Albelo, por su parte, se adhirió al régimen y se convirtió al catolicismo, lo que explica que años más tarde escribiese una obra poética como *El Cristo de Tacoronte*.

Óscar Domínguez, que se encontraba en Tenerife cuando tuvo lugar el alzamiento militar, se escondió en casa de una de sus hermanas en el Puerto de la Cruz. Según cuenta Marcel Jean en su ensayo “Recuerdos sobre Óscar Domínguez”, pretendía haber regresado a París el 22 de julio, pero se ve condicionado por el estallido de la guerra civil. Varios de sus compañeros de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* habían sufrido ya de distinta manera las consecuencias de la represión, siendo detenidos y encarcelados. Marcel Jean afirma que temieron no volver a ver a Domínguez. Pero, finalmente, a finales de año logró llegar en un barco bananero a la capital francesa, disfrazado y con un pasaporte portugués. Se instaló en Montparnasse y retomó su vida con el grupo surrealista. Nunca más regresó a su isla natal.

9. Visita de André Breton y Benjamin Péret a Tenerife en mayo de 1935. Encuentro en la isla surrealista. Actividades diversas desarrolladas en conjunto

Esta visita fue, sin lugar a dudas, un acontecimiento clave, que se explica a través de la presencia de Óscar Domínguez en la capital francesa y de su adhesión al movimiento

¹⁴³⁵ Domingo Pérez Minik, “Agustín de Espinosa, aquí y ahora”, *El Día*, 30 de noviembre de 1980, Tenerife, p. 42.

surrealista a partir de 1934. Como bien sabemos, Domínguez ejerció una labor fundamental como puente que favorece la conexión entre los canarios y los surrealistas agrupados en Francia en torno a André Breton. Este encuentro directo entre unos y otros explica, a su vez, la presencia protagónica del surrealismo a partir de entonces en la revista *Gaceta de Arte*.

La visita, que tuvo lugar del 4 al 27 de mayo, entusiasmó a los canarios. Durante la estancia de Breton y Péret, acompañados de Jacqueline Lamba, en Tenerife, fueron numerosas y de diversa índole las actividades que desarrollaron conjuntamente: conferencias, una exposición surrealista colectiva de enorme relevancia, la redacción del segundo *Boletín Internacional del Surrealismo*, etc.

El 9 de mayo aparece en *La Tarde* el texto de Breton “Saludo a Tenerife”, en el que el francés, entre otras cosas, plasma su deseo de que el surrealismo se extendiera y organizara a nivel internacional:

Por la invitación de nuestros amigos de *Gaceta de Arte*, Benjamin Péret y yo nos proponemos dar cuenta, en la exposición de pintura, con la proyección de un film y varias conferencias, de la actividad, que desde hace quince años, y bajo el nombre de “surrealismo”, con otros muchos poetas y artistas hemos mantenido en Francia, actividad a la que históricamente ninguna otra actividad colectiva se puede oponer, más viva que nunca y que ya exige que empecemos a organizarla en un plan internacional.

Esperamos demostrar que esta actividad es la única que puede desenvolverse racionalmente sobre las ruinas de una civilización que desde hace tiempo sabemos condenada a desaparecer, y de la que solo intentamos preservar, para provecho del hombre futuro, lo que constituye realmente el tesoro cultural.

El proceso de internacionalización del surrealismo había comenzado poco antes de la visita de Breton y Péret a la isla. Desde marzo hasta abril de ese mismo año, más o menos un mes antes de su llegada a Tenerife, André Breton y Paul Éluard (también acompañados por Jacqueline Lamba) estuvieron en Checoslovaquia con el grupo surrealista checo (Karel Teige, Toyen, Jindrich Styrsky, Vitezslav Nezval, etc). En Praga firman el primer *Boletín Internacional del Surrealismo*. En una entrevista en el diario obrero *Haló Noviny* de Praga, Breton alude al que era su objetivo primordial entonces: “activar mucho más la objetivación y la internacionalización de las ideas surrealistas”. Anuncia, acto seguido, su próxima visita a Tenerife, prevista inicialmente para finales del mes de abril.

Recordemos que en el texto “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, de 1935, que Breton redacta durante su estancia en Praga y pronuncia a modo de conferencia, se refiere a la internacionalización del movimiento, a su expansión a nivel internacional. Alude, concretamente, al vínculo que lo une a Vitezslav Nezval, Karel Teige,

Toyen, Styrsky, Biebl, Makovsky, Bronk, Hinz y Jezek, y a Praga, donde existe ya por entonces un grupo surrealista constituido. Breton hacía referencia entonces, como vimos ya con anterioridad, a los núcleos “en vías de constitución en cada país”, mostrándose deseoso de una “acción verdaderamente concertada, acción imprescindible si queremos que un día no muy lejano la voz del surrealismo domine en la esfera internacional (...)”¹⁴³⁶.

André Breton viene a Tenerife como “portador” del “mensaje surrealista”, tal como afirma en su texto a modo de saludo a su llegada. Para Juan Manuel Bonet “la estancia tinerfeña de Breton, Péret y Jacqueline Lamba con motivo de la *Exposición surrealista*, en 1935, constituye una suerte de escala simbólica en la ruta que conduce a América”¹⁴³⁷.

Así pues, entre el 11 y el 24 de mayo se celebra la exposición surrealista en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Son setenta y seis las obras que se exhiben; obras que desembarcan en tierra tinerfeña a la llegada de Breton y Péret, venidas de Praga tras haber pasado por Copenhague y París, y que luego continuarían su viaje hacia Londres y Nueva York. La duración de la exposición estaba prevista, en principio, hasta el día 21, pero finalmente se prolongó hasta el 24 debido a la gran afluencia de público, según se explica en el artículo “Clausura de la exposición surrealista” publicado en *La Prensa* el 22 de mayo de dicho año.

En el catálogo aparece como prefacio un extracto del texto de Breton “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, que, como ya dijimos, había leído como conferencia en Praga poco antes, concretamente el 29 de marzo de ese año, 1935. El catálogo está ilustrado por doce reproducciones. En la exposición participan numerosísimos surrealistas a nivel internacional: Styrsky, Tanguy, Magritte, Domínguez, Miró, Duchamp, Ernst, Valentine Hugo, Picasso, Man Ray, Dalí, Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Méret Oppenheim, Giacometti, Maurice Henry, Marcel Jean, Dora Maar y Bellmer. En esa ocasión, se exponen óleos, acuarelas, dibujos, collages, aguafuertes, objetos y fotografías. Ninguna de las obras logró ser vendida en la exposición. Para Emmanuel Guigon, las obras expuestas “daban cuenta del itinerario histórico ya recorrido por el surrealismo, a la vez que de su permanente deseo de renovación”¹⁴³⁸.

Según cuenta Pérez Minik en su libro sobre la “facción surrealista”, el público asistente a la inauguración de la exposición fue numeroso y diverso; la sala estaba abarrotada.

¹⁴³⁶ André Breton, “Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista”, loc. cit., p. 182.

¹⁴³⁷ Juan Manuel Bonet, “A modo de introducción”, en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo mundo*, p. 16.

¹⁴³⁸ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28º-7º”, loc. cit., p. 29.

Así recuerda el momento en el que desembalaron las obras traídas por los franceses para ser expuestas:

Queremos recordar el excepcional día en que se fueron sacando de sus embalajes cada uno de los cuadros con todos los colaboradores de *Gaceta de Arte* presentes y nuestros visitantes, como si asistiéramos con total devoción a un premonitorio acto que adquiriría de pronto su total realidad. Fueron apareciendo los Giorgio de Chirico, los Dalí, los Max Ernst, los Magritte, los Miró, los Man Ray, los Tanguy, con el momento supremo de la consagración, las “Figuras” de Pablo Picasso. Más tarde, las acuarelas, diseños, “collages”, aguafuertes, fotografías, unas setenta obras, una fauna surrealista asombrosa que veíamos ante nuestros propios ojos, pero que no creíamos del todo. (En esta operación de desembarco, uno de los Picassos sufrió una pequeña rasgadura en uno de los ángulos de la tela. El fetichismo que nos poseía quedó herido como si se hubiera cometido un crimen. André Breton exclamaba: “*Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu!*”. El culpable no apareció por ninguna parte)¹⁴³⁹.

Domingo López Torres escribe un interesante texto sobre la exposición titulado “Una cruzada internacional de arte surrealista” que publica en *La Tarde* el 10 de mayo de 1935. Considera la muestra “una de las exposiciones de arte moderno más sensacionales”. Otro texto suyo sobre dicha exposición, “En el Ateneo. 1ª exposición colectiva de arte surrealista”, aparece en el mismo periódico una semana después, el día 17. Es en este segundo texto en el que se refiere al proceso de internacionalización por el que pasa el movimiento surrealista, a la “cruzada internacional” iniciada por Breton “para desbordar el estrecho marco de la acción e intervenir en las demás actividades de la vida con una riqueza dialéctica considerable”¹⁴⁴⁰.

Un significativo ejemplo de la reacción que generó la exposición es el artículo publicado en el ultracatólico diario *Gaceta de Tenerife*, firmado por “Pura Realidad”. De él reproducimos aquí tan solo los fragmentos que consideramos más elocuentes:

Si a un normal lo dejan por descuido dentro de la sala, al día siguiente se lo encuentra subiéndose por las paredes. Dibujos geométricos, clínica operatoria, tocología, muestrario de droguería, qué sé yo, hasta dibujos infantiles o de manicomio... de todo se ve allí.

Mi idea, me creo un ser bastante normal, es de que varios enfermos con la imaginación ya en el último grado se dieron cita para saber cuál pintaba más disparates, y hasta la sublime belleza, el bello ideal de ser madre lo han ridiculizado bajo su aspecto más repugnante.

Emmanuel Guigon explica así por qué esta exposición no fue incluida por Breton en su listado de exposiciones internacionales del surrealismo, aunque la crítica en ocasiones se haya referido a ella como la “segunda exposición internacional del surrealismo”:

¹⁴³⁹ Domingo Pérez Minik, “Turismo, debates, coincidencias”, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁴⁰ Domingo López Torres, *Obras completas*, p. 213

La *Exposición surrealista* ha sido designada con frecuencia como la “segunda exposición internacional del surrealismo”, aunque André Breton no la haya considerado como tal. El Ateneo no fue convertido en un “entorno poético” concebido en torno a un tema central, como lo será tres años más tarde la Galerie des Beaux Arts, con su pesado techo de mil doscientos sacos de carbón y su taxi lluvioso... Pero esto no explica su ausencia en el orden nominal establecido por Breton en 1959, ya que las fotografías conservadas de las exposiciones internacionales de Copenhague (del 15 al 28 de junio de 1935) y de Londres (del 11 de junio al 4 de julio de 1936) mostraban a fin de cuentas presentaciones tradicionales. Pero Breton insiste asimismo en la necesidad de situar el planteamiento surrealista respecto a la época y al lugar. La exposición de Santa Cruz se debe a la iniciativa de los redactores de *Gaceta de Arte*, pero estos no han participado en la concepción y en la elección de las obras. Aparte de Styrsky, cuyos *collages* acaban de ser descubiertos en Praga por Breton y Éluard, ningún otro de los artistas presentados viene a justificar realmente la denominación de “exposición internacional”. Si bien Domínguez, Dalí o Miró han desempeñado una función capital en la difusión del surrealismo en España por el hecho mismo de que nunca han dejado de viajar de un país a otro, siguen íntimamente ligados a la vida del grupo parisino¹⁴⁴¹.

Por su parte, George Sebbag señala la “vocación internacional” tanto de esta exposición como de las celebradas en Copenhague, Londres y Tokyo¹⁴⁴².

Por otra parte, durante la estancia de Breton, Péret y Lamba, fueron varias las excursiones y visitas que programaron y realizaron a diversos puntos de la geografía tinerfeña. El 7 de mayo los surrealistas visitaron La Laguna, el monte de Las Mercedes y Tacoronte. Una de las excursiones por excelencia, la más relevante por su significación, fue la subida al Teide, que fascinó enormemente a André Breton, quien una vez allí, concretamente en el Valle de Ucanca, se refirió a Tenerife como “la isla surrealista”. Así lo cuenta Domingo Pérez Minik:

El Teide, a la derecha de nuestro itinerario, con su triángulo impecable, tan cerca y tan lejos, para cogerlo con la mano, una representación que ni André Breton, ni Jacqueline, ni Benjamin Péret se la esperaban. Nos aproximábamos al llano de Ucanca, la vasta depresión de este lugar eruptivo, con sus grandes figuras geológicas, los personajes silenciosos del mejor cuadro surrealista.

Nosotros callados, en pie, frente al espectáculo, se veía la luz, la limpieza del cielo azul puro. Esperábamos algo. Alguien tenía que decir la mejor palabra. André Breton afirmó entonces, bien entonado, con el poder de un rito: “Tenerife es la isla surrealista”. No una sino primera. La única y levantó la mano y la señaló con su dedo definidor, todo con la seguridad no de un dios cualquiera, pero sí con la del minotauro, que también lo es, a su manera. “Es el mundo soñado y real del surrealismo puro”. Los acólitos no nos atrevíamos ni a decir amén. Terminado este acto, sin cerrar el telón, se había expresado la oración copulativa que ninguno esperaba pero que se presentía. La vida corriente volvió a su cauce. Estábamos bautizados (...) Hasta ahora solo habían

¹⁴⁴¹ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., p. 30.

¹⁴⁴² Véase *Bulletin international du surréalisme. Avril 1935-septembre 1936* (edición facsímil con presentación de Georges Sebbag), Éditions L’Age d’Homme, Suiza, 2009, p. 7.

merecido este honor surrealista, las arenas negras y los dragos, con sus adjetivos bien colocados. Fue necesario subir hasta el volcán para que esta denominación cayera sobre toda la isla, de lo particular a lo general, de la parte de la porción al todo, de lo concreto hasta la más completa abstracción universal (...) ¹⁴⁴³.

Fruto de esta excursión es el magnífico texto de Breton “Le château étoilé”, que conformará el capítulo quinto de *El amor loco*, del que transcribimos los fragmentos más significativos:

El pico del Teide en Tenerife está hecho de los destellos del pequeño puñal de juguete que las bellas mujeres de Toledo guardan en su pecho día y noche (...)

Toda sombra arrastrada sobre el mar está hecha de grandes extensiones de arena aún más negra que las que componen tantas otras playas, como la del Puerto de la Cruz, pequeños velos intercambiables entre el agua y la tierra, bordados de obsidiana sobre la orilla por la ola que se retira. Arena negra, arena de noches que te derrames más de prisa que la claridad, no, yo no he podido evitar temblar cuando se me ha entregado el misterioso poder de hacer que te deslices entre mis dedos (...)

Me gusta vivir aquí esta forma del deseo. Nada más fácil que, regresando a lo más profundo del yo, al que sin duda este excesivamente brusco empobrecimiento de la naturaleza me incita, hacerme al respecto la ilusión de recrear el mundo de una sola vez. En ninguna parte como en Tenerife hubiese podido tener menos separadas las dos puntas del compás con las que tocaba simultáneamente todo lo que puede ser lejano, todo lo que puede darse. Todo lo que propendía desesperadamente a faltar equivalía por todo por lo que existía tan cercanamente en abundancia. Lamento haber descubierto tan tarde estas zonas ultrasensibles de la tierra.

Al pico del Teide y a recaudo del mayor drago del mundo, el valle de la Orotava refleja en un cielo de perla todo el tesoro de la vida vegetal, esparcido en abundancia entre las comarcas. El árbol inmenso, que hunde sus raíces en la prehistoria, proclama a la luz del día que la aparición del hombre aún no ha manchado su irreprochable tronco que estalla bruscamente en otros troncos oblicuos, trazando una radiación perfectamente regular (...)

¡Teide admirable, toma mi vida! Gira bajo estas manos resplandecientes y haz que centelleen todos mis semblantes. Solo quiero formar contigo un solo ser que sea la medusa de los mares del deseo. Boca del cielo al tiempo que de los infiernos, te prefiero así de enigmática, así de capaz de transportar a las nubes la belleza natural y englutirlo todo (...) ¡Todos los caminos al infinito, todas las fuentes, todos los rayos parten de ti, Deria-i-Noor y Koh-i-Noor, hermosa cumbre de un solo brillante que estremece!

Junto al abismo, construido en piedra filosofal, se abre el castillo estrellado ¹⁴⁴⁴.

“Le château étoilé”, “uno de los textos más deslumbrantes de *L’amour fou*” de André Breton, es visto por Guigon como “un diario de a bordo” de su viaje a Canarias. Según señala, Breton pretendía publicarlo “por separado en vísperas de la guerra civil española, en un librito ilustrado con dibujos de Domínguez o fotografías de Tenerife (carta de André Breton a

¹⁴⁴³ Domingo Pérez Minik, “El Teide y André Breton”, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁴⁴⁴ André Breton, *El amor loco*, pp. 79-109.

Eduardo Westerdahl, 15 de julio de 1936, Archivos Westerdahl, Santa Cruz de Tenerife)¹⁴⁴⁵. Este libro no llegó a ver la luz. El texto se publicó inicialmente, antes de la publicación de *L'amour fou* (1937), en el octavo número de *Minotaure* (1936), con ocho extraordinarias ilustraciones de Max Ernst, inspiradas en el texto de Breton. Además, se publicó traducido al castellano en el decimonoveno número de la revista argentina *Sur*, en abril de 1936.

Emmanuel Guigon dedica estas entusiastas palabras a este texto de Breton:

“Le château étoilé” no es, como cabe sospechar, un simple “relato de viaje”: las descripciones y los recuerdos, si bien acreditan la realidad de los acontecimientos que se desarrollaron durante dicho viaje, no son meros documentos más o menos pintorescos. El decorado insular escapa a la racionalidad del mapa topográfico, por el contrario nos impresiona por el poder de invención de las coincidencias que preside y de las acciones que establece. La reverberación del agua bajo los efectos conjugados del sol y de las nubes (“el inmenso pavo real del mar vuelve a abrir su cola en todas las curvas”); el prodigioso “árbol de las salchichas” (“¡Qué hambre!”); el tomatito *pitanga* de “exquisito sabor a veneno” y los pequeños *montgolfiers* de la higuera imperial, todo nos recuerda que estamos en un país en que “la edad de oro” parece haberse perpetuado, en el que el hombre se siente siempre más cerca de los instintos más profundos. El paisaje de las mil especies vegetales parece participar verdaderamente en una vida sexual exuberante, y sus reflejos revisten con un cuerpo radiante las regiones aparentemente más excéntricas del pensamiento. Así, la isla está tallada en la misma materia de que están hechos los sueños. Es el lugar de encuentros decisivos, jalonado por los hilos del recuerdo en que se encuentran la geología de lava de las “calcomanías sin objeto preconcebido” de Óscar Domínguez y la flora augural de los “jardines traga-aviones” en los que plantas-animales parecen haberse encerrado en restos de naufragio que surgen en excrecencia en un cuadro de Max Ernst de 1935 (...) Pero el momento más radiante del relato es el de la ascensión del valle de la Orotava, y luego la subida siempre más arriba por encima de la vegetación en terrazas, hacia las tierras calcinadas del volcán del Teide: ascensión hacia el estado de videncia que eleva al poeta a su propio conocimiento y al conocimiento del mundo¹⁴⁴⁶.

Varias conferencias de sumo interés se organizaron en la isla durante la estancia de Breton y Péret. El primero dio una titulada “Arte y política” en el Ateneo de Santa Cruz, que tenía como base su texto “Posición política del arte de hoy”, cuyo contenido planeará a lo largo del boletín internacional que redactan juntos, como veremos más adelante. Fue Agustín Espinosa quien se encargó de presentar a Breton y de traducir sus palabras. Un fragmento del texto de la conferencia fue publicado, como ya señalamos, en el número 35 de *Gaceta de Arte* bajo el mencionado título “Posición política del arte de hoy”. El fragmento aparecido en la revista coincide con un fragmento del texto “Posición política del arte de nuestros días”, recogido en *Documentos políticos del surrealismo*, texto que, como ya apuntamos, fue leído

¹⁴⁴⁵ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, p. 32.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp. 32-33.

en Praga el 1 de abril de 1935. Se trata, pues, del mismo texto, pero con una ligera diferencia insustancial en el título. Por tanto, Breton pronunció la misma conferencia en Praga que en Santa Cruz de Tenerife. El texto de esta conferencia presenta, además, claras conexiones con el contenido del redactado por Breton para el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en París poco después, en el mes de junio, en el que tiene lugar la ruptura definitiva entre el movimiento surrealista y el Partido Comunista francés. En ambos textos Breton reivindica la vinculación de la actividad de transformación del mundo con la de interpretación de este. La transformación social no será del todo efectiva ni completa sino cuando se rehabilite el estudio del yo y se integre al del ser colectivo. Rechaza que deba ponerse el arte y la poesía al servicio exclusivo de una idea. Rechaza, por tanto, el arte de propaganda, que considera inútil para lograr la liberación del espíritu y del ser humano. Por el contrario, recordemos que Breton manifiesta aquí la “inquebrantable fidelidad a las potencias de emancipación del espíritu y del hombre”¹⁴⁴⁷ de los surrealistas.

Días después de su conferencia en el Ateneo, Breton protagonizó un “acto de afirmación poética”¹⁴⁴⁸ en el Círculo de Amistad 14 de abril, del Puerto de la Cruz, tal como se reseña en el texto “Actividades del grupo surrealista en Tenerife” publicado en el número 35 de *Gaceta de Arte*. El comienzo del texto que preparó Breton para la ocasión resulta de gran interés por sus comentarios sobre *Gaceta de Arte* y, especialmente, sobre dos de sus animadores, López Torres y Espinosa:

Señoras, señores, como yo mismo decía hace unos días en el Ateneo de Santa Cruz, la presencia de Benjamin Péret y mía en esta isla se debe ante todo al hecho de que parte cada mes de Tenerife, con destino a todos los principales centros intelectuales de Europa, una revista en la cual se expresa un interés apasionado por todos los problemas artísticos y culturales que se plantean en nuestros días, una necesidad de confrontación permanente de todas las tesis en curso, una voluntad de intervención cualificada en el grave debate internacional que estas tesis no han dejado de provocar. Esta revista es *Gaceta de Arte*. El surrealismo ha recibido en ella la acogida más esclarecida y por ello quiero rendir homenaje de nuevo ante ustedes al director de *Gaceta de Arte*, Eduardo Westerdahl, así como a sus colaboradores, muy particularmente a Domingo López Torres, que me ha servido de introductor a todos ellos, a Domingo Pérez Minik y a Pedro García Cabrera, de quienes yo tengo ahora el placer de su amistad. No podría expresar lo suficiente cuán precioso me ha sido conocer a Agustín Espinosa, cuyo libro *Crímen* es una ilustración viva del surrealismo en la lengua española.

¹⁴⁴⁷ André Breton, “Discurso en el Congreso de Escritores (1935)”, loc. cit., p. 180.

¹⁴⁴⁸ El texto fue recogido por Marguerite Bonnet en las obras completas de André Breton, en 1992, como “Alocución de André Breton en el Círculo de Amistad XIV de abril, Puerto de la Cruz”. José Miguel Pérez Corrales lo tradujo y lo publicó en *Archipiélago Literario*, suplemento del diario *El Día*, el 21 de mayo de 1994.

Benjamin Péret, por su parte, dio dos conferencias, una en la Agrupación Socialista de Santa Cruz y otra, “Análisis marxista de la religión”, en el Cinema Olympia del Puerto de la Cruz, organizada por la Agrupación Socialista de la localidad.

Durante la estancia de Breton y Péret, se redacta, de manera conjunta entre estos y los canarios, el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, que no se publica hasta el mes de octubre. El texto apareció firmado por Breton, Espinosa, García Cabrera, López Torres, Péret, Pérez Minik y Westerdahl. Nos detendremos en su contenido más adelante.

Antes de su partida, Breton redacta el texto “Despedida y recuerdo de Tenerife”, publicado en *La Tarde* el 1 de junio. De la despedida de Breton destacamos y reproducimos el fragmento en el que agradece la acogida que le brindaron sus amigos de *Gaceta de Arte* y del Ateneo y el seguimiento de la prensa independiente:

Y es, más allá de toda espera, la realización de un sueño que he conocido en Santa Cruz de Tenerife, durante estos veinte días en que mi corazón no ha sido otro sino el de vuestro país encantado. Benjamin Péret y yo agradecemos a nuestros grandes amigos, de *Gaceta de Arte* y del Ateneo, su acogida inolvidable, que reúne, detrás del “San Carlos” en nuestro regreso a Francia, todas las alegrías de la inteligencia con las estelas de vuestras flores. Gracias a la prensa verdaderamente independiente de Santa Cruz, gracias a *La Tarde*, que emprendió la labor de despejar lo mejor posible el sentido de nuestro tránsito y crear alrededor de nosotros una atmósfera de fiesta. No habrá un minuto feliz que no nos vuelva a traer lo más delicado del pensamiento y del arte de Tenerife.

Benjamin Péret redactó también un texto a modo de despedida, que aparece el mismo día en *La Prensa*, en el que plasma la tristeza que le provoca la partida y la satisfacción que ha supuesto para él la visita a la isla, y deja patente el estrecho vínculo entablado con los poetas de *Gaceta de Arte* y del Ateneo:

La isla, que no hemos visto borrarse en el horizonte, penetraba a nuestro sueño y se desangraba en blanco como la cabellera del cactus de vuestras montañas y que será en adelante una amante, donde todos mis deseos intentarán fijarse. Las tres semanas que he pasado entre vosotros son para mí como el arco iris para el paisaje que recuerda el aguacero que acaba de recibir. Mi querido amigo Óscar Domínguez me hablaba muchas veces de vuestro país, que yo sabía ya maravilloso, y que admiro más todavía ahora que lo conozco un poco mejor. Pero aún llevo a París un recuerdo magnífico de la gente que he encontrado allí, los camaradas de *Gaceta de Arte* y del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, y no quiero olvidar tampoco a la prensa, cuya acogida cordial refleja una independencia que contrasta con la venalidad de los periódicos franceses. Y cuando ya metido en otra agitación yo regrese a estos días bañados de sol, es en Tenerife en quien pensaré, en su cielo, en sus flores y en sus mujeres que con ellas rivalizan.

Otra de las actividades que pretendieron llevar a cabo entonces fue la proyección del film surrealista *La Edad de Oro*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí, planteada inicialmente como una fórmula para sacar dinero y costear así los gastos de la visita de los franceses. Sin embargo, dicha proyección se vio frustrada debido al escándalo que desencadenó en la prensa católica su anuncio, a la virulencia de la reacción que provocó y que no pasó inadvertida en los medios de entonces. Solo al año siguiente lograrían su objetivo. Así sucedieron los hechos. La proyección estaba programada, inicialmente, para el 2 de junio en el Cine Numancia. La difusión de esta convocatoria había comenzado desde finales de abril, concretamente desde el día 27. En mayo continúa la difusión. A finales de mes el siguiente breve texto acompaña el anuncio de su inminente estreno:

Film surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que ha sido discutido y comentado por los públicos y prensa europeos. Por primera y ÚNICA vez en España, los problemas sexuales, éticos y estéticos filmados de una manera nueva y original. El amor visto a través de un temperamento agónico. Impresionantes primeros planos. La gama cinematográfica de *La Edad de Oro* recorre desde las escenas macabras del cataclismo de los mallorquines hasta las del atormentado erotismo en que lo sexual toma nuevas y artísticas formas.

El día 28 de mayo se anuncia de nuevo, advirtiendo en esta ocasión que sería proyectada a las 11 de la mañana, para que “el público no se sienta herido en sus convicciones”. Al día siguiente una nueva nota en relación con *La Edad de Oro* recomienda “la no asistencia de señoras y señoritas a este espectáculo para evitarles las molestias al ser heridas en muchos de sus sentimientos y prejuicios”. El 30 de mayo Agustín Espinosa publica en *La Tarde* un artículo fascinante y provocador sobre este film de Buñuel y Dalí y sobre su poética del deseo. Destacamos algunos fragmentos, los más significativos, de su texto:

(...) no podemos menos de abrir, de par en par, los ojos, ante la novedad y excelencia del film surrealista *La Edad de Oro*, que dentro de unos días va a ser puesto, por primera vez en España, en los cines de las islas.

En *La Edad de Oro*, sus autores se han propuesto, sobre una base de realización poética y plástica insuperable, poner, ante los ojos del mundo, esa ruda y vieja barrera de los prejuicios sexuales, sociales, religiosos, éticos y estéticos, obstaculizando la pura eclosión de la verdadera vida, la carrera saludable del hombre libre, la fuente natural de los claros instintos humanos (...) El deseo de una mujer a la que tiene derecho a hacer suya en el rincón más favorable de un jardín donde se celebra un concierto de música clásica. Solo que esta música es la overture del *Tristán e Isolda*, de Wagner. Mejor. Mientras el sensual oleaje de la música wagneriana remueve obscena y equívocamente la obscura y solitaria pasión de los asistentes al concierto, un hombre, que corre tras el amor, guiado solo por él, sin prejuicios de hora, vecindad y lugar, pone en libertad, junto a la mujer que le ama, sus puros e irrefrenables deseos (...) empujará hacia un lado a todo lo que sea mayor o menor obstáculo en su libre camino hacia delante (...) Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras

“pornográfico”, “libre”, “procaz”, “indecoroso”, “insolente”, con relación a *La Edad de Oro*, ni con más ni con menos razón –puedo decirlo aquí de paso– que a propósito de mi libro *Crímen*, olvidándose que análogos adjetivos habría que esgrimir, desde este bizco punto de vista, para calificar a Quevedo, a Boccaccio, a Cervantes, a Rabelais, a Lautréamont, a Goethe¹⁴⁴⁹.

Finaliza su artículo Espinosa refiriéndose a la escena erótica en el jardín, que Buñuel y Dalí denominaron “la lutte amoureuse” y que él denomina “«Eros sin carcaj ni cortapisas», «El amor sin fraseología de opereta», «La vida sin espejuelos de colores»”.

Sin embargo, la campaña a favor de la censura de la proyección llevada a cabo por la Juventud Católica Femenina fue todo un éxito, logrando su propósito. En el número 36 de *Gaceta de Arte* se publica el texto “El caso del film surrealista *La edad de oro* en Tenerife”, en el que se cuenta detalladamente el intento frustrado de proyección. El 1 de junio, día antes de la fecha prevista, el Gobernador Civil de la provincia les comunica que esta había sido suspendida por no haber recibido respuesta de la Dirección General de Seguridad de si la película figuraba entre las aceptadas por la censura. Pocos días después se les notifica que debía pasar por la censura. El 12 de junio el censor vio la película. Al día siguiente el Gobernador Civil les informó de que se había aceptado su proyección, pero en privado, mediante invitación, solo para los socios del Ateneo y cercanos a *Gaceta de Arte*, y advirtiendo previamente del carácter de la película. La proyección queda planificada para el domingo 16. Pero el 14 de junio *Gaceta de Tenerife* publica un artículo que arremete violentamente contra el film, refiriéndose a él como “película monstruosa”, “semejante engendro” y afirmando que estaba hecho “expresamente para heretizar, para envenenar las almas, para degenerarlas e inculcar el desprecio y el odio a la Religión Católica”. *La Edad de Oro* es, según se señala en dicha nota, “el nuevo veneno de que se quieren valer el judaísmo y la masonería y el sectarismo rabioso y revolucionario para corromper al pueblo”. Al día siguiente, el Gobernador Civil prohibió definitivamente la proyección. Pero no acaba aquí la diatriba entre católicos moralistas y partidarios del arte nuevo y del surrealismo en concreto. Siguen publicándose, en los días siguientes, artículos tanto en *Gaceta de Tenerife* como en *La Tarde* por parte de uno y otro bando. Los de *Gaceta de Tenerife* emprenden su cruzada, entonces, contra el Cine Numancia, acusándolo de “cine inmoral”. En *La Tarde* el 18 de junio aparece el “Manifiesto de *Gaceta de Arte* contra *Gaceta de Tenerife*”, firmado por Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Óscar

¹⁴⁴⁹ Agustín Espinosa, “*La Edad de Oro* en Tenerife”, *La Tarde*, 30 de mayo de 1935.

Pestana Ramos y Agustín Espinosa. En este sentido, Pérez Minik señala la participación de todos los redactores de *Gaceta de Arte* para hacer frente a la campaña de *Gaceta de Tenerife*:

Pero la campaña se fue reforzando y la lucha entablada llegó a su máxima dureza. Todos los redactores de nuestra revista intervinieron en todos los periódicos liberales para combatir todas las afirmaciones de *Gaceta de Tenerife* (...) Muchos periódicos españoles se hacen eco de todos estos incidentes¹⁴⁵⁰.

Así pues, el escándalo que provocó el intento de proyección del film de Buñuel y Dalí fue considerable. El propio Breton aludió a la frustración de su proyección en el capítulo quinto de su obra *El amor loco*:

L'Age d'Or (...) film de Buñuel y Dalí bautizado con este título, y que, precisamente, Benjamin Péret y yo hubiéramos dado a conocer al público de las Canarias, en mayo de 1935, si la censura española no se hubiese mostrado más rápidamente intolerante que la francesa¹⁴⁵¹.

Este film es, para Emmanuel Guigon, “indiscutiblemente, la primera y la más alta expresión cinematográfica del surrealismo”¹⁴⁵².

En mayo de 1936, un año después de la visita de Breton y Péret, tras el triunfo del Frente Popular, se proyectó al fin *La Edad de Oro*, presentado por Domingo Pérez Minik. Así hace referencia Minik a la proyección en pase privado de la película en su libro sobre la “facción surrealista”, resaltando la presencia policial, la prohibición de propaganda y la afluencia de público numeroso:

Tuvo que pasar mucho tiempo para la presentación de *La Edad de Oro*. Nada más y nada menos que el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936. De todas maneras, la película no se proyectó públicamente sino en sesión privada, un domingo por la mañana, en el cine Numancia de Santa Cruz de Tenerife y con mucha vigilancia policíaca. El local se llenó, se prohibió la propaganda, y el tesoro que teníamos en nuestras manos fue conocido por muchas gentes, pero, aparte de su valor estético, como provocador y original –era la segunda vez que se exhibía en nuestro país, solo en Madrid en 1931– como riqueza no nos sirvió para nada¹⁴⁵³.

Una vez tuvo lugar el alzamiento militar, en julio de 1936, y el estallido de la guerra civil, la copia del film que Breton y Péret habían dejado en sus manos acabó enterrada bajo tierra en un solar que posteriormente fue edificado. Había sido enviada a Las Palmas de Gran

¹⁴⁵⁰ Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴⁵¹ André Breton, *El amor loco*, p. 89.

¹⁴⁵² Emmanuel Guigon, “En torno al castillo estrellado”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, p. 131.

¹⁴⁵³ Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 87.

Canaria para ser proyectada y fue un alemán interesado por el arte moderno, según cuenta Pérez Minik, quien decidió esconderla por temor a la represión de la dictadura franquista.

Por lo visto, la intención inicial de Eduardo Westerdahl, Domingo López Torres y Agustín Espinosa era trasladar la exposición a Las Palmas de Gran Canaria y repetir allí el resto de actividades programadas en Tenerife. Existen cartas fechadas en febrero de 1935 de Westerdahl y Espinosa que reflejan los trámites para tratar de hacer posible dicha visita a Gran Canaria de Breton y Éluard tras abandonar Tenerife y antes de coger rumbo hacia Londres. En ese entonces aún contaban con la posibilidad de que viniese Dalí con ellos¹⁴⁵⁴. Sin embargo, por motivos económicos no fue factible trasladar la exposición a Gran Canaria.

9.1. Segundo *Boletín Internacional del Surrealismo*

El primer *Boletín internacional del Surrealismo* había sido publicado en Praga en edición bilingüe en francés y checo en abril de 1935. El segundo fue redactado en mayo de ese mismo año en Tenerife y publicado en octubre en edición bilingüe en español y francés. Se trata, sin duda, de uno de los más ricos frutos de la visita de Breton y Péret a la isla.

Ya el 27 de mayo de 1935 se anunciaba su inminente aparición en un artículo publicado en *La Tarde* con motivo de la partida de Breton, Péret y Jacqueline Lamba ese mismo día. Sin embargo, su aparición se retrasó hasta octubre, viendo la luz después de que hubiese sido publicado el tercer número, redactado en Bruselas por el grupo surrealista belga. Dicho tercer número del *Boletín internacional del Surrealismo* vio la luz el 20 de agosto de 1935. El cuarto y último número se publicó en Londres en septiembre de 1936.

C. B. Morris se refiere a este segundo número del *Boletín internacional del Surrealismo* como el “manifiesto surrealista escrito en Tenerife”, título que da a la edición crítica de este que prepara y publica en 1983¹⁴⁵⁵. Esta reedición fue realizada de la mano del Instituto de Estudios Canarios y cuenta con un prólogo de Morris que comienza señalando el reconocimiento que cada vez más se hacía por entonces, en la década de los ochenta, de la importancia del papel que desempeñó Tenerife, y en concreto *Gaceta de Arte*, en la historia del surrealismo en España. Morris destaca la conexión que se da a nivel técnico y temático entre los surrealistas agrupados en Francia y los canarios, hablando de una “corriente espiritual” común:

¹⁴⁵⁴ Véase *Gaceta de Arte y su época. 1932-1936*, CAAM, 1997, p. 213.

¹⁴⁵⁵ Este boletín había sido incluido en la reimpresión anastática realizada de la revista *Gaceta de Arte* en Alemania, editada por Topos Verlag y Vaduz en 1981.

Técnica y temáticamente, el relato surrealista de Espinosa, el poema de Gutiérrez Albelo, y varias de las poesías de López Torres y Pedro García Cabrera, demuestran la capacidad de la literatura surrealista para difundir modos de pensar y escribir que franquearan fronteras. Se siente, además, una corriente espiritual que une a los surrealistas franceses y a los prosélitos canarios. Una prueba firme pero poco conocida de esa corriente espiritual es el manifiesto que redactaron Breton, Péret y el grupo de *Gaceta de Arte* en mayo de 1935¹⁴⁵⁶.

Tanto Morris como Guigon resaltan que en la base de dicho documento están, por un lado, la entrevista que Breton concedió a *Índice* y, por otro, el texto de la conferencia pronunciada en el Ateneo (“Posición política del arte de hoy”). Efectivamente, las coincidencias son evidentes, como veremos a continuación, cuando analicemos con detenimiento su contenido. Reproducimos aquí las palabras de Emmanuel Guigon al respecto, en las que establece una notoria diferencia entre la primera parte del boletín y las últimas cuatro páginas:

En efecto, si bien la primera parte de este folleto de nueve páginas ha sido compuesta como un *puzzle* a partir de extractos de la conferencia de Breton en el Ateneo, “Posición política del arte de hoy”, y de su entrevista por el redactor de la revista *Índice*, las cuatro últimas se extienden sobre “el paisaje cultural de España”, atacando el texto al “catolicismo intelectualizado” de José Bergamín que exhuma en su revista *Cruz y Raya* “las entrañas de una tradición agotada”, y más vigorosamente aún a Ernesto Giménez Caballero, “animador del espíritu fascista entre la juventud española” y al “analfabetismo de Alberti –de ese Alberti que en Francia tiene su equivalente en Louis Aragon”¹⁴⁵⁷.

Fernando Castro coincide en señalar la diferencia entre una parte del documento que atribuye a Breton y una segunda que atribuye a los redactores de *Gaceta de Arte*:

Este texto, que constituye uno de los manifiestos políticos más importantes del surrealismo, viene a ser el desarrollo de la tesis que Breton expuso en su conferencia del Ateneo, durante su estancia en Tenerife (...) La voz de Breton se percibe más nítidamente cuando denuncia el sometimiento de Aragon a la disciplina ideológica del Partido Comunista. Mientras que la voz de los redactores de *Gaceta de Arte* sobresale cuando el manifiesto arremete contra los valores convencionales en que se sustentaba la cultura oficial española, aludiendo no solo a la complicidad con el fascismo de Giménez Caballero y Sánchez Mazas, sino también a la incultura de Rafael Alberti. Estos juicios críticos sobre el panorama nacional no se encuentran ni en la entrevista de *Índice* ni en la conferencia de Breton en el Ateneo, lo cual confirma la hipótesis de que son la expresión inequívoca del desprecio que *Gaceta de Arte* siempre sintió por la vida intelectual española¹⁴⁵⁸.

¹⁴⁵⁶ C. B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1983, p. 10.

¹⁴⁵⁷ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., p. 28.

¹⁴⁵⁸ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., pp. 42-43.

El boletín publicado en Tenerife tiene el mismo formato que el anterior y los dos posteriores. Todos ellos se editan en edición bilingüe y en dos columnas paralelas (una en francés y la otra en checo, español o inglés). En cuanto a las ilustraciones del redactado en Tenerife, figura la reproducción del cuadro de Domínguez *El cazador*, el aguafuerte de Picasso la *Muerte de Marat* y tres fotografías (una de Jacqueline Lamba, Breton y Westerdahl, otra de un detalle de la exposición surrealista y otra de Breton y Péret).

Para Morris, este manifiesto es un “documento histórico, no solo por ser el único credo surrealista que se publicara en español, sino por la comunidad de actitudes entre ese grupo de escritores canarios y el caudillo del movimiento surrealista y uno de sus poetas más agresivos”¹⁴⁵⁹. Morris habla de “íntima comunidad de actitudes y de ideas políticas [que] estrechó la distancia entre París y Santa Cruz de Tenerife (...)”¹⁴⁶⁰.

Georges Sebbag, en su presentación a la reedición facsímil de los cuatro números del *Boletín* llevada a cabo en 2009 por Éditions L’Age d’Homme (en Suiza), ve el redactado en Tenerife como “un bel échange de procédés entre le surréalisme, avant-garde culturelle en Europe, et *Gaceta de Arte*, avant-garde culturelle en Espagne”¹⁴⁶¹. Sebbag centra en la relación con el Partido Comunista la principal diferencia entre el *Boletín* redactado en Praga y el redactado en Tenerife y aporta una serie de claves esenciales respecto al contenido del redactado a medias entre los canarios y los franceses, distinguiendo claramente también dos partes diferenciadas:

Si l’ombre du parti communiste local plane à Prague sur les surréalistes, il n’en va pas de même aux Canaries où les collaborateurs de la revue *Gaceta de Arte*, qui sont des socialistes ou des révolutionnaires marxistes, n’ont pas à supporter le fardeau d’un parti communiste. C’est sans doute pourquoi la déclaration en espagnol et en français du *Bulletin international du surréalisme* prend un tournure différente. Cette déclaration collective comprend deux volets, l’un concerne les visiteurs et l’autre plutôt leurs hôtes. Les premier volet, de loin le plus fourni, reprend des passages de la conférence de Breton à l’Ateneo de Santa Cruz de Tenerife et reproduit l’entretien de Breton avec la revue socialiste de culture *Indice*. Parmi les points abordés par André Breton, il faut relever: a) la découverte ou la création d’un mythe collectif, objectif inhérent au surréalisme; b) la recours à l’inconscient freudien, à l’exception de ses présupposés métaphysiques; c) *La Mort de Marat* de Picasso, eau-forte reproduite dans le *Bulletin*, bel exemple d’un art révolutionnaire tournant le dos au réalisme socialiste et à l’art de propagande; d) un attaque en règle du communiste Aragon, traître à la cause surréaliste; e) la référence positive, comme dans le *Bulletin* de Prague, au Premier Congrès des écrivains soviétiques de 1934.

¹⁴⁵⁹ C. B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, p. 14.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁶¹ Georges Sebbag, *Bulletin international du surréalisme. Avril 1935-septembre 1936* (edición facsímil con presentación de Georges Sebbag), Éditions L’Age d’Homme, Suiza, 2009, p. 10.

Pour ce qui est du second volet du *Bulletin* de Tenerife, la polémique bat son plein contre un journal catholique de Tenerife scandalisé par les tableaux de l'exposition surréaliste, contre le pseudo avant-gardiste Gimenez Caballero, contre *Cruz y Raya*, et plus surprenant, contre Madrid où "tous les marchands de vieille camelote se sont donné rendez-vous", contre la capitale de l'Espagne qui n'a fait qu'éclabousser de son confusionnisme et de son "analphabétisme de salon" la médiocre vie intellectuelle des provinces. Il va de soi que seule l'île de Tenerife, "pointe poétique de l'Espagne", échappe à cette médiocrité générale. Pour finir, la déclaration signée par Breton et Péret et les sympathisants surréalistes de *Gaceta de Arte* se conclut sur un série de solgans défensifs, contre la guerre, contre le fascisme, contre la patrie, contre la religion, contre l'art de propagande, contre les écrivains réfugiés dans leur tour d'ivoire et contre la régression culturelle¹⁴⁶².

Más adelante, en la misma presentación, Sebbag destaca la relevancia de *Gaceta de Arte* en el panorama vanguardista español y habla de la relación entre los surrealistas parisinos y los poetas canarios:

Mai 1935: à Tenerife, la revue insulaire et internationale *Gaceta de Arte* qui promeut l'architecture moderne et l'art abstrait, la poésie et la peinture surréaliste, est de fait la seule revue culturelle d'avant-garde en Espagne; surréalistes parisiens et poètes canariens se reconnaissent alors non pas comme deux groupes surréalistes mais comme deux groupes d'avant-garde¹⁴⁶³.

Por su parte, Guigon resalta el planteamiento que se hace en el *Boletín* del "problema del estatuto revolucionario de la obra de arte", planteamiento realizado con "especial agudeza y en términos pasablemente conminatorios de cara a las instancias llamadas revolucionarias, en el momento en que el estalinismo implanta casi en todas partes la llamada «vuelta al orden»"¹⁴⁶⁴.

Miguel Pérez Corrales atribuye la redacción del *Boletín*, fundamentalmente, a Domingo López Torres:

Este *Boletín*, octubre de 1935, lo firmaron, por orden alfabético, Breton, Espinosa, García Cabrera, López Torres, Péret, Pérez Minik y Westerdahl. A mi entender fue redactado fundamentalmente por López Torres, pues en él hay una identificación con el surrealismo que no se apreciaba en el "Criterio", de corte claramente westerdahliano¹⁴⁶⁵.

¹⁴⁶² *Ibidem*, pp. 6-7.

¹⁴⁶³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴⁶⁴ Emmanuel Guigon, "El surrealismo a 28°-7°", loc. cit., p. 28.

¹⁴⁶⁵ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 136.

En este sentido, Emmanuel Guigon sugiere que no todos los firmantes participaron en la redacción del texto, aunque sí lo hicieron de la reflexión previa y la toma de una postura común, de una posición compartida que sería la base de este:

Si bien la redacción de este Boletín no se debe, con toda evidencia, al conjunto de sus signatarios (André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Benjamin Péret, Domingo López Torres y Eduardo Westerdahl), la decisión común parece haber tratado sobre la aprobación concedida a la posición definida en el mismo. Lo cual puede explicar en parte el retraso en la publicación del Boletín (anunciado en el periódico *La Tarde* del 27 de mayo como debiendo salir “dentro de breves días” (...)¹⁴⁶⁶.

Por su parte, Fernando Castro afirma que “el tono del escrito induce a pensar –como lo advierte Morris– que no solo era «la conclusión d’une alliance» entre ambos grupos, sino también, y sobre todo, un manifiesto político de André Breton escrito en Tenerife y corroborado por los intelectuales de *Gaceta de Arte*”¹⁴⁶⁷.

Emmanuel Guigon, además, advierte de una serie de diferencias elocuentes entre la versión en castellano y la versión en francés:

La comparación de las versiones española y francesa revela algunas divergencias: la inserción en la traducción española de “perfecto” y “perfectamente”, cuando se trata de una declaración de Breton, nos da una idea bastante precisa del magnetismo ejercido por este último y de la veneración de la que fue objeto por parte del traductor –verosímilmente Domingo López Torres, que fue también autor anónimo de la entrevista de *Índice*¹⁴⁶⁸.

9.1.1. Contenido del *Boletín* redactado en Tenerife

El boletín comienza con una alusión en clave política al particular momento histórico que se vivía, al tiempo “de lucha, de organización de masas, de verdaderas fuerzas colectivas impulsadas por las más oscuras necesidades internas”.

Un fragmento de la conferencia que pronunció Breton el 16 de mayo de 1935 en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, titulada “Arte y política”, se recoge en el *Boletín*. En dicho fragmento André Breton se refiere al “tesoro colectivo” que posee el ser humano, quien, en palabras de Breton, “se pertenece menos que nunca”. Alude al rechazo de la autoría por parte del artista, que “comienza a abdicar de su personalidad, a la que era hasta entonces tan

¹⁴⁶⁶ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28º-7º”, loc. cit., p. 28.

¹⁴⁶⁷ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 42.

¹⁴⁶⁸ Emmanuel Guigon, “En torno al castillo estrellado”, loc. cit., p. 135.

celoso”. Este fragmento se encuentra, también, en el texto “Posición política del arte de nuestros días”, conferencia pronunciada en Praga por Breton el 1 de abril de 1935, recogido en *Documentos políticos del surrealismo*.

Continúa el boletín transcribiendo unas de las preguntas, la segunda, de la entrevista realizada a Breton por la revista *Índice* y su respuesta, que se transcribe íntegramente. Se le pregunta si el arte “es un medio para fines comunes”, a lo que Breton responde resaltando que “el arte no debe perder de vista que su objeto más vasto es el de «revelar a la conciencia los poderes de la vida espiritual»”¹⁴⁶⁹.

Se alude, entonces, a la supremacía del “ello” sobre el “yo” proclamada por el surrealismo y se destaca el papel que ejerce lo subconsciente, lo instintivo, como aporte de verdadera realidad, de la “existencia subjetiva”, para alcanzar la verdadera vida, luchando contra todo tipo de amarra, de coerción, tanto venida de fuera, del orden moral establecido, como del propio individuo:

El Surrealismo coloca el “ello” sobre el “yo”. Lo instintivo frente a lo consciente. Las fuerzas ancestrales y reprimidas como exponentes de la verdadera realidad interna, como íntima manifestación, como exacta aportación psíquica, para la construcción de un mundo de representaciones, más sincero, más auténtico y más personal. Lucha contra las barreras de la conciencia, contra la censura de un orden moral establecido, agrupando y seleccionando de manera voluntaria las aportaciones subconscientes, con auxilio de “estímulos” reales para, en el libre juego de las percepciones internas y externas, anular la misión fiscalizadora del “yo”¹⁴⁷⁰.

Continúa el *Boletín* entroncando con otra de las preguntas realizadas por *Índice* a Breton, la sexta, sobre “la actitud del surrealismo respecto a las tesis más importantes del materialismo dialéctico y del psicoanálisis contemporáneo”. En el boletín se recoge la pregunta de manera indirecta y más amplia, aludiendo a “los puntos de vista más interesantes de la psicología contemporánea con relación al surrealismo”. Se reproducen solo dos párrafos, el segundo y el tercero y último, de la respuesta de Breton en la entrevista, párrafos en los que se centra, en primer lugar, en Freud, y el psicoanálisis y, en segundo lugar, en el materialismo dialéctico y la ciencia. Breton afirma el interés del surrealismo por todo aquello que tienda a “dar una base científica a la búsqueda del origen y los cambios de las imágenes ideológicas” y, en ese sentido, destaca la importancia que atribuyen en especial a “la psicología de los procesos del sueño en Freud, y de una manera general en este autor, en todo aquello que es la resultante de una exploración fundada sobre la observación clínica de la vida

¹⁴⁶⁹ Citamos a partir de la edición ya mencionada de C. B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, p. 18.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*.

inconsciente”¹⁴⁷¹. Sin embargo, consideran cuestionable gran parte de la filosofía de Freud que consideran metafísica.

En cuanto a la ciencia, sostiene Breton que “la consideración del movimiento científico actual es más aprovechable que la del movimiento psicológico, siempre en retraso con el precedente”. Señala la física moderna como la disciplina científica a la que deben prestar especial atención, pero, eso sí, cuidándose de “contribuir a la formación de una nueva religión que sea, paradójicamente, la de la ciencia”¹⁴⁷². Citan, a continuación, unas palabras de Lefevre en las que se refiere, también, a la “metafísica absurda” de las teorías freudianas.

El boletín se centra entonces en el materialismo dialéctico, afirmándose la necesidad de posicionarse respecto a este, al ser una “fuente, también, fundamental de esta teoría artística en la acción”¹⁴⁷³. Retoman la conferencia de Breton en el Ateneo, citando algunas de las declaraciones que vierte en dicho texto que revelan la importancia de lo psicológico, adentrándose en el territorio de la subconciencia. Reproducen, entonces, el primer párrafo de la respuesta de Breton a la sexta pregunta de la entrevista de *Índice*, citada recientemente, sobre la relación del surrealismo con el materialismo dialéctico y del psicoanálisis contemporáneo:

“Hemos proclamado desde hace tiempo nuestra adhesión al materialismo dialéctico y hacemos nuestras todas sus tesis: primacía de la materia sobre el pensamiento, adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano, concepción materialística [sic]¹⁴⁷⁴ de la historia (“Todas las relaciones sociales y políticas, todos los sistemas religiosos y jurídicos, todas las concepciones teóricas que aparecen en la historia no se explican sino por las condiciones de existencia materiales de la época en cuestión”), necesidad de la Revolución social como término del antagonismo que se declara, en una determinada etapa de su desenvolvimiento, entre las fuerzas de producción materiales de la sociedad y las relaciones de producción existentes (lucha de clases)”¹⁴⁷⁵.

A continuación, aluden a una cuestión fundamental que se planteaba entonces el surrealismo, la relación entre el arte y la política, en un momento en que la política cultural proclamada desde Moscú pretendía delimitar el territorio del artista exigiéndole compromiso político-social y un arte que sirviera a los fines revolucionarios. El cuestionamiento del papel del arte, si debía ponerse al servicio de una idea política determinada o de si, por el contrario, debía quedarse al margen, se vuelve un asunto capital en aquellos días. Enlazan, entonces, con

¹⁴⁷¹ *Ibidem.*

¹⁴⁷² *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁷³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁴⁷⁴ En la entrevista figura “materialista” en vez de “materialística”.

¹⁴⁷⁵ *Ibidem*, pp. 20-21.

la primera de las preguntas realizadas a Breton en la entrevista de *Índice* sobre las dos tendencias contradictorias existentes en la historia del arte, una ligada a las clases dominantes y otra no conformista, que en aquellos tiempos representaban la “pintura social” y la “nueva objetividad”. Se reproduce la respuesta de Breton íntegramente, aunque con algunas ligeras e insustanciales diferencias en la traducción, de la que resaltamos la asociación que establece entre “arte auténtico” y “no-conformismo”. Breton reivindica la libertad e independencia de la imaginación artística. Defiende que “la obra de arte, so pena de perder su propio ser, debe desligarse de toda especie de fin práctico”¹⁴⁷⁶. Rechaza el arte de propaganda, y opone a “la pintura de «asunto social» aquella cuyo contenido latente, sin juicio del asunto expresado, es revolucionaria [sic]”¹⁴⁷⁷. Es la “representación mental pura” la única fuente de la que puede extraer sus elementos.

Se centran, entonces, en la “deserción” de Aragon, que “sometido a las rígidas consignas del PC no supo resolver a tiempo este claro problema de separar la acción social de esta corriente artística que exige la libre manifestación del espíritu”¹⁴⁷⁸. Lanzan, entonces, la pregunta de si la separación de Aragon del movimiento surrealista obedece a “profundas diferencias ideológicas en los postulados esenciales del surrealismo”, que se corresponde con la quinta pregunta realizada a Breton en la entrevista de *Índice*. Entran de lleno en la polémica desatada en el seno del grupo surrealista a raíz de la reflexión y el posicionamiento en cuanto a la relación entre el arte y la política, y a las rupturas internas que comenzaban a tener lugar. Llamamos la atención sobre el uso del término “deserción” frente al término “exclusión” que usa una parte de los estudiosos y de la crítica con un claro carácter tendencioso, incidiendo en la imagen de Breton como un ser despótico, autoritario. A continuación, reproducen íntegramente la respuesta que da Breton en la entrevista probablemente realizada por Domingo López Torres, respuesta de la que merece ser destaca la primera parte:

“Ha sido consecuencia, antes que otra cosa, de la imposibilidad para el surrealismo de mantener su confianza a un hombre que por razones estrictamente oportunistas podía comenzar, de un día a otro, a condenar, según orden expreso, toda su actividad pasada y que se mostraba enseguida incapaz de justificar, por poco que fuese, este volver la cara. El postulado esencial que empuja a una tal actitud no es el propio del surrealismo: es el postulado de la identidad del espíritu. Un espíritu determinado no puede abdicar tan vanamente a lo largo de toda su gestión, o debe inmediatamente dar cuenta pública en la medida en que esta ha sido pública, no puede tratarse,

¹⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 23. En la entrevista figura “revolucionario” en vez de “revolucionaria”.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, pp. 23-24.

en caso contrario, sino de una *conversión* o de una *traición*. Conviene decir que, desde entonces, Aragon tiende a sistematizar su renunciamiento (...)”¹⁴⁷⁹.

A continuación, enlazan con otra de las preguntas realizadas a Breton en la entrevista de *Índice*, la tercera, cuyo planteamiento presenta una leve diferencia respecto a su formulación en la fuente original, empleando el verbo “debe” en vez de “puede”: “Ante una acción inmediata, ¿debe ponerse el arte al servicio de una idea política determinada?”. La respuesta de Breton es, de nuevo, reproducida en su totalidad:

“Debe ponerse sin reserva al servicio de esta idea durante el período en que ella se transforma en acto, y donde este acto, para llegar a su cumplimiento total, pide ser exaltado en todas las maneras. Pasado esto es indispensable que recupere su independencia, si el arte quiere escapar a graves contradicciones, perjudiciales, objetivamente, a esa misma idea a la que quiere servir (Suicidio de Mayakowsky)”.

Finaliza aquí la primera parte del boletín que conecta de forma evidente con el contenido de la conferencia de Breton y con el de la entrevista de *Índice*, compuesta a base de fragmentos de las declaraciones del fundador del surrealismo. Prosigue el boletín con una segunda parte atribuible a los redactores de *Gaceta de Arte*, en la que se centran en lo que ellos mismos denominan el “paisaje cultural de España”. Comienzan refiriéndose al movimiento de vanguardia animado por *La Gaceta Literaria*, que critican por su “falta de firmeza ideológica”. Manifiestan su rechazo a que el surrealismo sea considerado un movimiento de vanguardia más:

Faltó en aquel momento, trágico, decisivo, de perfilar voluntades y acciones, alguien que se colase por encima de la vorágine de la época, de aquel liquidar y levantar “ismos”, y supiese ver lo que entonces fue imposible. Que el movimiento surrealista no era un “ismo” más en aquella hora decisiva del naufragio, que André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, y todos los que militaban inteligentemente en este movimiento, habían, a partir de 1924, dado su verdadero sentido al surrealismo entroncándolo perfectamente al materialismo dialéctico y a la psicología contemporánea. Así quedó perfectamente orientado y conectado a lo más vivo y actual de la cultura¹⁴⁸⁰.

Las críticas recaen, a continuación, en Giménez Caballero, director y animador de *La Gaceta Literaria* y gran amigo de Espinosa, resaltando la gran contradicción entre su apoyo al surrealismo primero y su enaltecimiento del fascismo después:

¹⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 25.

Quien, como Giménez Caballero, no supo descubrir su entrañable significación, sino que siguió hasta los últimos momentos de *Gaceta Literaria* apoyando y propagando el surrealismo como un movimiento “dadaísta” de provocación e injuria, viene en estos momentos de España, de una España en manos de la reacción, a alentar un espíritu fascista en las juventudes españolas, amparándose en aquella autoridad que adquirió desde su posición literaria de vanguardia¹⁴⁸¹.

En el boletín se alude a la visita de Breton y Péret a Tenerife y a todas las actividades de diversa índole que tienen lugar durante su estancia como “esta cruzada de arte surrealista en Canarias” y comentan las reacciones opuestas que generó, señalando el papel que desempeña, por un lado, *La Prensa* y, por otro, *Gaceta de Tenerife*. Aprovechan, además, para denunciar la miseria de los barrios obreros tinerfeños, la alta tasa de analfabetismo, las malas condiciones de salubridad y las enfermedades y epidemias que esto conllevaba, el hambre, etc.:

Al celebrarse esta cruzada de arte surrealista en Canarias, conferencias y exposiciones [et projection de *L'Age d'or*], inmediatamente conmovió nuestros medios artísticos y esta natural indiferencia de todos, surgiendo opiniones favorables y adversas; pero es para nosotros alentador ver como, desde el periódico *La Prensa*, un obrero linotipista hace nuestro más encendido elogio, reconociendo nuestro movimiento, y desde las páginas del periódico católico *Gaceta de Tenerife*, “una dama de la más alta sociedad tinerfeña” (así reza la nota de redacción) protesta de la exposición en la que “varios enfermos con la imaginación ya en el último grado se dieron cita para saber cuál pintaba más disparates y hasta la sublime belleza y el bello ideal de ser madre se han ridiculizado bajo sus aspectos más repugnantes”. “La dama de la alta sociedad” insiste en que “no vale la pena salir de las preocupaciones cotidianas para ver esas lacras humanas en pintura y colgadas de las paredes... quédense cada uno en su casa y déjenos, por lo menos, contemplar nuestras bellezas naturales, obras de un Hacedor Perfecto”. Nosotros hemos pensado si las obras perfectas del Sumo Hacedor son nuestros miserables barrios obreros [de Tenerife], nuestros ejércitos de analfabetos [de cette île], la sífilis, el hambre, la tuberculosis y todas las plagas de esta civilización que ampara la “moral cristiana”¹⁴⁸².

Continúan señalando su deseo de posicionarse de cara al futuro y aprovechan la ocasión para arremeter, de nuevo, contra el “paisaje cultural de España”. La cultura desarrollada en Madrid es puesta en el punto de mira. El ataque se dirige, ahora, contra la revista *Cruz y Raya*:

Nosotros venimos a fijar nuestra posición “en esta punta poética de España” –Tenerife– para nuestra actuación futura.

¹⁴⁸¹ *Ibidem*.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p. 26.

Esta posición no es otra que la tónica en que se mueven los valores intelectuales. Madrid, literaria y artísticamente, no hace otra cosa que salpicar con su confusionismo, con su desorientación, con su inconsciencia, con su analfabetismo de salón, la escasa vida espiritual de las provincias. Todos los mercaderes de las más anticuadas mercancías se dan cita en la capital de España. Ahí está *Cruz y Raya* desenterrando las exhaustas entrañas de una tradición, enmascarando formas y expresiones avanzadas tras una careta de catolicismo intelectualizado con que pretende ahogar el sentido revolucionario de nuestro tiempo. Por ahí, por las provincias españolas, anda un semillero de revistas de menor cuantía, donde el poemita oculta la traición a los problemas vitales de nuestro tiempo¹⁴⁸³.

A continuación, establecen una evidente diferenciación entre el papel del arte, que debía mantener su independencia, y el papel del artista, quien personalmente debía implicarse y comprometerse con la lucha de clases, con la lucha obrera y, en un sentido más amplio, con la lucha por la liberación del ser humano:

Nosotros afirmamos la necesidad de mantener el arte en su plano propio, haciendo la revolución en su campo, en el período prerrevolucionario; pero el artista, el escritor, ese tiene que militar en la vanguardia de la clase obrera, tiene que enrolarse en las filas que propugnan por esta raíz capital: la liberación del hombre¹⁴⁸⁴.

Esa independencia del arte o independencia artística no justifica, en su opinión, a aquellos escritores y artistas en general que “marchan de espaldas a la meta colectiva de hoy”. Manifiestan su total rechazo de la actitud de aquellos que se aíslan encerrándose en su torre de marfil:

La torre de marfil, el no tratar los problemas sociales, silenciando cobardemente toda clase de desafueros, como si se pudiera hacer obra cultural viva entre las cadenas de una esclavitud que tiene al hombre escindido en su intimidad¹⁴⁸⁵.

Las últimas críticas directas van dirigidas contra Rafael Alberti, a quien identifican con Aragon:

Y lo más lamentable es el analfabetismo de Alberti que tiene en Francia su paralelo en Louis Aragon¹⁴⁸⁶.

Por último, finalizan el boletín con una serie de declaraciones a modo de conclusiones que reproducimos de manera íntegra dado su interés. Mediante breves frases, casi diríamos

¹⁴⁸³ *Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*.

consignas, manifiestan su rechazo de la guerra, el fascismo, la patria, la religión, el arte de propaganda, la indiferencia política y la inercia social y, por último, contra todo arte de resurrección de valores caducos:

Contra la guerra, como una solución que tiene el capitalismo para resolver sus contradicciones económicas y sociales.

Contra el fascismo, forma política que toma la clase burguesa en la última etapa de su derrumbamiento definitivo.

Contra la patria, que divide a los hombres, enfrentándolos como enemigos, en el asesinato de la fraternidad humana.

Contra la religión, tiránica espiritual y económica, puesta al servicio de los explotadores para dilatar la llegada de una nueva hora colectiva.

Contra el arte de propaganda, puesto al servicio de cualquier idea política. El arte tiene revolucionariamente una misión que cumplir dentro de sí mismo.

Contra la indiferencia política y la inercia social de los escritores que contribuyen a esclavizar el hombre, sin tomar posiciones para su liberación.

Contra todo arte de resurrección de valores muertos, los neos y demás motes con que se encubre una indigencia doctrinal¹⁴⁸⁷.

Debajo del texto figura la lista de firmantes, entre los que no se encuentra Emeterio Gutiérrez Albelo, como ya sabemos:

André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamín Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl.

9.2. La “Déclaration” firmada por Westerdahl, Pérez Minik, García Cabrera, López Torres y Espinosa

Esta declaración apareció, en español y firmada por “gaceta de arte” (sin especificar los nombres de aquellos que participaron en su redacción), en una hoja inserta en el número 35 de *Gaceta de Arte*, así como en *Cahiers d’Art* (10º año, 1935, n.º 5-6), traducida al francés. La versión en francés es la que se recoge en la reedición del segundo *Boletín Internacional del Surrealismo* que realizó el Instituto de Estudios Canarios, prologada y comentada por C. B. Morris, bajo el título *El manifiesto escrito en Tenerife*. Comentamos y citamos nosotros

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*, pp. 27-28.

aquí la versión en español aparecida en *Gaceta de Arte* bajo el epígrafe “Criterio de g.a. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista *cahiers d’art paris*”.

Comienza la declaración aludiendo a la “revista internacional de cultura *Gaceta de Arte*” como propagadora de “todos aquellos fenómenos del arte contemporáneo que delaten de una manera clara el tránsito de una cultura y el nacimiento de unas nuevas y determinadas expresiones que correspondan de manera automática al espíritu del hombre de nuestro tiempo”. A continuación se señala el papel que ha desempeñado la revista recogiendo tendencias o movimientos artísticos incluso opuestos o en pugna, pero teniendo todos ellos en común un “fondo energético de recreación constante por estos dos caminos ineludibles: destrucción de unas formas muertas que la reacción trataba de imponer, vitalizándolas, y propaganda de otras a las que la reacción negaba circular en nuestro tiempo, pero que al fin habrían de imponerse por su indestructible conexión a la edad presente”. El surrealismo es, entonces, mencionado y destacado como uno de los grupos “que merecen nuestra más decidida atención”, señalando el interés que el movimiento les suscita:

(...) el movimiento surrealista, en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsas obras de ingeniería con que el capital, el estado, la religión, la moral, la patria, la familia, etc., canalizaban y levantaban convencionales edificios puestos al servicio de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales subconscientes en cuya energía descansaba el proceso de las culturas.

Antes de proseguir, consideramos de interés señalar que al inicio del texto, cuando al referirse a la revista *Gaceta de Arte* se menciona la isla de Tenerife, se señala que fue André Breton quien la denominó “la pointe poétique de l’Espagne”. Esta expresión se citaba, también, en el comentado *Boletín*, pero sin aclarar a quién pertenecían estas palabras.

Gaceta de Arte se identifica con el surrealismo por su carácter anticapitalista, antiburgués y universal:

A g.a. le une al surrealismo en principio su fondo anticapitalista y universal, la destrucción de la sociedad burguesa y las escenográficas instituciones que maltratan y aniquilan el libre acto.

Proclamamos, por tanto, en el movimiento surrealista, entre sus valores artísticos, la solidez de su poesía en primer término, y a sus expresiones plásticas, que le auguran en el porvenir la función de una dilatada vigencia. Afirmamos que las concreciones poéticas del surrealismo son las adquisiciones más exactas y acabadas de que dispone actualmente la poesía contemporánea.

Los redactores de *Gaceta de Arte* llaman la atención sobre la importancia de la libertad para el surrealismo, su principio capital:

Proclamamos también en el surrealismo lo que tiene en sí de respeto a la libertad del hombre, en cuya libertad solo puede asentarse un sentido progresivo de la cultura, para cuyo natural restablecimiento persigue por vía política la última escala del marxismo, en cuyo clima el hombre funcione libremente.

Compárese el sentido del párrafo recientemente reproducido con la versión de este que aparece en el texto en francés:

Nous affirmons que le surréalisme porte en lui le respect de la liberté humaine sur laquelle seule peut s'appuyer le sens progressif de la culture dont le marxisme, dans sa dernière étape, poursuit, par des voies politiques, le naturel établissement qui permettra à l'homme de fonctionner librement.

Se refieren, entonces, al discurso de Breton preparado para el Congreso de Escritores para la defensa de la Cultura, que leyó Éluard, resaltando la coherencia y firmeza de los principios del movimiento surrealista, su auténtico espíritu revolucionario. Hablan de “alianza” para referirse a la relación y conexión existente entre los canarios y los surrealistas; alianza que se vio fortalecida con el encuentro en Tenerife. El boletín redactado en conjunto es para ellos la prueba más evidente:

Los últimos desarrollos políticos, después de la estancia de Breton en Tenerife, y de sus conferencias y Exposición Surrealista, como son, especialmente, la muerte de René Crevel y el discurso de Breton, leído por Éluard en el Congreso de Escritores para la defensa de la Cultura, celebrado en París, prueban la insobornable fuerza del surrealismo, su sentido heroico y la constante actualidad y sentido revolucionario. Breton ratifica, en los duros momentos porque [sic] atraviesa la libertad del espíritu, con dictaduras políticas y pactos internacionales para la defensa de nacionalismos descompuestos, la trayectoria universal de la cultura y la necesidad constante de inventariar sus clásicas, posiciones sostenidas por g. a. a través de su vida, que han establecido entre nosotros y los surrealistas una alianza expuesta en el Boletín núm. 2 del Surrealismo, para la defensa de la cultura y de la integridad espiritual del hombre de nuestro tiempo y de la libertad de sus actos.

Los redactores de *Gaceta de Arte* finalizan la declaración reivindicando la significación del surrealismo y las posibilidades que ofrece al ser humano:

Reconocemos y proclamamos en el surrealismo sus poderosas esencias de arte vivo y el perfil destructor y fértil que presenta frente a los más ineludibles problemas del hombre, en cuya apasionada discusión se humaniza en la política para defender, fiel a los deberes del hombre en su comportamiento social, las más puras esencias de creación poética, caso único en la historia contemporánea del arte.

Así como la versión en español integrada en el número 35 de la revista editada en Tenerife apareció simplemente firmada por “gaceta de arte”, la versión en francés publicada en *Cahiers d'Art* especifica la identidad de los firmantes: “*Gaceta de Arte*: Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa”. De nuevo, Emeterio Gutiérrez Albelo no está presente entre los que la suscriben.

Por otra parte, en la hoja inserta en la que se presenta la declaración en su versión en español integrada en la revista canaria encontramos tres breves textos. El primero de ellos consiste en una breve cita de Breton acerca de la denominación que adopta el movimiento: “Reconozco únicamente la palabra «surrealismo» en español, para denominar el movimiento francés «surréalisme»”. De estas palabras de Breton se deduce su rotundo rechazo de nomenclaturas alternativas empleadas con excesiva alegría para referirse al movimiento por él encabezado, como “superrealismo” o “sobrerrealismo”. En el segundo de los textos, el de mayor extensión de los tres, se señala el interés y la importancia del contenido del número 35 de *Gaceta de Arte*:

En el presente número de g. a. constan documentos surrealistas de tanta importancia y actualidad como son la conferencia de Breton sobre “Arte y política”, días antes del Congreso de Escritores y la Memoria que debía leer Breton en dicho Congreso.

Por esta causa aplazamos para números sucesivos la publicación del material poético surrealista, por considerar necesario dar a conocer con la mayor amplitud la posición ideológica de este grupo en momentos tan agitados como los actuales en el proceso de la historia de Europa.

El tercero y último pretende simplemente dejar constancia de que la totalidad de los textos que aparecen en dicho número de *Gaceta de Arte* han sido publicados “bajo la vigilancia de Breton”. Las traducciones, según se señala, fueron realizadas por Breton, Péret, Pérez Minik, García Cabrera y Espinosa.

Domingo Pérez Minik se refiere en su libro *Facción española surrealista de Tenerife* al proceso de redacción de la “Declaración”, al largo debate previo que suscitó y al trabajo y esfuerzo que supuso lograr el acuerdo, el consenso, en una serie de cuestiones fundamentales, de puntos básicos comunes:

Para redactar la famosa *Déclaration* de principios que se preparó en Tenerife durante ese tiempo por el director y los redactores de *Gaceta de Arte* se gastaron muchas palabras, se afirmaron muchas ideas, hasta lograr

unos mínimos puntos de coincidencias, tal como aparece en este escrito publicado oficialmente en *Cahiers d'Art*, de París, en su número 3-4, 1935¹⁴⁸⁸.

Para Morris, esta declaración puede ser considerada como un “resumen independiente de las actitudes y sentimientos afirmados en común”¹⁴⁸⁹.

9.3. Entrevista a André Breton realizada por *Índice*

La entrevista que realizó *Índice* a André Breton en mayo de 1935, durante su estancia en Tenerife, como ya apuntamos, no llegó a ver la luz en la revista dirigida por López Torres. Sí apareció, sin embargo, publicada ese mismo año como parte del libro *Position politique du surréalisme* de Breton y, más tarde, fue recogida en castellano en *Documentos políticos del surrealismo*, publicado en 1973¹⁴⁹⁰. Posteriormente, en 1993, Andrés Sánchez Robayna y C. B. Morris la incluyen en su edición de las *Obras completas* de Domingo López Torres.

Dado que su contenido se encuentra integrado en el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, redactado en Tenerife, y ha sido, pues, citado y comentado con anterioridad, prestaremos aquí atención tan solo a algunos fragmentos de sus respuestas no citados por nosotros cuando comentamos el *Boletín*.

Comienza la entrevista Domingo López Torres preguntando a Breton por las tendencias contradictorias del arte de aquellos tiempos, la pintura social y la nueva objetividad. De la respuesta de Breton destacamos su defensa de la libertad de la imaginación y de la necesidad de que la obra de arte no se someta a unas circunstancias concretas, que se mantenga al margen de todo fin práctico:

1º) todo debe poder seguir siendo expresado; 2º) la expresión debe ser renovada por el artistas tan completamente como sea posible. La imaginación artística debe permanecer libre. Debe hallarse libre por definición de toda fidelidad a las circunstancias, y muy especialmente a las circunstancias exaltantes de la historia. La obra de arte, so pena de dejar de ser ella misma, debe permanecer desligada de cualquier especie de fin práctico¹⁴⁹¹.

Para Breton, “la pintura «social» (de *contenido* revolucionario *manifiesto*)” es un género secundario. Rechaza de plano la pintura metafísica, expresando lo absurda que le

¹⁴⁸⁸ Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁸⁹ C. B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, p. 13.

¹⁴⁹⁰ Véase *Documentos políticos del surrealismo*, Editorial Fundamentos, 1973, pp. 83-89.

¹⁴⁹¹ Domingo López Torres. *Obras completas*, p. 225.

resulta dicha terminología escogida para su denominación. Considera que no es esta la tendencia opuesta a la pintura social. Para Breton, la que se opone a aquella de contenido revolucionario manifiesto, patente, es “la pintura de tema social aquella cuyo contenido latente, sin perjuicio del tema expresado, es revolucionario”¹⁴⁹². Y, en este sentido, agrega algo fundamental:

Insistimos en el hecho de que, hoy día, esta pintura no puede extraer sus elementos más que de la representación mental pura, tal como esta se extiende más allá de la percepción verdadera, sin confundirse por ello con la alucinación. Si se pudiese hablar de nueva objetividad, será más bien, nos parece, a propósito de esta pintura (y de su esfuerzo por sacar a la luz y al alcance de todas las manos el tesoro colectivo)¹⁴⁹³.

Pregunta, entonces, López Torres a Breton si “el arte, en tanto que expresión del hombre sujeto a todos sus problemas, ¿es un medio para alcanzar fines comunes a todos los hombres?”. Breton responde con una afirmación rotunda. Como ya apuntamos, el arte – señala– no puede olvidar que su objetivo fundamental, “su objeto más amplio”, es “revelar a la conciencia los poderes de la vida espiritual”. Habla de la agudización de los sentidos del artista para “revelar a la conciencia colectiva lo que *debe ser* y lo que *va a ser*. La obra de arte no es válida más que en la medida en que pasen a ella los reflejos trémulos del futuro”¹⁴⁹⁴.

A continuación, el entrevistador pregunta a Breton si “ante una acción social inmediata”, “¿puede el arte ponerse al servicio de una idea política determinada?”. Como ya sabemos, puesto que ya citamos sus palabras al respecto, palabras que aparecen recogidas en el *Boletín*, André Breton responde afirmativamente. Pero –agrega– una vez alcanzado, “es indispensable que recobre su independencia, si el artista quiere lograr escapar a contradicciones graves, objetivamente perjudiciales para la misma idea a la que quiere servir (...)”¹⁴⁹⁵.

Breton, en respuesta a la cuarta pregunta (“En otras circunstancias, ¿puede expresar la obra de arte una emoción de orden revolucionario?”), nombra a Picasso y a Max Ernst como ejemplos que lo prueban. En el caso de Ernst, cita concretamente sus obras *La Révolution la nuit* y *La Carmagnole de l’amour*.

Como ya sabemos, López Torres le pregunta por la ruptura del surrealismo con Aragon y si esta se debió a “diferencias profundas sobre los postulados esenciales del surrealismo”. Aclara Breton que la ruptura se vio motivada, fundamentalmente, por su falta de

¹⁴⁹² *Ibidem.*

¹⁴⁹³ *Ibidem*, pp. 225-226.

¹⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 226.

¹⁴⁹⁵ *Ibidem.*

confianza “en un hombre a quien razones estrictamente oportunistas podían determinar de un día para otro a condenar *por una orden* toda su actividad anterior, y que luego se mostraba incapaz de justificar en lo más mínimo ese cambio de opinión”. Estas palabras de Breton bien podrían ser aplicadas, en el caso de nuestros poetas chilenos, a Braulio Arenas, quien demostró su oportunismo y su intención por renegar de su pasado surrealista, de su actividad anterior, aunque su viraje fue hacia la extrema derecha.

Por último, para finalizar la entrevista, López Torres le interroga por la actitud del surrealismo respecto al materialismo dialéctico y el psicoanálisis contemporáneo. Como ya sabemos, Breton señala la adhesión del surrealismo al materialismo dialéctico, mencionando sus tesis sobre “la primacía de la materia sobre el pensamiento”, la “adopción de la dialéctica hegeliana como ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano”, la “concepción materialista de la historia”, la “necesidad de la Revolución social como término del antagonismo que se declara, en una determinada etapa de su desarrollo, entre las fuerzas productivas materiales de la sociedad y las relaciones de producción existente (lucha de clases)”¹⁴⁹⁶. Por tanto, la adhesión al materialismo dialéctico sigue siendo total, clara. No lo es tanto la que tiene que ver con el psicoanálisis contemporáneo; sus reservas son evidentes. De la psicología contemporánea el surrealismo se interesa por “lo que tiende a dar una base científica a las investigaciones sobre el origen y los cambios de las imágenes ideológicas”¹⁴⁹⁷. Señala, entonces, como bien sabemos, la importancia que atribuyen a la “psicología de los procesos del sueño de Freud y, de una manera general en este autor, a todo lo que es la exploración, basada en la exploración clínica, de la vida inconsciente”¹⁴⁹⁸. Sin embargo, aclaran, rechazan la mayor parte de sus teorías, de su filosofía, que consideran “metafísica”. Por último, Breton, como ya comentamos, manifiesta su interés por la ciencia y, en especial, por la física moderna.

10. La “facción surrealista”

Si bien la revista *Gaceta de Arte* no es una publicación de carácter plenamente surrealista, los poetas y escritores que conforman la denominada por Pérez Minik “facción surrealista” constituyen, sin duda, el más sólido grupo surrealista que se consolidó en territorio español. Hay quienes han negado la posibilidad de hablar de la existencia en

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*, pp. 227-228.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 228.

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*.

Canarias de un grupo surrealista organizado y cohesionado y que ha apostado más bien por hablar de autores agrupados en torno a *Gaceta de Arte* que en un determinado momento de su trayectoria literaria conocieron el surrealismo y se adscribieron al movimiento internacional que por aquellos entonces se planteaba rebasar las fronteras y expandirse a lo largo y ancho del orbe, asumiendo sus principios fundamentales, experimentando y explotando sus técnicas y desarrollando una obra plenamente surrealista de indudable interés y valía. Sin embargo, hoy en día entre los entendidos nadie duda de que los canarios de la “facción” sí desarrollaron una identidad de causa, un sentimiento de pertenencia a un colectivo, sí desarrollaron una actividad grupal destacable que no tuvo ni ha tenido parangón en las letras españolas. Desde luego, el surrealismo en tierra tinerfeña encontró partícipes activos en Domingo López Torres (quien sin duda es el teórico por excelencia de todos ellos), Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera y, hacia el final de la trayectoria, José María de la Rosa. Estos son los autores que conforman la “facción surrealista”, tal como la denomina Domingo Pérez Minik, quien da así cuenta de su surgimiento:

La facción está ya establecida en la prosa y en el verso. Los surrealistas furibundos eran Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo y, anterior a todos, de modo profético, Agustín Espinosa, el profesor de lengua y literatura españolas que desde Madrid había llegado por entonces a su isla. Eduardo Westerdahl como director mantendrá una posición de hombre bueno, conciliador, respetuoso con esta facción que quiere vivir por su cuenta y riesgo. El fundador de *Gaceta de Arte* consideraba al surrealismo como un fenómeno cultural muy contemporáneo que merecía el mayor cuidado, estudio y comprensión¹⁴⁹⁹.

Pérez Minik se refiere a la “facción” como “un comando aguerrido” que se apartaba progresivamente del resto de animadores de *Gaceta de Arte* y, en especial, de la postura racionalista de su director:

Hemos de pensar que estos escritores canarios que estaban sufriendo esta conversión radical se separaban más y más de la conducta investigadora, crítica o esclarecedora del resto del equipo de *Gaceta de Arte*. Sin discutir se admitió esta facción entre nosotros, un comando aguerrido, los exploradores de un geografía inédita que hasta este momento solo se había presentado como una de las tantas actividades de la cultura contemporánea. La Revista siguió funcionando como si tal cosa, cada cual hablaba de lo suyo, y Eduardo Westerdahl, con su buen sentido de la coexistencia pacífica, mantenía dentro de la mayor dignidad “la rienda del poder” en sus manos (...) ¹⁵⁰⁰.

¹⁴⁹⁹ Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*, pp. 36-37.

Los surrealistas canarios se apuntan al vertiginoso descenso hacia el interior de nosotros mismos del que hablara Breton, penetran en el oscuro mundo de las alcantarillas, de siniestras cloacas y ruinosas galerías, exaltan el crimen y sus páginas se plagan de imágenes sanguinolentas, macabras, con cabezas truncadas y senos en bandeja de plata, cuerpos de jovencitas primorosas convertidos en informes montones de carne roja, cadáveres varios. Siempre anhelantes de lo maravilloso, de la aventura surrealista, se proponen firmemente salvar “el pájaro del sueño” y nos brindan sus imágenes oníricas, delirantes, alucinadas. Se adhieren al espíritu provocador y subversivo del surrealismo, mostrando al lector un fascinante delirio de ojos centelleantes, unas veces suplicantes, otras tímidos, de manos mutiladas, pálidas y frías, y cuerpos despedazados, en una atmósfera de oscuridad y angustia, de pánico, de violencia, de terror y entusiasmo, de erotismo y sensualidad. La oscuridad de la noche es momento propicio para adentrarse en lo desconocido y recorrer esos “ocultos cauces sin fronteras” a los que alude López Torres en *Lo imprevisto*. Hacen suyo el humor negro como arma explosiva que hace saltar por los aires de forma estrepitosa la moral impuesta, los tabúes y prejuicios, el buen hacer cristiano y decente. Rechazan al clero, al Estado, la familia, el ejército, todas las instituciones establecidas para asegurar la opresión de los individuos. Desintegran los límites de la moral que coartan y encorsetan a los seres humanos y la violencia se cuela a borbotones por las rendijas, conmoviendo las mentes acomodadas, anestesiadas. Los elementos punzantes acribillando a sus víctimas, cuchillos de cocina ensangrentados, alfileres, tijeras, agujas, navajas, puñales. El revólver con el que disparar al azar contra la multitud como expresión de rabia ante un mundo infame también está presente. Realidades que se transfiguran, que son eso y lo otro, que se metamorfosean. Los objetos adquieren vida y se vuelven amenazantes. Imágenes fascinantes unas tras otras, se suceden como pisándose los talones, la chispa de luz incandescente que provocan, el instante relampagueante que ciega y que sin embargo revela lo que está más allá, la realidad invisible, la surrealidad. La belleza convulsiva en sus versos, la afirmación de la poesía, el amor y la libertad.

Pérez Corrales señala la identificación con los principios claves del surrealismo de los escritores canarios que conformaron lo que Domingo Pérez Minik llamará “facción española surrealista de Tenerife”:

Los escritores canarios que se identificaron estos años con el surrealismo no dejaron de mostrar la rebeldía radical y la voluntad incendiaria que caracterizó al surrealismo. En todos ellos, como en sus compañeros de París, Bruselas, Praga, Belgrado o Tokyo, aparecerá la afrenta sin ambages a los pilares sociales de la patria,

la familia y la religión, la destrucción de las nociones de bella clásica a favor de una belleza *convulsiva*, la provocación a la sensibilidad, a la moral y a la lógica burguesas a través de los instrumentos *desordenadores* del erotismo, el humor negro o el estupefaciente *imagen*¹⁵⁰¹.

Ya en noviembre de 1931 se anunciaba en el periódico *El Socialista* la formación de un “grupo surrealista revolucionario” en Santa Cruz de Tenerife. Antes, en julio de 1930, se daban a conocer en *La Gaceta Literaria* los primeros fragmentos de *Crímen* y el mismo Espinosa en marzo de 1931 publicaba la “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930”. En 1932 se suman Gutiérrez Albelo, que comienza a publicar en *Gaceta de Arte* poemas que luego formarán parte de *Romanticismo y cuenta nueva*, que verá la luz al año siguiente, y López Torres, con sus poemas aparecidos en la “revista internacional de cultura” editada en Tenerife (“Poema de la langosta” y “Picasso”) y el primero de sus ensayos sobre el surrealismo. García Cabrera será el más rezagado de todos ellos, pues en 1934 escribe *Los senos de tinta*, pero no es hasta 1935 cuando asume el surrealismo plenamente y en 1936 cuando escribe *Dársena con despertadores* y comienza la escritura de los poemas de *Entre la guerra y tú*.

También José María de la Rosa participó de la actividad de *Gaceta de Arte* y se vinculó a la “facción surrealista” y, por ende, al surrealismo, aunque lo hiciera cuando a esta facción le quedaba ya poco tiempo de vida, creando una obra que, sin duda, guarda relación con el movimiento. Pudimos comprobar con anterioridad que Domingo Pérez Minik lo mencionaba, junto a García Cabrera, Espinosa, López Torres, Gutiérrez Albelo y Juan Ismael, cuando en su libro sobre la “facción surrealista” de Tenerife se refiere a la intensidad con la que “nuestros poetas, novelistas y pintores, se metían más y más en los campos misteriosos del surrealismo, con sus sueños, automatismos, alucinaciones”¹⁵⁰². Pero De la Rosa llegó tarde y no participó activa y plenamente de las diversas actividades desarrolladas durante la visita de los franceses (su nombre, como hemos podido comprobar, no está presente ni en el *Boletín* firmado en conjunto por Breton y Péret y los redactores de *Gaceta de Arte* ni en la “Declaración” firmada por los canarios), aunque sí está presente en una de las fotografías tomadas en la exposición colectiva, junto a López Torres, Péret, Westerdahl, Jacqueline Lamba, Breton, Espinosa y Pérez Minik, fotografía que ilustra el número 35 de *Gaceta de Arte*. Debido a la repentina y radical interrupción que sufrió la actividad surrealista en Tenerife a partir de la sedición militar, José María de la Rosa no tuvo tiempo de implicarse al

¹⁵⁰¹ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 17.

¹⁵⁰² *Ibidem*, p. 95.

mismo nivel que el resto de los autores. Pero, eso sí, dejó dos obras poéticas en las que resuenan con fuerza los ecos del surrealismo.

Por último, en el terreno de la plástica habría que mencionar, fundamentalmente, a Óscar Domínguez y a Juan Ismael, y, por otra parte, a Luis Ortiz Rosales. No forman parte, en sentido estricto, de la denominada “facción”, pero sí participan en actividades organizadas por sus integrantes, mantienen relación de amistad con sus miembros o con alguno de ellos en especial y se vinculan, en mayor o menor medida, al movimiento surrealista.

10.1. Relación con el surrealismo internacional

El vínculo de *Gaceta de Arte*, y especialmente de la “facción”, con el movimiento surrealista resulta evidente por todo lo señalado hasta ahora. A lo largo de la trayectoria de la revista, en sus diversos números, encontramos varios textos en los que se hace referencia a sus relaciones a nivel internacional. Así, por ejemplo, en el n.º 15, de mayo de 1933, en “*Gaceta de Arte* y sus relaciones europeas” mencionan al grupo surrealista francés y afirman recibir publicaciones por parte de algunos de sus miembros, con entusiastas dedicatorias. En concreto, nombran a Tristan Tzara, Paul Éluard y André Breton. Como ya mencionamos, en el siguiente número, de junio de 1933, en “Actividades de g.a. en su segundo año”, mencionan al “grupo surrealista francés al servicio de la revolución, dirigido por André Breton”, del que se dice que “trabaja en g.a., presentando reproducciones inéditas de la exposición del objeto surrealista en la galería Pierre Colle, de París”.

Existen, pues, diversas muestras del vínculo entablado, incluso antes de la visita a la isla de Breton y Péret, entre unos y otros. En este sentido, es preciso destacar la participación de Domingo López Torres en la encuesta realizada por el grupo surrealista parisino sobre el “encuentro”, que fue publicada en el número 3-4 de *Minotaure*, en diciembre de 1933 (pp. 109-111).

Domingo Pérez Minik, en *Facción española surrealista de Tenerife*, sitúa a finales de 1932 el establecimiento de los contactos iniciales con el surrealismo, las primeras traducciones que llevan a cabo de las obras de Breton, Éluard y Char:

Al final de 1932 se establecen los primeros contactos con el surrealismo, no solamente con su “ideología”, sino a través de las formas creadoras, la narrativa (lo que entendía por esto André Breton), la poesía, la divulgación de su dialéctica más agresiva. Un campo muy abierto de propaganda que culmina con la exposición de pintura en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1933, del 4 al 15 de mayo, de nuestro paisano

Óscar Domínguez, óleos, “gouaches” y “collages”, una muestra que intranquilizó a toda la burguesía de la isla. Por esta fecha se hacen las primeras traducciones de Paul Éluard, René Char y André Breton que da a conocer *Gaceta de Arte*. De cierta manera, había nacido una facción dentro de la misma revista. La presencia de Óscar Domínguez fue decisiva. Su personalidad arrolladora, la imaginación desbocada, los temas presentados con los notables acercamientos a Salvador Dalí, Marcel Duchamp y Max Ernst, con sus últimos inventos, entre objetos, calcomanías y fantasmas, una nueva interpretación de los recuerdos de la infancia de Tenerife, dragos, huesos de guanches, paisajes, descompuestos, todo este recinto de trabajo repercutió de forma muy estridente, entrañable y excitante en los amigos insulares, con su reiterada juventud provocadora. Él sería llamado por André Breton “Le dragonnier des Canaries”¹⁵⁰³.

En el mismo libro, poco más adelante, Pérez Minik habla del comienzo de la “relación inmediata” con André Breton, que fecha en 1933:

Ya en 1933, la apertura hacia el surrealismo se había ampliado más y más. En el número 19, Domingo López Torres publica “Aureola y estigma del surrealismo”, Emeterio Gutiérrez Albelo “Un esqueleto y una estatua”, poema, y un relato de Agustín Espinosa, “«Parade»”, otro antecedente de *Crimen*. Se publica el libro *Romanticismo y cuenta nueva*, con más aproximaciones, un punto clave en esta evolución hacia el movimiento francés. Domingo López Torres vuelve a las andadas con “Lo real y lo surreal en la pintura”, y Agustín Espinosa presenta otra prosa, “Estío”, inconfundiblemente situada dentro de esta misma línea subversiva. La relación inmediata con André Breton se inauguró por este tiempo, una buena convivencia, los consejos del caso. Pero hay que admitir que *Gaceta de Arte* mantuvo siempre su independencia. El conjunto de la revista sostuvo sus conexiones con otras formas artísticas, los racionalismos del momento, la arquitectura funcional, la plástica abstracta, esos enemigos furibundos del surrealismo, hasta el expresionismo y el realismo mágico¹⁵⁰⁴.

Los canarios de la “facción” conocieron las obras de los surrealistas de manera directa, traduciendo las ediciones originales al castellano, tal como señala Pérez Minik:

En el número 8 de *Gaceta de Arte* aparece un ensayo de Domingo López Torres, “Surrealismo y revolución” y, en el 12, otro del mismo autor, “Psicogeología del surrealismo”, y una primera prosa, algo así como el sueño de una narración, de Agustín Espinosa, “Luna de miel” una serie de introducción a *Crimen*, la famosa novela de 1935. Se cierra más y más el círculo de las influencias con “Poema de la langosta” de Domingo López Torres y las traducciones de René Crevel, René Char y Paul Éluard. Emeterio Gutiérrez Albelo nos ofrece dos poemas entresacados de sus aproximaciones surrealistas, en el ejemplar 8.

Ya se conocía en directo, no a través de Madrid, la obra hecha de André Breton, desde los manifiestos hasta *Nadja*, 1930, la lírica, la prosa, *L'amour la poésie*, *Le pieds dans le plat*, *L'amour fou*, *Nadja*, *L'immaculée Conception*, *L'Union Libre*, *Le Revolver à cheveux blancs*, las reproducciones de las telas, el itinerario de este proceso creador, bien arropado por nuestro íntimo amigo Óscar Domínguez. La conversión se había hecho sin

¹⁵⁰³ Domingo Pérez Minik, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁵⁰⁴ *Ibidem*, pp. 38-39.

fórceps, espontáneamente, el caldo bien preparado. Todos sabíamos que ser surrealista no era cualquier cosa. Uno comprometía la totalidad de la existencia, un credo, una iglesia, con su pontífice y todo, diáconos, acólitos, y hasta monaguillos.

Se estaba produciendo una verdadera conversión en todos estos artistas, narradores y poetas canarios. No se trataba solo de un cambio de piel, órgano o función. Dentro de lo instituido por André Breton, el surrealismo no era solo una forma estética, una imagen, un traje o una máscara, sino que suponía la transformación de toda la criatura, mente, cuerpo, actitud moral, concepción del mundo, modo de hacer, entender o inventar, la dialéctica en su más provocador decurso dentro de la realidad interior y exterior¹⁵⁰⁵.

Con especial hincapié recalca Minik el conocimiento directo del surrealismo por parte de los integrantes de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* y la intensidad y el apasionamiento con que se empaparon de las obras y revistas publicadas en el seno del movimiento, de todas aquellas fuentes que tuvieron a su alcance:

Hemos de repetir que esta facción surrealista española de Tenerife buscó siempre su fuente en el mismo nacimiento del río. Las traducciones se hacían en la isla, se leían todas las revistas de la escuela, se discutía hasta el amanecer los problemas palpitantes, los literarios, los políticos, los morales, la propaganda, la conducta cotidiana. Por un parte, andaba la facción y, por otra, el resto de los redactores y su director, los separados de aquella iglesia por deseo propio, los socialistas humanistas, los anarcoides, los intransigentes. No sabemos si este *covenant* tan bien implantado se hubiera mantenido siempre de no haber estallado la guerra civil española. Creemos que sí¹⁵⁰⁶.

En cuanto a las traducciones hechas por los canarios de la “facción surrealista”, se sabe que fue García Cabrera quien tradujo los poemas de Péret aparecidos en el trigésimosexto número de *Gaceta de Arte*, a excepción del titulado “La sang répandu”. López Torres se encargó de la traducción de uno de los poemas de *L'air de l'eau* de Breton, aquel que habla de nuestra isla volcánica, de sus playas de arenas negras, del pico del Teide, del mar, etc., y recoge la visión que Óscar Domínguez le transmitiera de su isla natal. López Torres fue, además, gran conocedor de la obra de Hans Arp, tanto escultórica como poética, como refleja en el ensayo que le dedica, publicado en el número 24 de *Gaceta de Arte*. En este ensayo López Torres incluye la traducción por él realizada del poema “Las piedras domésticas”. Nilo Palenzuela considera muy probable que haya sido también él quien tradujo el poema de Arp aparecido en *Gaceta de Arte* número 36¹⁵⁰⁷.

¹⁵⁰⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*, pp. 42-43.

¹⁵⁰⁷ Véase Nilo Palenzuela, “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, pp. 207-208.

Después del encuentro en Tenerife, Benjamin Péret se refiere a la actividad surrealista desplegada en la isla en el breve, pero muy importante, texto “Le surréalisme international” que redactó a finales de 1935 y que apareció publicado en *Cahiers d’Art* (10º año, 1935, n.º 5-6). Este texto se encuentra recogido en el séptimo tomo de sus *Oeuvres complètes* (París, 1995, pp. 138-139), junto al texto “Adieu à Tenerife”. En él Péret menciona la revista dirigida por Westerdahl y la exposición colectiva que tuvo lugar en el Ateneo de Santa Cruz y que despertó una acogida calurosa por parte del público:

au printemps dernier, une série d’interventions surréalistes se sont produits aux Canaries, á Tenerife, où s’édite la revue d’Eduardo Westerdahl, *Gaceta de Arte*. Pour la première fois, une exposition surréaliste collective a été présentée et reçu du public et de la presse espagnols un accueil chaleureux... Les rédacteurs de *Gaceta de Arte* ont apporté à notre effort une adhésion sans réserves.

Además, Péret se refiere a García Cabrera, López Torres y Espinosa y al manifiesto que firmaron en conjunto, que –afirma– “constitue une plate-forme d’action commune et compose le n.º 2 du *Bulletin international du surréalisme*”.

La relación entre los franceses y los canarios queda también reflejada en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de Breton y Éluard, en el que se encuentran varias entradas alusivas. Por un lado, la entrada “Westerdahl (Eduardo)” en la que se afirma: “Escritor, animador del movimiento surrealista en las islas Canarias. Director de *Gaceta de Arte* hasta la sedición fascista de 1936”¹⁵⁰⁸. Además, en la entrada “Revistas surrealistas” se menciona *Gaceta de Arte* cuando enumera las “publicaciones surrealistas en el extranjero”¹⁵⁰⁹.

Por otra parte, destacamos la dedicatoria de Benjamin Péret a Agustín Espinosa de un ejemplar de *Dormir, dormir dans les pierres* (1927), que dice así: “A Agustin Espinoza qui se lève comme une montagne d’écume sur une place publique. Son ami Benjamin Péret”¹⁵¹⁰.

Tras la visita de Breton y Péret a la isla en mayo de 1935, el vínculo entre los canarios y aquellos no se desvanece. Por Pérez Minik sabemos del interés de Óscar Domínguez por realizar nuevas actividades en conjunto entre los surrealistas agrupados en París y sus amigos canarios¹⁵¹¹. De hecho, como ya vimos, en los números trigesimosexto y trigesimoséptimo de *Gaceta de Arte* siguen apareciendo textos de surrealistas destacados como Éluard, Breton,

¹⁵⁰⁸ André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 109.

¹⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 88.

¹⁵¹⁰ Dedicatoria citada por José Miguel Pérez Corrales en *Entre islas anda el juego*, p. 132.

¹⁵¹¹ Véase Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, p. 92.

Arp y Péret. Y en el último de todos, el trigésimoctavo, dedican atención a la obra de Miró, Arp y Domínguez.

Por algunas de las siete cartas que Benjamin Péret envía a Breton desde Barcelona entre agosto de 1936 y marzo de 1937, en las que queda reflejado su profundo espíritu revolucionario y su gran compromiso político en la lucha contra el fascismo y por la defensa de la revolución española, vemos cómo mantiene en su memoria a los canarios y sigue sus pasos¹⁵¹². En una carta fechada el 15 de octubre de 1936 Péret menciona a García Cabrera y le cuenta a Breton que se ha enterado por los periódicos de su detención y traslado a un campo de concentración en África. Y en otra del 29 de octubre de ese mismo año informa a Breton de que ha recibido carta de Marcel Jean en la que le cuenta el regreso de Óscar Domínguez a París y le habla de sus amigos comunes de Canarias. Muestra su preocupación por los miembros de la “facción surrealista” y por los animadores de *Gaceta de Arte* en general y quiere saber en qué situación se encuentran.

10.2. Autores de la “facción surrealista” de Tenerife

10.2.1. Agustín Espinosa

Nació en 1897 en el Puerto de la Cruz (Tenerife). Estudió bachillerato en La Laguna, entre los años 1911 y 1917. Sus primeros poemas y escritos reflejan el influjo del modernismo de Rubén Darío y sus *Prosas profanas*. Uno de sus poemas de esta época (“Noche de polichinelas”) fue publicado en la revista modernista *Castalia*, en 1917.

El curso 1917-1918 comienza sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada, donde tuvo como compañero a Federico García Lorca. Estos años en Granada son fundamentales para su posterior obra *Crimen*, que se desarrolla mayoritariamente en dicha ciudad, a excepción de dos capítulos, “Retorno” y “Epílogo en la isla de las maldiciones”, que se sitúan en su isla natal. El personaje femenino que inspira la protagonista de esta obra es una joven andaluza llamada María Ana, a quien nunca olvidó, que también está presente en su “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930”.

Importante fue, también, su estancia en Madrid, donde participa en la vida cultural, publicando en sus diarios y revistas. En 1923 estudia en el Centro de Estudios Históricos, donde colaboraban Giménez Caballero, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego. En

¹⁵¹² Estas cartas aparecen publicadas en internet traducidas al español en www.archivosurrealista.com y en www.red-libertaria.net.

1924 obtiene el título de Licenciado en Filosofía y Letras, sección de Letras. Poco después, menos de un mes, presentó su tesis doctoral sobre Clavijo Fajardo.

A su regreso a la isla ejerce como ayudante de la cátedra de Lengua y Literatura de la Universidad de La Laguna desde el 18 de septiembre de 1924 hasta el 1 de octubre de 1925. A partir de 1925 Espinosa desarrolla una importantísima labor como rescatador de romances en Tenerife, labor que queda recogida en la sección “Romances tradicionales de Canarias” de *La Rosa de los Vientos*.

Poco después, en 1926, tiene lugar su estancia primero en Bucarest y luego en Inglaterra. Es probable que haya sido entonces cuando viajó a París. Desde el 2 de octubre de 1926 hasta el 2 de octubre de 1927 continúa su labor como ayudante de la cátedra de Lengua y Literatura española en la Universidad de La Laguna.

El curso 1927-1928 participa en la fundación del Colegio de Segunda Enseñanza del Puerto de la Cruz, encargándose de su dirección. Obtuvo la cátedra de Lengua y Literatura Española del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Mahón, tomando posesión el 11 de julio de 1928. En octubre es nombrado catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria. El curso 1928-1929 es destinado al Instituto de Segunda Enseñanza de Arrecife, en Lanzarote. Es entonces cuando escribe *Lancelot, 28º-7º*.

En el verano de 1929 viaja a Madrid, pasando por Cádiz. Y en diciembre se traslada a Andalucía de nuevo. Comienza a colaborar en *La Gaceta Literaria*.

En 1930 viaja a París con la intención de investigar y completar la biografía de José Clavijo y Fajardo, con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios. Esta estancia duró cuatro meses. Al respecto afirma Pérez Corrales que “es probablemente tan fructífera que condiciona su inmersión en el surrealismo, pues la primera noticia que tenemos de *Crimen* es el «Triálogo del muerto», que aparecerá en *La Gaceta Literaria* el 15 de julio de 1930, esto es, a su vuelta de París”¹⁵¹³. Ese mismo año realiza numerosos viajes. En marzo y en mayo a Madrid; en julio otra vez a París; en agosto a Barcelona y a San Sebastián; y en octubre de nuevo a Madrid.

Por esos años vivía en Las Palmas de Gran Canaria, aunque viaja con frecuencia a Tenerife y Madrid. En junio de 1932 se casa con Josefina Boissier. Pasan su luna de miel en Tacoronte, donde escribe “Diario espectral de un recién casado”, publicado en el periódico republicano *Hoy*.

¹⁵¹³ José Miguel Pérez Corrales, “Semblanza de Agustín Espinosa”, en la introducción a su edición de *Crimen*, Interinsular Canaria, Tenerife, 1986, p. 16.

En 1933 publica *Media hora jugando a los dados*, conferencia dedicada al pintor José Jorge Oramas que Espinosa leyó en el Círculo Mercantil de Las Palmas el 20 de abril de 1933. A finales del año siguiente, publica *Crimen*, por el que será denunciado al Ministerio de Instrucción Pública y atacado por el sector religioso de Tenerife y Gran Canaria, como veremos con detalle más adelante.

El 25 de marzo de 1935 se crea el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Tenerife y Espinosa es nombrado director, trasladándose a su isla natal. Este instituto se inaugura el 14 de abril, día de la República. En 1935, además, Espinosa es nombrado presidente del Ateneo de Santa Cruz, fundado el año anterior.

Tras el desencadenamiento de la guerra, Espinosa retorna a Las Palmas. Pérez Corrales señala su “apoliticismo a lo largo de toda su vida”. Sin embargo, a partir de entonces se convierte al falangismo:

Sus amigos sobrevivientes de la izquierda han justificado este inesperado cambio por razón del miedo ante el terror represivo de los primeros momentos del Alzamiento¹⁵¹⁴.

En una nota a pie de página aclara Pérez Corrales que esos amigos eran Juan Rodríguez Doreste, Felo Monzón, Pedro García Cabrera o Domingo Pérez Minik. Espinosa nunca colaboró en la prensa derechista ni fascista antes de 1936.

El 1 de agosto de 1936 Espinosa declara que ha cooperado con el “movimiento salvador de España, iniciado el 16 de julio de 1936, al que se encuentra unido y en el que está dispuesto a rendir todo tipo de colaboración”¹⁵¹⁵. Sin embargo, el 16 de septiembre, justo dos meses más tarde, fue cesado del Instituto de Las Palmas. En octubre comenzaron sus colaboraciones en *¡Arriba España!* Aun así, el 3 de diciembre aparece en *Acción* el mencionado artículo firmado por GIAR, “Ayer lo vi con la camisa azul”, en el que se alude al escándalo provocado por *Crimen* y se trata de destapar la falsa conversión de su autor. Sobre este asunto, afirma lo siguiente Pérez Corrales:

La lectura de este artículo puede bastar para deducir cómo la cólera contra Espinosa –el “profesor laico, hedonista y ultraísta”– procedía estrictamente de *Crimen* y poseía una virulencia similar a aquella de que eran objeto los escritores más comprometidos políticamente. Piénsese que si, convertido a la Falange, provocaba Espinosa cuatro meses después esta escalofriante solicitud de perdón desde un diario de amplia difusión y poder, difícilmente podemos pensar que, de no haberse hecho falangista, hubiera tenido otra salida que la de morir ejecutado (...) Lo que no se había tolerado a Espinosa es que, siendo catedrático de instituto y luego

¹⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵¹⁵ *Ibidem*.

director del Instituto de Santa Cruz y presidente del Ateneo de la misma ciudad, esto es, una figura pública de relieve, hubiera publicado un libro como *Crimen*, brindado el Ateneo a la exposición surrealista, organizado la proyección de *La Edad de Oro*. Esto lo puso en la misma lista de los escritores ejecutados por motivos políticos, de los que los casos más señalados fueron Domingo López Torres y Luis Rodríguez Figueroa; pero fue precisamente su ausencia de antecedentes políticos lo que le permitió escapar al tiro o al saco al mar mimetizándose en el movimiento falangista, cosa impensable e imposible en los demás. El falangismo de Espinosa fue, además, una extraña pasión idealizada, a muchos años luz de la realidad simultánea¹⁵¹⁶.

El 14 de diciembre de 1936 Espinosa se afilia a Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Pero eso no le libró ni de la destitución de su cátedra ni del expediente de depuración que se le abrió. Para conocer con detalle el proceso de depuración por el que pasa es necesario manejar el artículo de Olegario Negrín Fajardo al respecto, titulado “Estudio especial del proceso depurador aplicado a los profesores Espinosa García y Pérez Casanova”, aparecido en *Veinticinco ensayos de historia de la educación española*, publicado por la UNED en 2005. A Espinosa se le acusa de ser izquierdista, de ser el autor de *Crimen* (en el pliego de cargos figuraba erróneamente como *El crimen de Agustín*) y de haber tratado de proyectar el film de Buñuel y Dalí, película considerada “inmoral y sacrílega”, cargos que le son imputados. Espinosa, en el pliego de descarga, entre otras cosas justifica su obra señalando que su escritura había obedecido “a un acto de snobismo y de preocupación freudiana en que muchísimos escritores contemporáneos españoles hemos conjugado, pasadamente, entre ellos el mismo Giménez Caballero con su libro *Yo, inspector de alcantarillas* y «Oda al bidet» con sus «Poemas en prosa» y José María Alfaro (autor de la letra del Himno de la Falange) con su «Elegía a Baudelaire»”¹⁵¹⁷.

La Comisión, ante los informes favorables que recibe sobre Espinosa que exponen su adhesión a la Falange y su no significación en la lucha política o social, niegan su militancia en partido alguno e inciden en su conducta intachable, decide absolverlo y sobreseer el expediente, pero sugiere su traslado. Espinosa recibió el apoyo del jefe provincial de Falange Española y fue, sin duda, su colaboración con la Falange lo que le “salvó el pellejo”, aunque no convence del todo a la derecha.

Olegario Negrín concibe “la conversión política de Espinosa” más como “una manera de librarse de graves daños que un convencimiento libremente asumido”¹⁵¹⁸. En este sentido, señala que “sus antiguos amigos de la izquierda, todos represaliados en la época de la

¹⁵¹⁶ *Ibidem*, pp. 20-21.

¹⁵¹⁷ Olegario Negrín Fajardo, “Estudio especial del proceso depurador aplicado a los profesores Espinosa García y Pérez Casanova”, *Veinticinco ensayos de historia de la educación española*, UNED, 2005, p. 395.

¹⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 398.

dictadura, nunca se creyeron la supuesta conversión de Espinosa y más bien lo consideraron siempre una víctima del miedo ante el terror represivo”¹⁵¹⁹.

En abril de 1938 será repuesto en su cátedra. Sin embargo, el sacerdote Manuel Socorro, que formó parte de la Comisión Depuradora, escribe al jefe de Enseñanza Superior y Media manifestando el malestar que había suscitado la reposición de Espinosa en su cátedra y sugiriendo que sea trasladado a otro instituto, como el de Santa Cruz de la Palma o el de Arrecife. Y así fue, Espinosa fue trasladado al centro educativo de la capital palmera. El 18 de abril de 1939 la Comisión Superior Dictaminadora de Expedientes de Depuración propone al Servicio Nacional de Enseñanza Superior y Media la “confirmación y traslado e inhabilitación para cargos directivos y de confianza”. Agustín Espinosa había fallecido tres meses antes. Enfermo de úlcera desde hacía muchos años, Espinosa muere el 28 de enero de 1939 en Los Realejos, tras una operación.

A pesar de sus intentos, Espinosa obtuvo escasos resultados con su campaña de adhesión a la causa falangista. No logró convencer del todo a la derecha más reaccionaria.

Para José Miguel Pérez Corrales, Agustín Espinosa es “la figura fundamental de la cultura de Canarias en los años 20 y 30”¹⁵²⁰. Pérez Corrales lo considera “*maestro* indiscutible de lo que él mismo llamaría «la generación literaria que amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos*»”¹⁵²¹. Espinosa fue, en sus palabras, “un constante, fervoroso y generoso *animador* cultural, protector e impulsor de empresas literaria y pictóricas, tal y como se ve en su participación en *La Rosa de los Vientos* y en *Gaceta de Arte* o en el apoyo que brindó siempre a la humilde y a la vez tan trascendente escuela artística de Luján Pérez”¹⁵²². Y agrega:

Su figura es la que da el brillo a toda la travesía vanguardista isleña, y es pieza clave tanto en los orígenes de la misma como en la hora alta que coincide con *Lancelot* y en la formidable cristalización surrealista por la que las islas aún son y serán mucho tiempo recordadas en las mejores efemérides del arte mundial¹⁵²³.

Agustín Espinosa declara en su artículo “En el Ateneo. La Conferencia de André Breton”, aparecido en *La Tarde* el 17 de mayo de 1935, que conoce el surrealismo desde la publicación del primer manifiesto en 1924. Sin embargo, esto no quiere decir que lo asuma y

¹⁵¹⁹ *Ibidem.*

¹⁵²⁰ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 9.

¹⁵²¹ José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, p. 297.

¹⁵²² *Ibidem.*

¹⁵²³ *Ibidem.*

practique; de hecho, hasta 1930 no se puede hablar de surrealismo en su obra, cuando en el mes de julio publica en *La Gaceta Literaria* su “Triálogo del muerto”, compuesto por fragmentos de la sección “Primavera” de *Crimen*.

Señala Pérez Corrales que Agustín Espinosa no se caracterizó por su “coherencia ideológica” y aclara que “es tan solo en el año 1935 cuando, con la visita de Breton y Péret, Agustín Espinosa asume efímera, pero no menos significativamente, la radicalidad política del surrealismo, que era la única consecuente con una obra de revuelta absoluta como es *Crimen*”¹⁵²⁴.

10.2.1.1. Obra surrealista

10.2.1.1.1. “Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930”

Este texto fue publicado en Madrid en el único número, de marzo de 1931, de la revista *Extremos a que ha llegado la poesía española*, de Salvador Quintero. Se trata, en opinión de José Miguel Pérez Corrales, de “uno de los textos de toda la literatura española que mejor ha sabido conjugar humor, erotismo y lirismo, y cuya frescura la hace tan actual hoy como entonces”¹⁵²⁵. Destaca, además, el carácter provocativo del título, “que sintetiza todo el ingenio, la gracia y la insolencia de este período literario”, así como la visión “lúdica y divertida que da de su amada”¹⁵²⁶.

El poema gira en torno a las axilas peludas de María Ana, la misma joven que encontraremos más adelante en *Crimen*. El poeta, el propio Agustín Espinosa, está presente de manera explícita en el poema, desdoblado en dos personalidades. Es aquí donde Espinosa se dice a sí mismo, en el tercer verso, “alcantarillero de sueños adversos” y, en el cuarto, “coleccionador de azucenas innumerables”. Ambos Espinosas, el alcantarillero y el coleccionador, “enamorado de María Ana”, “jinetes de su sexo único”. Ella, María Ana, se muestra “vacilante entre los dos Agustines”.

La carga sensual y erótica del poema es marcada, así como las referencias explícitas a la sexualidad. Así pues, Espinosa alude a su “sexo casi analfabeto” que contrapone a la “sabiduría de 489 vellos de cinco años” de María Ana. Encontramos una referencia clara al deseo cuando se refiere a sus muslos, “que el remate de la media negra hace más deseados”.

¹⁵²⁴ José Miguel Pérez Corrales, “El crimen de *Crimen*”, *Agustín Espinosa. Crimen y otros escritos vanguardistas*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 172.

¹⁵²⁵ *Ibidem*, p. 157.

¹⁵²⁶ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 82.

Las axilas son, sin duda, una parte del cuerpo nada asociada al erotismo, y mucho menos peludas, en una sociedad en la que el culto a la imagen física impone una serie de exigencias para ajustarse al canon de belleza, entre las que se encuentra la depilación. Sin embargo, el erotismo y la sensualidad en este poema de Espinosa tienen su foco central precisamente en estas:

Al borde de tus don fuentes negras se asomarán todos los nuevos hombres de Europa.

Beberán, únicamente, los que deban beber: los iniciados en la caricia indeclinable; los verdaderos catadores de axilas sin depilar.

Augura Espinosa, con mucho humor, que las axilas sin depilar de María Ana harán mella en los beneficios económicos de la casa Gillette, la de las más reconocidas hojillas de afeitar, pues prevé que el resto de mujeres sigan su ejemplo y se multipliquen las axilas peludas (“Por tu ejemplo, solo, niña peluda, volverán a florecer rosas doradas o negras junto a los pechos blancos de las mujeres de mañana”), lo que supondrá la venta de “diez millones de hojas de afeitar menos”. La hoja Gillette estará presente más tarde en *Crimen*, mencionada en el fragmento inicial como cómplice del narrador-protagonista, uno de los “desconocidos camaradas en el crimen impune”, y en “Diario a la sombra de una barca”, como uno de los criminales a los que cita para comparar sus hazañas como asesinos, “autora de milagrosas sangrías”.

Espinosa poetiza con el sudor de las axilas de la amada, sudor que servirá para realizar un perfume “que arruinará a los actuales perfumistas del mundo y acabará con las futuras industrias perfumistas del submundo”. No solo lo bello es poético, también lo feo o lo desagradable puede serlo. El sudor, esa sustancia tan natural y, sin embargo, tan repudiada en la publicidad de las casas comerciales que fabrican y distribuyen productos diversos (desodorantes, antitranspirantes, colonias y perfumes) para atajarlo o paliar sus efectos sobre el cuerpo y los tejidos que lo cubren, es para Espinosa fuente de deseo, esencia especial del mejor de los perfumes. La postura de Espinosa hacia el cuerpo femenino y su forma de vivir el deseo ponen de manifiesto su hondo y fresco sentido del humor y su espíritu subversivo, dispuesto a aniquilar tabúes, a invertir tópicos sobre el ideal de belleza. Su belleza es, como proclamara Breton, una belleza convulsiva, que rompe cánones, que atenta contra el buen gusto y desconcierta a los lectores.

Si bien son las axilas de María Ana el objeto del deseo de Agustín Espinosa en este texto, el foco en el que se centra la mirada del poeta, otras partes del cuerpo de esta hacen

aparición en sus líneas: su “vientre sin una sola arruga”, su ombligo, sus pechos, sus muslos, sus caderas, su boca, sus piernas, su sexo. Sin embargo, advierte Espinosa a María Ana que nada debe esperar de sus pechos, ni del resto de su cuerpo, pues “Solo tus axilas, María Ana, te han traído el epinicio primogénito y te traerán los epinicios futuros”.

En este texto encontramos ya algunas imágenes que son el resultado de la libre asociación de elementos lejanos, de realidades distantes, sin aparente relación lógica:

Tengo aún en mis ojos el primer centelleo de la estrella negra que María Ana encendió, al levantar su brazo izquierdo, para celebrar el regocijo de poderseme dar en un bello erizo incendiado.

(...)

Con el hueco rosa y caoba de tus axilas sin depilar, María Ana, haré el nido blando donde mi lengua empolle sus horas más claras.

(...)

No esperes nada de tu vientre, que aprendió su curva en una concha bastante rosada (...) Ni menos aún de tu sexo, que semeja una campana recién nacida.

C. Brian Morris publica en 1987 en el número extra 174-175-176 “El Surrealismo. El ojo soluble” de la revista *Litoral*, “revista de la Poesía y el Pensamiento”, dirigida por José María Amado y Lorenzo Saval, un ensayo sobre esta obra titulado “Las axilas sin depilar de María Ana (La venus surrealista de Agustín Espinosa)”. Del texto de Morris destacamos, especialmente, la libertad que atribuye, por una parte, a María Ana, una mujer al margen del estereotipo de belleza femenina construido social y culturalmente que encorseta y constriñe a las de su sexo, y, por otra, a Agustín Espinosa, autor que con esta oda a las axilas peludas de su musa se apunta al ejercicio de la libertad total preconizada por los surrealistas:

María Ana, la “niña peluda”, disfruta de una libertad que nunca podrán conocer esas mujeres perseguidas, según dos historiadores sociales, por “El fantasma de un cuerpo en el que el vello brota incontrolado”. Y su admirador disfruta de su propia libertad para rechazar todo el cuerpo de María Ana a favor de sus axilas (...) Mediante María Ana y sus axilas peludas, Espinosa contribuyó a la exploración e interpretación de la libertad tan fervorosamente buscada por los surrealistas; para él la libertad era poder hablar de las axilas, saborearlas en plan de “verdaderos catadores”, ensalzar a una mujer con los brazos levantados y las axilas peludas en vez de representarla con cuatro senos, como en la fotografía que apareció en el primer número de *La Révolution Surréaliste* (1925), o con una cara donde dos pechos sirven de ojos y la región púbica de boca, como en el cuadro *La violación* de Magritte (1934)¹⁵²⁷.

¹⁵²⁷ C. B. Morris, “Las axilas sin depilar de María Ana (La venus surrealista de Agustín Espinosa)”, revista *Litoral*, número extra 174-175-176 “El Surrealismo. El ojo soluble”, Málaga, 1987, pp. 107-108.

Por último, en cuanto al motivo de la alcantarilla y a su relación con el mundo interior, explotado insistentemente por Espinosa en su obra (aquí y en *Crimen*), y presente también en “El tornillo sin fin” de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo, en *Dársena con despertadores* de García Cabrera y en los ensayos teóricos sobre el surrealismo de López Torres, es preciso destacar el ensayo de Isabel Castells “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, integrado en *Isla vanguardia*, libro editado por Domingo-Luis Hernández, en el que esta (la alcantarilla), junto con el color negro, son los motivos tomados como “centro de irradiación para establecer lo que consideramos la característica más llamativa del surrealismo en su versión canaria (...)”¹⁵²⁸. Y lo explica así:

Negro es el color elegido porque negro es, en efecto, el humor del Surrealismo canario –y, en general, de todo Surrealismo–, macabras sus historias y truculentas las pasiones que refleja. Y es la de la alcantarilla la imagen perfecta para definir el quehacer surrealista: metáfora del lado profundo, oscuro, tenebroso, sucio, de la ciudad y, en un sentido más general, de la vida misma¹⁵²⁹.

Castells plantea la correspondencia existente entre la alcantarilla y la subconciencia, frente a la ciudad, representante de la conciencia.

Por otra parte, Isabel Castells se detiene en la figura y la obra del que ha sido considerado el “alcantarillero mayor” de la literatura española de vanguardia, Ernesto Giménez Caballero y su *Yo, inspector de alcantarillas*, señalando la significativa y sustancial diferencia existente entre el tratamiento que este hace de la alcantarilla (“superficial e intrascendente”) y el de los poetas insulares (“desasosegante y explosivo”). Isabel Castells desmonta el supuesto carácter surrealista que se ha atribuido a *Yo, inspector de alcantarillas*, que, en sus palabras, “se reduce a una serie de relatos ilegibles que no pueden estar más lejos de la estética surrealista”¹⁵³⁰.

10.2.1.1.2. Media hora jugando a los dados (1933)

Se trata de una conferencia leída por Espinosa en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria el 20 de abril de 1933, “como contribución a la vida, signo y obra del pintor José Jorge Oramas”. La obra aparece encabezada por una cita de “El albatros” de Baudelaire:

¹⁵²⁸ Isabel Castells, “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, *Isla vanguardia* (Domingo-Luis Hernández ed.), La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009, p. 11.

¹⁵²⁹ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, p. 18.

“Exilé sur le sol au milieu des huées”. Antes de la cita y de la presentación de la obra, encontramos unas páginas en cursiva a modo de nota a la presente edición en las que explica el surgimiento de la conferencia. Comienza la obra propiamente dicha con una introducción dirigida al público en la que presenta el contenido de la conferencia que se dispone a iniciar. Espinosa les advierte que no son “realidades objetivas” lo que van a encontrar, ni “erudición catedrática”, sino “sugerencias mágicas”, “flamígero viento en torno a unas telas luminosas”, “cuentos o sueños inventados junto al latir de unos apresurados paisajes o al clarear de unas buidas figuras humanas”. Se refiere a Oramas como pintor “antioficial”. Y finaliza su presentación invitándoles a jugar a los dados:

Para todos, he comprado yo una caja de dados. He comprado, también, para todos, un cubilete, donde se geste cada sorpresa y madure. Vamos a jugar esta tarde un rato a los dados. Perdonad, señoras y señores, que sea yo solo el cubiletero y vosotros los que ganéis o perdáis.

Emeterio Gutiérrez Albelo se refiere a Espinosa en su texto “Tres dados de Agustín Espinosa”, aparecido en *La Tarde* el 21 de agosto de 1933, como un “agitador de purísimas esencias”, para aludir, en el párrafo final, a sus “talleres de brujo” y a Espinosa como “porreador magistral, barman insuperable de cocktails novísimos”. En este ensayo Gutiérrez Albelo emplea el término “surrealísticamente” para caracterizar la transformación del cubilete en “cocktailera”.

Sobre este libro afirma Pérez Corrales que se trata de “la conferencia más insólita que jamás se haya proferido en Canarias, dedicada a Jorge Oramas, pintor de la más deslumbrante luz atlántica, pero al que aborda Espinosa, a la vez, desde su aterrado mundo interior”¹⁵³¹.

A pesar de que los críticos de la época señalaron el “surrealismo”, “suprarrealismo” y “superrealismo” de la obra, no opina así José Miguel Pérez Corrales, que sostiene que “no puede considerarse un texto surrealista en la misma medida que *Crimen* y «La casa de Tócame Roque»”¹⁵³². Sin embargo, *Media hora jugando a los dados*, *Crimen* y *La casa de Tócame Roque* comparten elementos y motivos, como la presencia del asesinato, de la sangre, del apuñalamiento, de lo oscuro y macabro. Esta conferencia anuncia ya el siniestro camino por el que se adentrará Espinosa en su escritura, y que explotará hasta extremos insospechados. En el texto despuntan ya ciertos ramalazos surrealistas.

¹⁵³¹ José Miguel Pérez Corrales, “El crimen de *Crimen*”, Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, p. 158.

¹⁵³² José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, p. 553.

Los cuatro fragmentos centrales del libro son las cuatro fiestas: “La fiesta del alcohol”, “La fiesta de la sangre”, “La fiesta del hambre” y “La fiesta de la crudeza”. Esas cuatro fiestas, afirma Pérez Corrales, “revelan un mundo interior de pesadillas, visiones tremendas de angustia y de horror, que era justamente el de Agustín Espinosa”¹⁵³³. El temor y la muerte están presentes en todas ellas; la atmósfera descrita es tenebrosa, oscura, inquietante. El crimen es motivo central en la segunda y la cuarta.

10.2.1.1.3. *La casa de Tócame Roque* (1934)

Esta obra, catalogada por su autor en la portadilla del prólogo como obra dramática surrealista (“Teatro surrealista español. LA CASA DE TÓCAME ROQUE. Farsa dramática en seis cuadros, un prólogo y un epílogo. Original de AGUSTÍN ESPINOSA. Isla de Tenerife. 1934”) esta incompleta. Efectivamente, su estructura se compone de un prólogo, tres actos (cada uno formado por dos cuadros) y un epílogo; sin embargo, el segundo acto se perdió, aunque por las referencias a este que se encuentran en el tercero es posible hacerse una idea de lo que en él acontece y de los personajes que intervienen.

El primer acto transcurre en 1901 y el tercero en 1934. El segundo transcurre, como se deduce del acto tercero, durante la Gran Guerra, es decir, entre 1914 y 1918.

Se trata de un texto desconcertante, incongruente, en el que tiempo y espacio se hallan suspendidos, en el que la violencia arrecia con su crudeza y se nos narran una serie de asesinatos y de episodios macabros insólitos, sorprendentes. Un texto en el que se confunde realidad y sueño, en el que la verosimilitud se hace añicos y el extrañamiento provocado es inmenso.

Abre la obra un texto a modo de presentación titulado “Habla un altavoz”, anterior al mencionado prólogo, que nos hace pensar en los títulos de los poemas de *Dársena con despertadores* de Pedro García Cabrera, obra poética escrita en julio de 1936. Encontramos, pues, una primera acotación en la que se dan las indicaciones esenciales sobre la escena, con la fachada de una casa con jardín como decorado. El altavoz, un objeto dotado de vida y, en este caso, de la facultad de hablar, es el primer personaje que interviene, dirigiéndose al público. El altavoz presenta la Casa de Tócame Roque, que es a la vez protagonista y escenario de la farsa que comienza. Se nos señala a los lectores que la casa fue terminada de construir en 1901 y que ha alojado “las tragedias cotidianas” de los hombres que en ella han

¹⁵³³ *Ibidem*, p. 557.

vivido, pero también de los trajes, muebles, cortinas y lámparas que allí se han alojado. De nuevo asistimos a la humanización de los objetos, vistos como habitantes de la casa, al mismo nivel que las personas que en ella vivieron. El altavoz hace referencia a 1934, en el que Espinosa redacta este texto, año en el que ya la casa se encuentra vacía y sola. Hacia el final de este primer fragmento encontramos una serie de referencias metateatrales, aludiendo a la función, a los actores que terminan de prepararse, a los tramoyistas y sus últimos retoques, al telón que habrá de levantarse de un momento a otro. A continuación aparece una nota en la que se ofrecen indicaciones acerca de la música que debería acompañar el monólogo del altavoz.

El prólogo, que sigue a la presentación hecha por el altavoz, está compuesto por dos cuadros, el primero con dos escenas y el segundo solo con una. Abre el cuadro primero una acotación en la que se nos ofrecen las claves de la escena y el escenario: un techo, una lámpara, una escalera y una puerta. Son dos los personajes que intervienen y dialogan, Áster, que se encuentra sentado sobre la gran lámpara que cuelga del techo, y Bridle, que está echado sobre el propio techo. Comete aquí Espinosa un primer atentado contra la verosimilitud. Ambos personajes esperan ver caminar por la escalera “como solo lo habíamos visto en los cuentos”, pero nada sucede, y la escalera continúa vacía, desolada. No hay ni el más mínimo indicio de vida. Áster se muestra impaciente, harto de la espera y desea que acabe lo que denomina una “absurda pesadilla”. La actitud de Bridle, sin embargo, contrasta con la de su compañero; se muestra más tranquilo y trata de apaciguar la desesperación de su amigo. Por Bridle sabemos que se colaron en la casa por un ventanillo lateral, a las tres y media “de la noche más oscura del más caliginoso de los veranos”, y que se quedaron dormidos tras varias noches bebiendo y sin dormir. El tiempo se detiene, se suspende. Los relojes de Áster y Bridle se pararon y ellos han perdido la conciencia del momento en que viven, de la hora exacta, cosa que les angustia y que lleva a Áster a temer que la situación en la que se hayan inmersos se convierta en “tortura verdadera”. Bridle, sin embargo, critica la “monomanía cronométrica” de Áster, su forma de vivir ceñido a unos horarios estrictos. Se refiere a la situación en la que se encuentra como “ese abstruso sueño nuestro de andares invertidos”. Áster, irritado, decide marcharse, y reta a Bridle asegurándole que tratará de buscar “el modo de abandonarte en tu isla de los diez mil encantos”.

En la breve escena segunda Bridle se dirige al público. Encontramos de nuevo un comentario de carácter metateatral cuando se refiere al fin del diálogo. Ve a Áster como un traidor, un desertor, y lo identifica con Caín, mientras que a sí mismo se ve como Abel, como Robinsón, y la casa es “la isla deshabitada”.

Comienza el segundo cuadro, subtítulo “La caravana macabra”. En la acotación inicial se nos informa del giro del decorado, que se invierte, “tomando la escalera su posición normal”. Bridle llama a gritos a Áster, colgado de la lámpara, “pataleando en el vacío”. En la segunda acotación con la que finaliza el cuadro y el prólogo se nos indica que la escalera se ilumina súbitamente y por ella suben seis cadáveres desfigurados, el de Amalia, Mario, Carlos, Eva, Emma y Julio. Otro cadáver, el de Artemio, es el último en subirla. La puerta se abre sola “para dar paso a los cadáveres”. La atmósfera reflejada tiene claros tintes fantasmales, inquietantes, sorprendentes, desconcertantes.

Comienza el primer acto, subtítulo “Maternidad”, en el que intervienen cuatro personajes: Amalia, la madre, Elena y el jardinero. Se sitúa entre 1902 y 1903. En el primer cuadro de este primer acto la madre y Elena conversan en la penumbra de una habitación mientras la hija de la primera, Amalia, duerme en su cama. Amalia está enferma y desde hace ocho años su madre la cuida. Esta se lamenta de la situación en la que se encuentran, su hija muriéndose y la madre en cierta manera también, dejando pasar su vida (“ella viviendo –¡y qué vivir!– muerta, y yo muriendo, agonizando, agostándome, viva”). La madre se debate entre el sufrimiento por su hija y el pesar por cómo se le escapa su vida, “rota, anónima, inútil”. Llega entonces el jardinero, que lleva “en la mano derecha unos despojos humanos (un brazo, con su mano, de mujer, radiante de anillos y de pulseras) y en la izquierda un estuche de terciopelo blanco, que se destaca violentamente sobre el traje negro” y del que saca a continuación unos ojos humanos. Este estuche de terciopelo blanco que contiene dos ojos es exactamente igual al que encontramos al final del fragmento inicial de *Crimen*. La visión fragmentada del cuerpo hace su aparición; un cuerpo desmembrado, mutilado, que tanto fascina a los surrealistas y a Agustín Espinosa en particular. El jardinero muestra a la señora de la casa los restos humanos encontrados en el jardín y las mujeres reflejan su repulsión y horror.

Comienza el cuadro segundo en la habitación de Amalia, despierta. Madre e hija conversan. La visión del mar por la ventana le hace recordar un sueño pasado que narra a su madre, en el que el sonido del mar era “como un murmullo de bolas de algodón sobre un campo de césped”. Llama la atención la visión del mar en el sueño de Amalia, un mar como “millares de bolas de algodón” que de repente se endurecen, se transfiguran, haciéndose de cristal, chocando unas con otras y rompiéndose “en agudos pedazos”. La violencia estalla y la sangre lo tiñe todo; los filos de los cristales provocan numerosas heridas a quien los sueña: “Me herían, me sajaban, me rasgaban la carne, me sangraban por miles y miles de heridas.

Era sobre un sueño de sangre y cristal por donde andaba yo entonces”. Asistimos entonces a una nueva metamorfosis:

Y otra vez, sin transición, ¡el algodón, el campo de césped y el sueño de huata! Enrojecía, bajo mi cuerpo, el esponjoso oleaje. Sorbían, bebían, chupaban de mi sangre mil redondos lobeznos blancos, mil sanguijuelas de algodón, mil vampiros ávidos. Para cada herida había una bola de algodón, que en vez de restañar, chupaba insaciable. Se iba empapando de mi sangre en fuga todo un inmenso océano de huata... Y yo seguía escuchando su rumor, su música, que era muy lejana, muy suave, muy vaga, como el ruido del mar esta noche, madre...

La atmósfera macabra del sueño se traslada entonces a la vigilia. De repente, Amalia se ahoga y por la acotación sabemos que “ha vomitado sobre la cama un verdadero océano de sangre”. Una nueva acotación nos indica entonces que madre e hija forcejean y la primera aprieta el cuello de la segunda hasta que muere: “Luego rueda Amalia, inerte, sobre la almohada”. Asistimos al primer crimen de la obra. Sorprendente es, sin duda, lo que sucede a continuación. La madre apaga las velas del candelabro y sale de la habitación, para entrar poco después dirigiéndose a su hija. El extrañamiento es total cuando nos percatamos de que la madre actúa como si no hubiese asesinado un momento antes a su propia hija, asombrada al encontrar su cadáver y al ver apagadas las velas del candelabro. Justo antes de que baje el telón, la madre cae de rodillas junto a la cama, con una de las manos de su hija. Debajo figura una nota en la que Espinosa hace especial hincapié en la relevancia de la mano muerta y los ojos humanos, ambos motivos recurrentes del imaginario surrealista. “A ser posible, la mano muerta y los ojos humanos del primer cuadro deben representar un papel importante en el segundo cuadro, siendo «la mano», guiada por «los ojos», la encargada de correr y descorrer la cortina de la puerta de la alcoba en la última salida de LA MADRE”.

El acto tercero lleva por subtítulo “La muerte de un ángel”. En el primer cuadro intervienen cinco personajes: José María, Carmen, Alberto, Claudio, Benedicto, Julio (el habitante de la casa), Emma y el jardinero. Comienza con una acotación inicial en la que encontramos una primera referencia al acto segundo desaparecido, en concreto a la habitación que hacía de escenario en su cuadro primero, que es la misma en la que transcurre el acto tercero, pero decorada acorde a la época, con muebles propios “de un cuarto de estar muy 1934” y con “estampas surrealistas” colgadas de las paredes. En la habitación hay un butaca sobre la que se encuentra un cartel anunciador de una “velada necrológica organizada por la C.U.S.U. en conmemoración del primer centenario del Conde de Lautréamont”, que tendría

lugar el 19 de noviembre de 1933. Por esta acotación inicial sabemos también que Eva era uno de los personajes que intervenían en el acto anterior.

Los diversos personajes se encuentran reunidos en casa de Julio. Benedicto muestra al resto tres lápidas de mármol negro que saca de un paquete y que servirán para ilustrar el homenaje a Lautréamont que preparan. Carmen lee los epitafios de cada una de ellas. En las tres está presente el crimen, los tres fallecidos fueron víctimas de asesinatos. El primer muerto es un joven de quince años, Jorge H. N., fallecido el 8 de abril de 1917. El autor del epitafio es el propio asesino y dice así: “Tenías quince años cuando te maté. Desnudo y a traición. Como te merecías. ¡Perro! ¡Hijo de mala madre! ¡Bicho de ciénaga! ¡Nublo de prostituta!”. La segunda muerta es una joven de veinte años, Blanca J. S., estrangulada y fallecida el 25 de enero de 1909, y en el epitafio, escrito también por el asesino, reza lo siguiente: “Aún mis manos huelen al sudor de tu cuello. ¡Cómo se te extraviaron los ojos, cuando se hizo mortal mi caricia! ¡Tu pelo rubio y tus pechos en flor y tus generosos veinte años!”. La tercera muerta es una mujer de sesenta y siete años, Ana F. de V., asesinada por su hija el 1 de junio de 1928. El epitafio, escrito por la autora del parricidio, dice así: “Madre, yo quería dinero, y tú lo escondías, sabiéndolo. Te juro que sentí, al matarte, cómo una luz azul inflamaba el aire de la tarde”. Estos tres mismos epitafios los encontrábamos con anterioridad en el fragmento “La fiesta de la crudeza” de *Media hora jugando a los dados*. El extrañamiento nos vuelve a sacudir cuando Benedicto señala no tener claro si descubrió las lápidas excavando en el jardín, como inicialmente le dijo a sus compañeros, o si las talló él mismo, como sostiene repentinamente. La confusión es tal que ni él mismo está seguro: “(...) Sin embargo, ¡es extraño! De tanto repetir mi cuento de los desenterramientos de lápidas, hay instantes en que dudo de si realmente es verdad que las he encontrado”.

Entran en la habitación Julio y Emma. Los demás se despiden y se marchan, y estos se quedan solos. Julio le cuenta entonces la historia de los inquilinos de la casa, esa “casa trágica, bastante casa maldita”. Le habla de la joven que falleció “no se sabe a ciencia cierta si tuberculosa o asesinada por su propia madre”, “allá por los años 1902 a 1903”. De nuevo el crimen y la violencia hacen acto de presencia. La muchacha a la que se refiere es Amalia, la joven enferma del cuadro segundo del primer acto. Prosigue Julio su parlamento refiriéndose a otro asesinato allí cometido, durante la Gran Guerra, cuando en la casa había un burdel, y un joven oficial americano mató a tiros a una pobre pupila medio desnuda y luego, cuando trataban de detenerlo, se suicidó tirándose al jardín por la ventana. Podríamos, pues, deducir que se está refiriendo a una escena del segundo acto, no conservado; contamos entonces con

la información de que este transcurriría entre 1914 y 1917, período en el que tiene lugar la Primera Guerra Mundial.

Julio le cuenta los “hallazgos macabros”. Le habla de una “cabeza de adolescente maravillosamente cercenada, como si acabara de pasar por su cuello la cuchilla de una guillotina” y de “un pie de mujer, pintado y maquillado como el de una bailarina de Ópera” encontrados por Benedicto en el jardín. Hace aparición, entonces, el jardinero con un cesto del que saca “un cadáver de un niño de seis a siete meses, descabezado y sin un brazo, y una horrible cabeza de mujer, a la que le falta una oreja y parte de la barba”. La visión de los cadáveres provoca regocijo a Julio. De nuevo asistimos a la exaltación del crimen y comprobamos la fascinación de Espinosa por los cadáveres, por los cuerpos mutilados, fragmentados. Finaliza el cuadro con la imagen de Julio que acaricia su pistola y Emma de pie, “más hermosa y más pálida que nunca”. El telón cae lentamente.

En el segundo cuadro del tercer y último acto intervienen dos personajes: Julio y Mario. La habitación es siempre la misma. Comienza el cuadro con Julio hablando por teléfono, refiriéndose a la velada del sábado en homenaje a Lautréamont, ya prácticamente ultimados los preparativos. Mario reprocha a Julio el “estado de desasosiego” en el que se encontraba días atrás por no ver a Emma, incapaz de comer, de dormir, de leer, ansioso. Sin embargo, Julio se encuentra sereno, tranquilo, vuelve a ser el que era: “Y hoy ya eres otro. Vuelves a ser el mismo tú de antes”. Ya no podrá volver a ver a Emma. Su estado de ánimo se va alterando. Es entonces cuando tenemos la certeza de que el crimen que intuíamos al final del primer cuadro de este tercer acto fue cometido. Julio confiesa haberla asesinado; se muestra horrorizado y cada vez más excitado al recordar lo acontecido: “(...) La he matado. ¡La he matado! (...) Creí que era más fácil ser asesino. (Cada vez más excitado). Ha sido horroroso. No sabía cómo acabar de rematarla. Llegué a pensar que no iba a morir nunca. Ha estado agonizando desde la diez de la mañana hasta hace unos momentos”.

Agustín Espinosa juega y confunde los límites entre la realidad y el sueño. Siembra la duda de si el macabro suceso sucedió realmente o fue soñado. El propio Mario no sabe qué pensar al respecto: “Te estaba oyendo, Julio, y no podía acabar de creerlo. Pensé primero que te habías vuelto loco (...) Tenías, además, verdadera cara de demente. Luego, no sé por qué, empecé a dudar de la realidad de todo lo que estaba ocurriendo. ¿Cómo podía ser cierto lo que contabas? Pensé que todo lo que estabas diciendo era una espantosa mentira, que lo estaba soñando y que iba a despertar del mal sueño de un momento a otro... Pero pasaba el tiempo y no me despertaba, y tú seguías ante mí, y te podía tocar, no como en los sueños, sino como en la verdadera vida, y...”. Por su parte, Julio señala la posibilidad de que todo haya sido un

sueño, que toda su vida haya sido un sueño: “¿Y por qué no ha de ser todo lo que ha sucedido aquí un sueño? Has soñado que acabo de cometer un asesinato, de matar a una mujer, que estoy perdido para siempre. Acaso todo lo que nos ha pasado en la vida haya sido solo eso: un pasajero sueño. Yo me despertaré de mi sueño dentro de unos días en la silla eléctrica (...)”. La confusión de planos (lo vivido y lo soñado) llega a su extremo en los parlamentos finales de ambos personajes. De nuevo encontramos otro comentario de carácter metateatral, cuando Julio plantea la posibilidad de que se trate de una gran mentira, de una actuación o representación a modo de prueba del final del acto tercero de *La casa de Tócame Roque*, su última tragedia. Es decir, el personaje alude a la obra de la que forma parte, y en concreto al acto que en esos momentos se desarrolla: “¿Y si todo fuese mentira mía? ¿Si solo estuviera ensayando, representando para ti, el final del acto tercero de *La casa de Tócame Roque*, mi última tragedia, para tantear, sin exponerme demasiado a un verdadero veredicto adverso del público, sus probabilidades de éxito? ¿Si vieras entrar ahora por esa puerta a la propia Emma, viva, erguida, esbelta, con su melena roja y su pálida cara...?”. Acto seguido, sabemos por la acotación que se oyen fuertes golpes en la puerta del fondo y entra Emma, “(...) *semidesnuda, espantosamente mutilada. Viene arrastrándose dificultosamente de rodillas por el suelo. Trae, agarrada al brazo izquierdo, como si le estuviera mordiendo, la cabeza de mujer que quedó en el fondo del cesto al final del primer cuadro; y en la mano derecha, un hacha ensangrentada. Consigue levantarse completamente, apoyándose en algún mueble, y queda al fondo de la habitación, muda y horrorosa*”). El desconcierto continúa cuando descubrimos la reacción de ambos al verla y la confusión, ahora sí, es máxima. Mario grita desesperado a su amigo que le despierte:

MARIO.- ¡El sueño, Julio! ¡El sueño! Ahora sí que es el sueño- ¡Despiértame! ¡Julio! ¡Despiértame! ¡Gritame! ¡Pégame! ¡El sueño! ¡El sueño!...

Y Julio ríe históricamente, con una risa, según se aclara en la acotación, “*histórica, a ratos; a ratos no, que deje en duda sobre su naturaleza al público*”.

La obra, de estructura circular, se cierra con un epílogo cuya acotación inicial nos indica que nos encontramos con el mismo decorado que en el segundo cuadro del prólogo, con la misma escena final antes de la caída del telón: Bridle subido en la lámpara llamando a voz en grito a Áster. La puerta se abre y comienzan a descender la escalera los cadáveres de Artemio, Amalia, Rosaura, Julio, Eva y Mario. Son prácticamente los mismos cadáveres que subían la escalera en el segundo cuadro del prólogo, excepto el de Rosaura, que no estaba

presente, y el de Carlos, que sí lo estaba y, sin embargo, no está presente aquí. Bridle continúa llamando a Áster, a quien se escucha de lejos: “(...) ¡Me mue...ro... Brid...le... me... muer...! (Pausa)”. Una última acotación nos informa de la aparición del cadáver de Áster, muerto, con “(...) *la cabeza horriblemente destrozada; el traje muy manchado de sangre; arrastra pesadamente la pierna izquierda. Se detiene un momento, y empieza luego a bajar la escalera*”. Finaliza el epílogo con el grito de Bridle al ver el cadáver andante de su compañero. El final es igual de macabro y sangriento que todos sus actos y pone el broche definitivo a este apabullante, delirante y sorprendente texto teatral que ilustra el gusto de Agustín Espinosa por lo negro y tenebroso, por las pasiones ocultas y siniestras del ser humano, así como su interés por el crimen, motivo central de la obra y, a su vez, de cada uno de los actos que la componen.

La casa de Tócame Roque forma parte esencial del material inédito recogido en *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales y el Aula de Cultura, que ve la luz en 1980. Para Miguel Pérez Corrales en esta obra Agustín Espinosa “se zambulle por completo en las revueltas aguas del surrealismo”¹⁵³⁴.

Por su parte, Rafael Fernández Hernández la integra en 1991 en el primer tomo de su antología *Teatro canario (siglo XVI al XX)* y en la introducción llama la atención sobre los dos planos que en ella se dan cita (“un ámbito surreal con sus propios personajes (prólogo y epílogo) y otro «naturalista» que soporta otra historia y otros personajes en el resto de la distribución de la obra”¹⁵³⁵). Destaca el “contenido auténticamente surrealista, onírico, de irrealidades que se superponen a la aparente realidad (...)”¹⁵³⁶ que caracteriza a los tres actos y señala que es, precisamente, en “el engarce de los dos planos, los guiños al espectador y el efecto sorpresa de una pesadilla que se prolonga en un espacio en apariencia irreal” donde reside la clave de “su auténtico valor dramático”¹⁵³⁷.

Más recientemente, *La casa de Tócame Roque* fue recogida en la edición realizada en 2007 por Ediciones Idea y La Página, a cargo de Miguel Pérez Corrales, de *Crimen y otros escritos vanguardistas*.

Por último, Roberto García de Mesa estudia y edita *La casa de Tócame Roque* en su tesis doctoral *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, presentada en 2011 y dirigida por el Dr. D. Rafael Fernández Hernández.

¹⁵³⁴ *Ibidem*, p. 561.

¹⁵³⁵ Rafael Fernández Hernández, “Introducción”, *Teatro canario (del siglo XVI al XX)*, antología, Edirca, 1991, p. 51.

¹⁵³⁶ *Ibidem*.

¹⁵³⁷ *Ibidem*.

10.2.1.1.4. *Crimen* (1934)

Crimen fue publicado, como libro unitario, a finales de 1934 en Las Palmas de Gran Canaria, en las ediciones de *Gaceta de Arte*. La portada la realizó Óscar Domínguez. Los diversos capítulos que conforman la obra narrativa aparecieron previamente de forma separada y no ordenada, a excepción de dos (“Ángelus” y “Diario a la sombra de una barca”), en revistas como *La Gaceta Literaria* o en la propia *Gaceta de Arte* y en la prensa (*La Tarde*). Ya en el n.º 18 de *Gaceta de Arte*, de agosto de 1933, se anunciaba la próxima aparición de *Crimen*, aún en preparación, pero finalmente no ve la luz hasta finales de 1934. Inicialmente, el libro aparecía citado con el título *Elogio del crimen* en “Lo que escribe y prepara Agustín Espinosa”, artículo publicado en *Heraldo de Madrid* el 30 de octubre de 1930.

Crimen generó el mayor escándalo que ha podido suscitar una obra literaria en nuestras islas. Como ya comentamos, fue tachada de “indecorosa”, “pornográfica”, “insolente”, y se cuenta que muchos de sus ejemplares fueron quemados públicamente. Esta obra fue denunciada varias veces al Ministerio de Instrucción Pública (lo que conllevó a Agustín Espinosa la pérdida de su cátedra), para ser luego sepultada en el olvido. Significativo resulta que en los artículos publicados a propósito del fallecimiento de su autor no se la mencione. Este libro aún hoy sigue siendo un libro incómodo, molesto¹⁵³⁸. Para José Miguel Pérez Corrales, *Crimen* es “una áspera condena del mundo moderno frente a la visión complaciente del vanguardismo futurista y de la «nueva literatura» del propio Espinosa”¹⁵³⁹.

La obra fue presentada como “relato surrealista” en diversos números de *Gaceta de Arte* a partir del n.º 26, de mayo de 1934, primero como próxima publicación y luego como publicación reciente. En el número 32, correspondiente al mes de diciembre, Domingo López Torres corrobora que el libro por fin vio la luz en su texto “Índice de publicaciones surrealistas en 1934”, en el que reseña, entre otras muchas, la obra de Agustín Espinosa. Sin embargo, aclara Pérez Corrales que “se trata de un escrito tan truncado –y que alberga otras narraciones independientes y fragmentos no narrativos– que desdice esa definición”¹⁵⁴⁰. Rechaza, también, que pueda ser considerada una novela o un poema en prosa, aunque su prosa sea poética. Responde, pues, a la ruptura de los géneros literarios, a su fusión y confusión, al cruce de fronteras practicado por el surrealismo, y que venía ya del romanticismo. En este sentido, señala Pérez Corrales que “hay en *Crimen* rasgos de novela y

¹⁵³⁸ Para ver las reacciones que sigue suscitando esta obra en la actualidad, véase el ensayo de José Miguel Pérez Corrales “El crimen de *Crimen*”, Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, pp. 155-156.

¹⁵³⁹ José Miguel Pérez Corrales, “El crimen de *Crimen*”, loc. cit., pp. 174.

¹⁵⁴⁰ José Miguel Pérez Corrales, “*Crimen*”, en la introducción a su edición de *Crimen*, p. 25.

de poema y de relato sin ser nada de ello específicamente; contiene, también, dos diarios («Diario entre dos cruces» y «Diario a la sombra de una barca») y un capítulo de evocación de la infancia («Retorno»)¹⁵⁴¹. Y añade:

Relato fracturado, completamente novedoso, con elementos líricos y narrativos que se funden o alternan, prosa poética de los más altos vuelos que alcanza en ocasiones (sobre todo en “La mano muerta”) el poema en prosa, y aun poema en prosa el libro entero en tanto fabulado y estremecido canto de *amour fou*, *Crimen*, que hasta incluye dos “diarios” y memorias de la infancia, es escritura en libertad, y por ello mismo crimen, también, de la literatura “vieja”, racional y conformista¹⁵⁴¹.

De ahí que Pérez Corrales muestre su preferencia por hablar, simplemente, de “texto surrealista”, para no encorsetar la obra; pero un texto que nada tiene que ver con la escritura automática. Se refiere a este José Miguel Pérez Corrales como uno de esos “libros de género libre o fronterizo”¹⁵⁴².

El interés del surrealismo por el crimen y la presencia frecuente de este motivo en sus obras se explica por el deseo de conmocionar al lector, de hacerlo estremecer, de resquebrajar su conciencia. La relación de *Crimen* con *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont es clara, y así la señala Emmanuel Guigon, comentando algunos de sus rasgos y elementos claves:

Violencia del verbo y de las intenciones, humor negro, poder erótico de la rebeldía llevada a su culmen, toda la obra es una máquina de guerra capaz de hacer naufragar el pensamiento bajo el soplo frenético surgido de las fraguas de *Maldoror* y de los vapores del romanticismo negro. Indudablemente, Espinosa no fue el único en España en exaltar la obra del conde de Lautréamont (traducida en 1925 por Julio Gómez de la Serna), pero fue el único que la situó bajo la luz surrealista, e hizo sentir su fascinación y sus interminables ondas de choque (...) Con *Crimen*, Espinosa ha dado rienda suelta a los delirios de la sexualidad, manteniendo en su más alto punto de furor y de insubordinación todos los componentes del deseo que no deja de actuar sobre la vida consciente e inconsciente de su autor¹⁵⁴³.

En este mismo sentido, Pérez Corrales la entronca con la denominada “estética de la crueldad”. A pesar de su apariencia caótica, incoherente, señala Pérez Corrales que “constituye, por el contrario, un entramado de complejísimas vinculaciones –tanto intratextuales como extratextuales– donde nada está dejado al acaso, e incluso en los pasajes

¹⁵⁴¹ José Miguel Pérez Corrales, “El crimen de *Crimen*”, loc. cit., p. 182.

¹⁵⁴² *Ibidem*.

¹⁵⁴³ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28º-7º”, loc. cit., p. 26.

más arduos la tonalidad general de la obra impulsa a pensar antes en un desconocimiento del escollo que en una concesión a la gratuidad”¹⁵⁴⁴.

Se trata de un texto fragmentario, sin un discurso lineal, que rompe, además, con la lógica, la relación causa-efecto, que desmorona los esquemas de los lectores acostumbrados a la literatura decimonónica. Dicha linealidad no existe siquiera dentro de cada capítulo, como señala Pérez Corrales:

La historia que parece ir a narrarse se congela en los cinco cuadros de la “Primavera”, compuesta por sueños, “farsas” y una pesadilla, todos en tiempo pasado anterior al crimen referido en las páginas introductorias, pero relacionados indudablemente con él –si bien transformados por los mecanismos de desplazamiento, condensación y dramatización propios de los sueños o por la acción disfrazadora de la imaginación creadora de farsas. Además, las interrupciones y fulgores inconexos de los sueños contribuyen a quebrar la linealidad aun dentro de cada capítulo¹⁵⁴⁵.

El propio narrador-protagonista, el marido que asesina a María Ana, afirma que se trata de un “crimen de novela más que (...) crimen ocurrido”. Para Pérez Corrales, “lo verdaderamente sugestivo es el hecho de que la ficción esté carcomida desde dentro del mismo texto y por la propia voz en primera persona que la crea”¹⁵⁴⁶. El uso de la primera persona, según Corrales, “realza el carácter dramático y es principio de unidad (...)”.

María Ana, personaje femenino central, es la misma joven que conoció en Granada (“Una María Ana de mis ajenos años de estudiante de Filosofía y Letras”¹⁵⁴⁷) y cuyas axilas peludas Espinosa ensalza en su “Oda (...)”. Su amada se ha convertido aquí en la víctima de su crimen. Y el propio Espinosa, en un guiño a los lectores, aclara que es ella también la protagonista femenina del texto “El traje de novio”, de 1929, aunque disfrazada de Miss Equis, estableciendo un llamativo diálogo entre sus textos diversos:

Para salvarla de mi crimen –de la presión del tren sobre ella y del pánico de la caída– he escrito el relato titulado “Revenant o el traje de novio”

Aquí muere María Ana en su cama blanca de prometida, arrojando el adiós con una sonrisa prestada. Si la he disfrazado de Miss Equis, ha sido para desnudarla de algún modo de su andalucismo moreno, que me hubiera obligado a volverla a tender de nuevo bajo otros trenes de la madrugada¹⁵⁴⁸.

¹⁵⁴⁴ José Miguel Pérez Corrales, “Crimen”, en la introducción a su edición de *Crimen*, p. 29.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*, pp. 29-30.

¹⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

¹⁵⁴⁷ Agustín Espinosa, *Crimen*, edición de José Miguel Pérez Corrales, p. 54.

¹⁵⁴⁸ *Ibidem*.

En esta obra encontramos muchos de los motivos recurrentes en el universo surrealista, que reflejan, ahora sí, la asunción plena del surrealismo por parte de Espinosa. La presencia de lo negro, de lo macabro resulta fundamental en la obra. Así como el terror, el miedo, la angustia son los estados de ánimo frecuentes. El humor negro es clave en *Crimen*, así como en el surrealismo. El tono oscuro, sombrío, pesimista, es una constante. Significativa en este sentido resulta la abundancia de adjetivos ligados a dicha oscuridad, a la crueldad, a lo adverso y negativo, a lo sangriento.

Como ya apuntamos, Domingo López Torres comenta esta obra en su ensayo “Índice de publicaciones surrealistas en 1934”, publicado en *Gaceta de Arte* n.º 32, en diciembre de 1934. De sus comentarios sobre *Crimen* destacamos los siguientes fragmentos:

Nada de asustar a la burguesía. Espinosa sabe bien que la burguesía es más perversa aún; que el hijo de Dios anda deambulando por las carreteras, enfangado en los charcos del camino, espejeándose en las aguas más sucias de un mundo en descomposición. Años de crueldad, de lascivia, vienen ensangrentando las pecheras almidonadas, los rostros más impasibles, las conciencias más cuadrículadas.

Nace este libro, pues, como necesidad interior de un hombre que se levanta un poco sobre la punta de los pies y comienza, como si desconociera los más elementales principios de la hipocresía y de la estupidez, a balbucear la palabra más sincera y espontánea que en el suelo de España se haya pronunciado este año¹⁵⁴⁹.

Por su parte, Emeterio Gutiérrez Albelo, en su texto “Agustín Espinosa (Letras a noventa días vista)”, aparecido en *La Tarde* el 2 de abril de 1935, destaca el carácter “esencialmente romántico” de la obra y señala así su vínculo con el surrealismo:

Hay temas decimonónicos, surrealísticamente perfilados, y de un logro tan perfecto, que con dificultad hallarían par en la literatura española. Tal, “La Nochebuena de Fígaro”. Tal, “La Mano Muerta”, motivo becqueriano, que supera al del inmortal lírico andaluz¹⁵⁵⁰.

Gutiérrez Albelo comenta el carácter atormentado del libro y la importancia del amor, en consonancia con el amor loco proclamado por Breton. Gutiérrez Albelo capta la esencia del libro de Espinosa y advierte el paso por las “páginas atormentadas” de esta obra de “la vaharada caliente de un amor, de un único amor, de un profundo amor, de un terrible amor, por el que se llegó hasta el asesinato y el suicidio”¹⁵⁵¹.

¹⁵⁴⁹ Domingo López Torres. *Obras completas* (edición de Andrés Sánchez Robayna y C.B. Morris), Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 200.

¹⁵⁵⁰ Emeterio Gutiérrez Albelo, “Agustín Espinosa (Letras a noventa días vista)”, *Emeterio Gutiérrez Albelo. Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, Universidad de La Laguna e Instituto de Estudios Canarios, 1988, p. 44.

¹⁵⁵¹ *Ibidem*.

La clave de este escritor estriba, en palabras de Gutiérrez Albelo, en su “sombrero de profunda copa, de amplísimas alas, en donde deposita miles y miles de papeletas con las más vividas y coleantes palabras”¹⁵⁵². Se refiere a sus “manos de prestidigitador” con las que “saca (no dadaísticamente, no al azar; sino con lucidez, con deliberación y videncia) los términos más precisos”¹⁵⁵³. Vincula su obra con el romanticismo: “No obstante, su «daemonium» se agita en las más profundas simas del romanticismo”¹⁵⁵⁴.

Albelo define la época que viven como “una época de romanticismo puro. Época de agitación, de subversión, nihilista (...)”. Establece una profunda relación entre su romanticismo y la subconciencia. Y, entonces, alude al surrealismo, a su carácter atemporal e internacional, con el que lo relaciona. Su gran lucidez y sensibilidad le permite captar la verdadera esencia y trascendencia del surrealismo como actitud vital, más allá de la estética y la política:

Pues bien: la voluntad de expresión de Agustín Espinosa es la de un clásico, la de un clásico actual, desde luego; mas su sentir es el de un romántico, de un romántico, también, actual. Su romanticismo se organiza en los fondos abisales de la subconciencia. De ahí, la reciente tormenta surrealista sobre su calva prematura. ¿Reciente? No sé si ha sido el mismo Espinosa quien ha afirmado que el surrealismo –de igual manera que los “modos” anteriormente citados– no es de aquí ni de allá, de ahora ni de antes. Sino de siempre. Anterior, por lo tanto, a su nacimiento y bautismo. Siempre he creído igual. Porque –para mí– la superrealidad, más que una técnica, y una política, es: una actitud.

Y siempre, siempre, en este escritor –antes y ahora– se dio esta “evasión hacia el fondo”, este interparálisis “raid” introspectivo¹⁵⁵⁵.

Sobre el Agustín Espinosa poeta, destaca Emeterio el carácter poético de su creación, su deseo de penetrar en las profundidades, en el abismo:

(...) su haber creacional es un constante, reiterado, poético, fluir. Todo empapado en una densa atmósfera lírica; presidido por una constelación de mágicos signos. Un simple estudio filológico, la guía espiritual de una isla, un ensayo, una crítica, una conferencia sobre un pintor, un buceo folklórico, una tesis doctoral, etc., bastan a Agustín, para hundirse transidamente, hasta los hombros, en las más altas, lunáticas mareas. (Claro es que el Antipoeta no verá aquí –ni allí– poesía. Y es que al Antipoeta le hace falta estudiar un curso completo de Ilógica. Y es que el Antipoeta no sabe –con el conde de Lautréamont– que la poesía “se

¹⁵⁵² *Ibidem*, pp. 41-42.

¹⁵⁵³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁵⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 43.

encuentra en todas partes donde no esté la sonrisa, estúpidamente burlona, del hombre, con cara de pato”. Y – con Cocteau– que “un árbol debe sufrir con la savia y no sentir la caída de la hoja”¹⁵⁵⁶.

Finaliza Emeterio Gutiérrez Albelo el texto, tras denunciar la falta del “ensayo que este inquieto, profundo, agilísimo escritor se merece”, con la siguiente operación: “agustín + agustín= Agustín”.

La sexualidad es un tema que genera hondo interés en los surrealistas y que tratan con inusitada libertad. Así, en *Crimen* resalta ya desde la primera página la presencia de la masturbación, del fetichismo, del sexo asociado a la violencia y a lo escatológico. La protagonista femenina, María Ana, se masturba, orina y defeca encima de su amante, el mismo que la asesina (teniendo por cómplices a un cable eléctrico, un jazminero, una hoja Gillette, una cuna, un pene de 63 años, etc.). Estamos ante un crimen pasional. Así, la masturbación, aún hoy tabú en lo que se refiere a la sexualidad femenina, aparece una y otra vez a lo largo de la obra. Por ejemplo, los niños que todas las noches se masturban frente a los pechos del busto de la bisabuela en “«Parade»”: “Parece que todos los anocheceres salían de su casa los niños gemelos, con el único y premeditado objeto de masturbarse a la sombra de los altos senos del busto de la bisabuela”. El erotismo y la sensualidad, y la intención subversiva con el que el autor los trata, quedan patentes en la obra desde el primer fragmento; se trata de un erotismo provocador, radical, que hace saltar por los aires todos los límites impuestos por la moral cristiana, que atenta contra todo tabú. En “Luna de miel” dicho erotismo y la exaltación del amor carnal son palpables desde el inicio: “Me había dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de la misma mujer”. Sin embargo, en ciertos momentos, como sucede en “Luna de miel”, el erotismo radical y provocador contrasta con el pudor y la vergüenza a la desnudez que manifiesta el yo: “La vergüenza de mi desnudez me angustiaba de nuevo”.

Los objetos son alejados de su medio o contexto habitual, y de ese proceso surge la imagen surrealista. Estos cobran vida, son personificados, dotados de rasgos propios de los humanos. Así, por ejemplo, el sombrero “protagonista de este divino sueño incontado” que se estremece cuando le roza “el fino zapato de ante de una muchacha rubia”, un sombrero con “cara de suicida” de “Hazaña de un sombrero”; o los “faroles vecinos, cooperadores conscientes en el asalto de la casa” de “«Parade»”. Así, también, la calle del Muerto de “Retorno”, que se horroriza de su propio nombre y “se lo hubiera cambiado por cualquier otro”, o el busto de la dama andaluza de “«Parade»”, “demasiado orgulloso de su crimen”.

¹⁵⁵⁶ *Ibidem*.

Pero no solo los objetos son subjetivados, también los fenómenos naturales. Así, por ejemplo, el mar “sueña aún no sé qué deliciosos sueños” en “Diario entre dos cruces”.

La sangre lo tiñe todo. La atmósfera descrita es macabra, siniestra, violenta. “Escombros sanguinolentos”, gritos desgarradores, cuerpos despedazados, desmembrados, como la “cabeza truncada de mujer morena” de “Luna de miel” (“De aquella cabeza terriblemente pálida, colocada sobre un pequeño velador, e iluminada por la luz tenue del alba, fluía un fino hilo de sangre que había formado un gran charco en el piso del balcón”), o “una mano lívida, fría, yerta (...) Una mano recién mutilada. Aún anillados sus dedos y rojas aún y espejeantes sus uñas (...) Una mano angustiosamente blanca” de “La mano muerta”, el “cráneo fracturado” de una muchacha y su “destrozado cuerpo” en “¡No! ¡No!”, elementos que contribuyen a crear un ambiente de destrucción que genera angustia, desasosiego. La presencia de la sangre guarda relación con la violencia, tiñe de rojo incluso “los trajecitos blancos de las primeras escolares” en “Luna de miel” o el cuerpo de la blanca muchacha cuyas carnes se enrojecen en “Diario a la sombra de una barca”. Es recurrente, también, la referencia a diversos elementos punzantes o cortantes que inciden en dicha violencia, como un puñal amenazante, unos cuchillos de plata, una pistola que deja “engatillada el vuelo de un gran pájaro blanco”, “navajas sobre carne viva”, un “cuchillo ensangrentado”, el “sombrero de hombre, sujeto por un grueso alfiler, que, perforándole ambos parietales, le atravesaba la masa encefálica” al cadáver de una niña de seis años, etc. Se alude, también, en varias ocasiones al suicidio. Numerosísimos cadáveres pueblan el texto, entre ellos el de una niña de seis años en “Hazaña de sombrero”; el de un hombre de cincuenta años en “La Nochebuena de Fígaro”; los de los obreros apuñalados y sus rostros de “muertos recientes”, de “tres héroes de barrio proletario” en “Diario entre dos cruces”; “un muchacho carbonizado” en “Retorno”; el de “un perro huidizo”, que “permaneció varios días bajo la ventana ignorante” en “¡No! ¡No!”; el de una “joven de diecisiete años, que dormía confiadamente el último sueño de las vírgenes morenas” en “«Parade»”, cuyo cadáver “conservó durante muchos días la sonrisa inconfundible de los que mueren intoxicados con perfumes”, crimen que solo pudo ser inspirado por Bécquer; el de “un niño recién nacido” asesinado por una cuna de caoba también en “«Parade»”.

Igual de numerosos son los crímenes, los asesinatos que se cometen a lo largo del texto, en general siempre en un contexto nocturno, en la oscuridad de la noche. En “«Parade»”, perteneciente a la sección “Invierno”, el yo narrativo se refiere a su debut como asesino, se dice a sí mismo “«amateur» del asesinato”, y narra su encuentro con otros nueve criminales, para comparar sus proezas. El primero es un “jazminero corpulento”; el segundo,

“una cuna de caoba, pesada y fea, con un ingrato aire de transición entre pesebre de corral y coche de tiovivo”; el tercero, “un repugnante engendro asteróidico, que olía a humanidad, a fábrica de luz eléctrica, a carbón vegetal y a excremento de perro”; el cuarto, un “busto de jardín público” de la capital andaluza. A los cinco restantes los nombra en el siguiente fragmento, “Diario a la sombra de una barca”: un “caballo de cartón”, un “cable eléctrico”, un “guerrero de un cuadro histórico”, una “hoja Gillette”, “un sexagenario pene, violador y asesino, a la vez, de una niña de siete años”. A lo largo de la obra encontramos varias exaltaciones del crimen, varias defensas del asesinato, que es en ocasiones motivo de orgullo para el criminal (como en el caso del busto de la dama andaluza), alimentando su vanidad, provocándole intensa emoción e incluso ternura. Así, por ejemplo, en el fragmento inicial de la obra el yo narrativo destaca el carácter “sensacional” de su crimen, definido como “crimen de novela”:

Frente a todos los crímenes anónimos de mis criminales huéspedes de una noche, ha permanecido mi crimen en su sitio propio de sensacional, único y gran asesinato pasional. De crimen tipo. De crimen de novela más que de crimen ocurrido.

Así, en “«Parade»” el crimen cometido por el “jazminero corpulento” aparece asociado a la belleza: “Me irritaba, más que el pavoneo, el olor a perfumería y falsa floración, su evidente capacidad de perpetrador de un crimen de tan extraña belleza”. Y es esa belleza la que hiere “más hondamente” la “vanidad de criminal intacto” del yo.

La exaltación del crimen lleva al asesino *amateur* a afirmar en “Diario a la sombra de una barca” estar “tan cerca de Dios, o tan vecino de los ángeles”, a establecer cierta analogía entre criminal y divinidad, rozando la blasfemia. Sin embargo, en el mismo fragmento, poco más adelante, nombra a la Virgen del Carmen como su salvadora, que le ha anunciado su “próxima liberación sobre una hermosa nave de plata”.

El misterio que caracteriza a los lugares y situaciones es otro de los rasgos plenamente surrealistas del texto. La calle y la plaza son los espacios preferidos por Espinosa, los escenarios favoritos y propicios que contribuyen a generar la sensación de extrañeza y refuerzan el carácter enigmático de la obra. El propio Espinosa señala en “Retorno” la importancia de ambos espacios: “Han habitado una calle y una plaza mis sueños de muchas horas y años. Han sido escenario de mis pesadillas fustigantes, refugio de mis tropezones injustos, cielos de mis valerosas regresiones. En mi episodio cotidiano, esa plaza y esa calle no han faltado nunca. En ellas ha estado mi estatua de héroe y la sombrerería de un duelo (...)

Ya solo aquí y ahora. Ni después ya ni en otro sitio”. En este mismo fragmento encontramos la mencionada referencia a la “calle del Muerto”. La plaza es asociada a una serie de adjetivos negativos: la “plaza trágica” y la “plaza solitaria” en “Retorno”, la “plaza inclemente” en “¿Era yo un caballo?”, donde también encontramos una alusión a la “plaza solitaria”.

El sueño es otro motivo recurrente, muchas veces asociado a lo negro, con connotaciones negativas, más cerca de la pesadilla que del sueño plácido: las “pesadillas de varias noches con togas, rejas y cadalsos me atemorizaron más de lo que yo pensara” del fragmento inicial con el que comienza la obra; “Vamos soñando pesadillas por la vida. Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños” en “Diario entre dos cruces” o el “sueño de niño agonizante” del “Epílogo en la isla de las maldiciones”.

La imagen de la mujer está muchas veces rodeada de un halo enigmático, asociada al misterio. Un claro ejemplo lo encontramos en “Diario a la sombra de una barca”, cuando se refiere a la joven muchacha de blanco cuerpo y a su tumba: “No sé su nombre, ni el color de sus cabellos, ni el timbre de su alma. Habrá sin duda una pequeña lápida, perdida entre flores de un cementerio de barrio”. Otro ejemplo de visión de la mujer asociada al misterio lo tenemos en el “Epílogo en la isla de las maldiciones”: “¿Quién es esa mujer que se ha arrojado al mar para no tener que desnudarse más ante marineros, comerciantes y soldados, tan frágil y tan blanca, que su cuerpo, un momento sobre el agua, se confundió con la espuma marina y con la estela de la lunas y con las alas de las gaviotas?”.

Espinosa se dirige a los lectores de forma directa y explícita en varias ocasiones a lo largo de la obra. Son varios los guiños a los lectores que pueden destacarse. Llama la atención, especialmente, la maldición que nos lanza hacia el final del primer fragmento, igual que hiciera Lautréamont en el canto primero de sus *Cantos de Maldoror*: “Sobre él y sobre mis lectores caigan desde hoy mis futuras maldiciones y persecuciones, la miseria actual y las pústulas pretéritas de mi cuerpo senectuoso de narrador emocionado del asesinato propio y de los crímenes ajenos”.

En “«Parade»” tenemos otros dos guiños dirigidos al lector: “¿Os acordáis de la misteriosa desaparición de los senos de un busto de jardín público ocurrida hace algunos años en una apacible capital andaluza?”. En el mismo fragmento, al final, dice: “Si en mi fichero íntimo aparece el crimen del busto bajo el signo de Olalla Pineda, ya sabéis por qué he traído este santo nombre y por qué he evitado, también, el verdadero”.

La metamorfosis, la transformación de una cosa en otra distinta, se da de manera recurrente a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, la transformación “en flores rojas las piedras de una calle donde jugaban unos niños” en “Diario entre dos cruces”; la plaza

convertida por el sonido del mar en una playa abandonada (“El mar sonaba tan próximo a la plaza, que la convertía en playa; que la limitaba con el mar. Era –no tuvo nunca fue– una playa abandonada, vestida con abalorios de plaza de provincia. Tenía la desolada desnudez fatal de la playa. Árboles y bancos, mirándose miedosos, llenábanla de una angustia muda, que se comunicaba a todo cuanto rozaba con ella”) en “Retorno”. Otro claro ejemplo de transfiguración de realidades lo tenemos en “Ángelus”, en el que el gran pájaro blanco cuanto más se aleja más grande le parece al yo, y que resulta no ser blanco sino de varios colores, “y que lo que yo había creído uno solo eran dos pájaros”.

En *Crimen* se encuentran algunos de los motivos claves presentes en la “Oda a María Ana...”, como la alcantarilla¹⁵⁵⁷, a la que hace referencia de forma recurrente, y las axilas peludas. En cuanto a la alcantarilla, así la encontramos en “¿Era yo un caballo?": “Una golondrina plegó de pronto sus alas, a la mitad precisa de un vuelo, y rodó muerta, dentro de una alcantarilla destapada, seguida muy de cerca por una colilla de cigarro”. Y así en “Diario entre dos cruces”: “¿Qué sueña el mar estos amaneceres de agosto para que sea su canto tan tierno, tan sutil su espuma, tan sonriente su azul, tan melodioso su oleaje? Siguen las alcantarillas desembocando en sus aguas”. Y, por último, en “«Parade»”: “El busto de la dama andaluza estaba demasiado orgulloso de su crimen, que había quedado impune por un fortuito olvido del jardinero, que había dejado destapada una alcantarilla próxima al asesinato”.

En cuanto a las axilas peludas, en “La Nochebuena de Fígaro” el yo narrativo se ve movido por una ternura que le lleva a acariciarlo todo, entre otras cosas las axilas peludas. La visión del erotismo y de la sensualidad en *Crimen* no está reñida con lo culturalmente considerado desagradable, sucio, repugnante:

Me invadía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: picaportes, barandas de escaleras, frutas podridas, relojes de oro, excrementos de enfermo, bombillas eléctricas, sostenes sudorosos, rabos de caballo, axilas peludas y camisas sangrientas, pezones, copas de cristal, escarabajos y azucenas naturalmente húmedas.

La infancia en *Crimen* es vista como una etapa trágica, desesperada, invirtiendo así el tópico, como se observa claramente en “Retorno”.

A lo largo de la obra encontramos, también, varias alusiones al cine, al mundo de la gran pantalla, como en “La Nochebuena de Fígaro”: “Primero las orejas, luego la nariz,

¹⁵⁵⁷ Véase el ensayo de Isabel Castells ya citado “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”.

después las cejas del cadáver de un hombre como de cincuenta años, escorzado horizontalmente en un gran primer plano de gran «film», que fuera a la vez un gran cuadro”. Así, en “Diario entre dos cruces” tenemos una referencia al actor de cine: “Estaban sus destinos acaso en acabar el uno poeta, el otro, pintor, actor de cinema, el otro”. Por otra parte, a lo largo de *Crimen* asistimos a algunas escenas que recuerdan a las películas surrealistas de Luis Buñuel, como sucede en “¿Era yo un caballo?”, donde la escena narrada y descrita guarda cierta relación con *Un perro andaluz*: “Una hora más tarde pasó el entierro del cochero de la esquina. Iba el ataúd sobre su mismo coche de punto, tirado por su mujer y su hijo pequeño”. También la siguiente escena de “Hazaña de sombrero”: “Desde un andamio demasiado alto de una casa en obras lo veía caído abajo, en medio de la calle, esperando a pie firme la hora próxima de una cita exacta. Estuvo a punto de perecer varias veces bajo varias ruedas de automóvil”.

Llama la atención la mención que hace Espinosa en “¿Era yo un caballo?” de la bandera española con gran carga de mofa, de humor, de desprecio, reflejando su rechazo de la patria, riéndose de la bandera nacional: “Seguía al macabro vehículo siete caballeros enlevitados, portadores de coronas de azucenas en la cabeza. El enlevitado impar precedía a los otros seis y llevaba una bandera española, cuyo grueso mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada”.

La presencia del mar es recurrente a lo largo de la obra. Un buen ejemplo lo tenemos en “Diario entre dos cruces”, donde encontramos reiteradas alusiones a este, a su oleaje, a su espuma. En “Retorno” también el mar está presente de forma repetida, donde plaza y playa se confunden, donde aparecen también otros motivos vinculados al mar, así por ejemplo: “La calle del Muerto tenía en su fondo un paisaje de barcas de vela sobre un mar de calma, de gaviotas, soles de poniente y nubes rosadas”. También en “Diario a la sombra de una barca” encontramos referencias al medio marino: “El ruido igual y constante del mar sobre un viejo rompeolas cercano terminará volviéndome loco, si antes no me hago un ataúd con mi barca o me dejo tragar por los tiburones”. El “Epílogo en la isla de las maldiciones” es significativo por la presencia no solo del motivo del mar, sino por las alusiones a la geografía insular, a la isla vista como aislamiento y el ser que la habita, “el hijastro de la isla”, como un ser aislado:

Esta isla lejana, en la que ahora vivo, es la isla de las maldiciones.

Bulle a mi alrededor un mar adverso, de un azul blanquecino, que se oscurece en un horizonte marchito, vacío de velas latinas y de chimeneas transatlánticas. Hay bajo mis pasos una masa de tierra parda bajo puñales curvos de cactus, higueras mórbidas y aulagas doradas. Sobre unas rocas frontales se desmayan las sombra violeta de unas garzas.

Yo, el hijastro de la isla. El aislado.

10.2.2. Domingo López Torres

Domingo López Torres nació en Santa Cruz de Tenerife en 1910. De orígenes humildes, tuvo que ponerse a trabajar bien temprano, cuando aún no había finalizado sus estudios de enseñanza secundaria. No realizó estudios universitarios.

Sus primeros poemas los publicó en 1926 en la revista *Hespérides* y estuvo muy vinculado al grupo de jóvenes que se creó en torno a esta publicación. Durante el verano de 1929 escribió *Diario de un sol de verano*, aunque el libro no se editó hasta 1987.

En 1930 fundó la revista *Cartones*, junto a Pedro García Cabrera, Julio Antonio de la Rosa, José Antonio Rojas y Juan Ismael. Publicaron un único número en el que se dan a conocer dos poemas de su *Diario de un sol de verano*. Ese mismo año colaboró con *Altazor*, “Decenario de la juventud gomera”, dirigido por García Cabrera. Como sabemos, también en 1930 dos de sus amigos antes mencionados, Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas, se ahogan tras un accidente en una barca, en la que también estaba López Torres, que escapó con vida.

Trabaja en una compañía consignataria de barcos del puerto de Santa Cruz de Tenerife. Se va radicalizando políticamente y se significa como luchador político y sindical. Militó en el Partido Socialista y publicó en *El Socialista*, órgano de expresión del PSOE, dirigido en Tenerife por Pedro García Cabrera, secretario de redacción de *Gaceta de Arte*. López Torres se convirtió en uno de los máximos dirigentes del movimiento de empleados del puerto de Santa Cruz de Tenerife. Fue concejal socialista en la Segunda República.

Posteriormente, funda y dirige la revista *Índice*, de la que solo vio la luz un único número en marzo de 1935. En mayo de ese año López Torres realiza la ya nombrada y comentada entrevista a André Breton.

Andrés Sánchez Robayna resalta la “intensidad” como el “rasgo más definidor de una trayectoria vital entregada a la vocación de la escritura y a la lucha por las ideas”¹⁵⁵⁸. Para Sánchez Robayna, “sus artículos y ensayos sobre el surrealismo publicados en la citada revista y en la prensa de Tenerife le convierten en el tal vez más genuino representante de ese movimiento en Canarias”¹⁵⁵⁹.

¹⁵⁵⁸ Andrés Sánchez Robayna, “Datos para una biografía”, *Domingo López Torres. Obras completas* (ed. C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna), p. 11.

¹⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 14-15.

Sobre el vínculo entre López Torres y Óscar Domínguez, Sánchez Robayna señala que los escritos del primero sobre el segundo “revelan una identificación y una comprensión del surrealismo mucho más completa que la de sus compañeros de *Gaceta de Arte*”¹⁵⁶⁰. Para Robayna, “la estrecha amistad del poeta con el pintor Óscar Domínguez coadyuvó sin duda a la clara toma de postura de aquel a favor del movimiento bretoniano, identificación que no haría sino confirmarse y fortalecerse con la visita de André Breton y Benjamin Péret a Tenerife en mayo de 1935 con motivo de la «Segunda Exposición Internacional del Surrealismo»”¹⁵⁶¹. En este mismo sentido, Nilo Palenzuela ve en él “el verdadero nexo del grupo de *Gaceta de Arte* con el surrealismo”¹⁵⁶².

Domingo López Torres actúa como interlocutor entre *Gaceta de Arte* y el grupo surrealista francés; el propio Breton afirma que este le sirvió de “introducción a todos ellos”, como vimos con anterioridad, en el texto que preparó para el “acto de afirmación poética” celebrado en el Puerto de la Cruz durante su estancia en la isla. Fue López Torres quien ejerció la función de animador por excelencia del surrealismo en Canarias, resaltando, además, su papel como teórico y como crítico. Es en el noveno número de *Gaceta de Arte*, de octubre de 1932, cuando Domingo López Torres publica su primer artículo sobre el surrealismo, titulado “Surrealismo y revolución”. En este número aparece también su poema en torno a la plaga de langostas.

Emmanuel Guigon resalta su faceta de autor de “artículos teóricos sobre el surrealismo muy especialmente sensibles y documentados (lo que le valió el título de “post-glosador del movimiento pictórico surrealista de París”, otorgado por Ramón Fera)”¹⁵⁶³.

Por su parte, Fernando Castro señala que es él, y no Eduardo Westerdahl, “como erróneamente se ha creído”, el “verdadero adalid de los principios políticos y estéticos del surrealismo en *Gaceta de Arte*”. Se refiere a la consagración de “su inteligencia crítica a la tarea de difundir el ideario surrealista”, cosa que lo diferencia de sus compañeros Gutiérrez Albelo, García Cabrera y Espinosa¹⁵⁶⁴.

Miguel Pérez Corrales habla así de lo que significó el surrealismo para López Torres:

Para López Torres el surrealismo es el movimiento definitivo en el proceso de la cultura occidental, cuya destrucción deseaba salvando de ella solo “el tesoro de lo maravilloso”. Detecta en el psicoanálisis un

¹⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵⁶¹ *Ibidem*.

¹⁵⁶² Nilo Palenzuela, “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 190.

¹⁵⁶³ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., p. 26.

¹⁵⁶⁴ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 35.

instrumento revolucionario, por haber revelado la importancia de la sexualidad y los sueños en la vida del hombre. Defiende las teorías automáticas a la par que la “razón revolucionaria”, y cree que el artista debe bucear en las profundidades interiores más cenagosas, en las “alcantarillas” del espíritu, para extraer de allí lo más terrible, anómalo y misterioso, prescindiendo de los dictérios de la belleza, del buen gusto o de los buenos sentimientos –y de la moral. Es difícil en sus ensayos encontrar la ausencia de algún gran tema surrealista: el ataque a la razón cartesiana, a las falsas dualidades, a las teorías realistas; la defensa del inconsciente creativo, del arte de los locos, del pensamiento analógico. Encandilado por el comunismo, López Torres abogó por la transformación revolucionaria de la sociedad hacia la desaparición de las clases sociales; antinacionalista en un momento en que los furibundos nacionalismos fascistas ascendían, no ciñó esa transformación a la sociedad española, sino que la veía como un proceso internacional¹⁵⁶⁵.

No publicó ninguna obra en vida como libro, solo de manera dispersa en la revista *Gaceta de Arte* y en la prensa insular. *Diario de un sol de verano*, escrito en 1929, fue publicado y pasó a ser accesible a los lectores a partir de 1987, cuando Andrés Sánchez Robayna se hizo cargo de su edición, introducción y notas. *Lo imprevisto* tampoco fue publicado completo hasta 1981, por la Universidad de La Laguna y el Instituto de Estudios Canarios. Miguel Martínón habla del silencio que se impuso sobre el autor y su obra y señala la fecha de 1952 como el momento en que dicho silencio comenzó a romperse, con la publicación de la *Antología de la poesía canaria* de Domingo Pérez Minik¹⁵⁶⁶. Martínón menciona, también, el libro *Surrealism and Spain* de C. B. Morris (1972) y *La facción española surrealista de Tenerife*, publicado por Pérez Minik en 1975.

En el verano de 1936, tras la insurrección antirrepublicana de los militares con el general Franco al frente del ejército de África, Domingo López Torres es encerrado en Fyffes, la nave de empaquetado de plátanos convertida en campo de reclusión. Como ya dijimos, allí López Torres coincide con Luis Ortiz Rosales y juntos crean *Lo imprevisto*, con poemas del primero e ilustraciones del segundo. Este libro es, para Sánchez Robayna, “uno de los libros capitales del surrealismo en Canarias y uno de los más altos ejemplos de ese movimiento en nuestra lengua”¹⁵⁶⁷. En febrero de 1937 López Torres fue conducido a un barco-prisión hasta la bahía del puerto de Santa Cruz y lanzado al mar metido en un saco, junto a otros compañeros que tuvieron igual final.

Así analiza C. B. Morris lo que supuso el surrealismo para López Torres:

Para López Torres, una de las grandes aportaciones del surrealismo era “distraer la mirada de preciosos paisajes exteriores” –los cuales describió desdeñosamente en “Aureola y estigma del surrealismo” como

¹⁵⁶⁵ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, pp. 101-102.

¹⁵⁶⁶ Véase “La poesía de Domingo López Torres”, loc. cit., p. 266.

¹⁵⁶⁷ Andrés Sánchez Robayna, “Datos para una biografía”, loc. cit., p. 16.

“aquellos paisajes dulces de los violados atardeceres”– hacia un nuevo tipo de paisaje: los “verdaderos paisajes interiores” descubiertos por Domínguez (según “La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife”); los “Paisajes entrecruzados” de Dalí; los “innumerables paisajes” que describe Breton en *Les vases communicants* (según “Psicogeología del surrealismo”), o “un paisaje de objetos derrotados” imaginado por Gutiérrez Albelo en *Romanticismo y cuenta nueva* (según “Dos libros de auténtica poesía”)¹⁵⁶⁸.

Para Morris, el surrealismo alimentó la creencia de López Torres en la posibilidad de un mundo nuevo, más justo, mejor, y, sobre todo, la reivindicación de la libertad como valor fundamental:

El mayor don que le ofreció el surrealismo a nuestro escritor fue la esperanza de un mundo nuevo, mejor, y la confirmación de su propia repugnancia por el orden viejo y cansado. En una palabra, el surrealismo representaba la libertad: de visión, de expresión, de juicios, especialmente en esos campos más reprimidos y controlados: la política, la sexualidad y la religión. Para López Torres, la libertad era un valor sublime que había que defender contra el encorsetamiento de cualquier movimiento político, particularmente el nacionalista de Hitler, “contra toda política aduanera nacional, contra el estrecho límite de las fronteras que oprime cruelmente toda manifestación de arte” (según “Un movimiento nacionalista. Los enemigos del arte viviente”)¹⁵⁶⁹.

10.2.2.1. Los ensayos teóricos sobre surrealismo de Domingo López Torres

El primero de sus textos ensayísticos sobre el surrealismo, titulado “Surrealismo y revolución”, apareció, como bien sabemos, en *Gaceta de Arte* n.º 9, de octubre de 1932. De este ensayo resaltamos las esperanzas que López Torres deposita en el surrealismo, única vía para lograr un mundo mejor, en contraste con el mundo putrefacto que denuncia, un sistema cansado y en descomposición. Domingo López Torres destaca el valor constructivo del surrealismo, tras la necesaria destrucción que lleva implícita:

En el amanecer verde del primer día, comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven, un mundo a la medida –justo, exacto–, para una humanidad mejor.

Antes de este momento nada. Nada que tenga un valor verdaderamente nuevo. No más hablar de un falso arte proletario. Todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. Lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. Él no pretende ser la justa expresión proletaria –como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura– sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁶⁸ C. B. Morris, “Poesía y prosa: estudio crítico”, *Domingo López Torres. Obras completas* (ed. C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna), p. 38.

¹⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵⁷⁰ Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C.B. Morris y A. Sánchez Robayna), p. 135.

López Torres finaliza este texto afirmando con rotundidad y entusiasmo la constancia en la lucha de los proletarios del mundo para acabar con el sistema capitalista agotado, un sistema al que alude recurrentemente en sus textos resaltando su profundo carácter negativo, así como anhelando su final. Muestra su confianza plena, su esperanza sincera en la posibilidad de lograr un mundo mejor, de acabar con las clases sociales y, entonces, hacer que la cultura llegue a su nivel más elevado:

Los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, para la destrucción de un sistema cansado. ¡Cómo no vamos a sacrificarlo también todo por el éxito de nuestras ideas! Después, cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural nueva que llegado cierto nivel creará su arte y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanzará la cultura su cielo más alto¹⁵⁷¹.

En repetidas ocasiones encontraremos en sus textos ensayísticos su confianza en el proletariado, en el que deposita las esperanzas de alcanzar ese mundo mejor.

Emmanuel Guigon destaca de este primer texto teórico que “López Torres supo situar de entrada el surrealismo en relación con la revolución en el momento en que la definición de una posición política de la obra de arte era precisamente una preocupación central para Breton y sus amigos”¹⁵⁷².

El segundo ensayo sobre el surrealismo que publica López Torres en *Gaceta de Arte* es “Psicogeología del surrealismo”, aparecido en el número 13, de marzo de 1933. En este texto se refiere al psicoanálisis y a la importancia de la atención que Freud prestó al mundo onírico:

Con Freud comienza el más sencillo procedimiento de análisis psíquico: la interpretación de los sueños. Durante el sueño, el subconsciente va proyectando las infinitas impresiones almacenadas, oscuras aguas estancadas en profundas alcantarillas de olvido, en imágenes incomprensibles –sin colores, entonada en la sola escala que va del blanco al negro, como el cine– que es necesario interpretar, en la oscuridad de la noche, ante los infinitos silenciosos espectadores, en la negra pantalla del sueño, las escenas cruzadas, yuxtapuestas, enlazadas desesperadamente, transparentándose unas sobre otras. Las representaciones de un yo reprimido, estrangulado inflexiblemente por la consciencia [sic]¹⁵⁷³.

¹⁵⁷¹ *Ibidem*.

¹⁵⁷² Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28º-7º”, loc. cit., p. 26.

¹⁵⁷³ Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna), p. 149.

Vemos en el fragmento recientemente reproducido el empleo del motivo de la “alcantarilla” para referirse al mundo interior, al subconsciente del yo, igual que hiciera Espinosa en su “Oda a María Ana (...)”. Podemos comprobar, también, la asociación que establece entre el mundo de los sueños, las imágenes oníricas, y la pantalla del cine y la sucesión de las escenas de un film surrealista.

López Torres se apunta a la denuncia de la tiranía de la razón, tal como hiciera Breton en sus manifiestos y otros textos capitales del movimiento. Se refiere al momento histórico (principios de la década del 30) como “época de racionalización exacerbada” que somete al ser humano, lo aliena, lo anula:

En esta época de racionalización exacerbada, el hombre va perdiendo libertad y capacidad de goce, mediatizado por las costumbres y conveniencias sociales, monotonía extremada por el sistema, necesario para una ordenación perfecta de la sociedad¹⁵⁷⁴.

Domingo López Torres considera que “el talento” del surrealismo, uno de sus mayores aportes y aciertos, fue su conexión con el concepto materialista de la historia, su vínculo con las teorías del conocimiento del marxismo:

Dalí, Miró y Max Ernst traen un enorme documental de sus respectivas investigaciones subterráneas; Breton, Aragon, Tzara, Éluard (la poesía se ha introducido siempre por todos los resquicios de la ciencia) las anotaciones interiores más interesantes. Pero todo ya –y aquí estriba el talento del movimiento surrealista francés– impulsado en una determinada dirección, conectada al concepto materialista de la historia, a la teoría del conocimiento del marxismo¹⁵⁷⁵.

Los ensayos teóricos de López Torres sobre el surrealismo no solo son publicados en *Gaceta de Arte*, sino también en los periódicos insulares *La Prensa* y *La Tarde*, quizá con la intención de una mayor difusión, pretendiendo que llegasen a un público más amplio de lectores. Así, el 10 de mayo de 1933 publica en *La Prensa* el artículo “¿Qué es el surrealismo?”, en el que explica su surgimiento por “una necesidad grande revolucionaria de destrucción que arruinará definitivamente los conceptos familia, patria, religión”. Y prosigue:

Necesidad apremiante para poder construir el espíritu de la moderna juventud. Romper con todos los prejuicios de una civilización caduca; desescombrar a la humanidad de una cultura gastada; desacreditarla, arrastrar por las calles las galas de la burguesía. Porque para el surrealismo no hay más realidad que la realidad

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 150.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*.

interior, la verdadera expresión personal libre de toda conveniencia social, de todo control razonado, de toda dictadura moral¹⁵⁷⁶.

Su rechazo del sistema capitalista y de todas las instituciones que lo sustentan es evidente y recurrente. Como vemos, alude nuevamente a la “civilización caduca”, vieja, a una “cultura gastada”. El surrealismo es, al mismo tiempo, destrucción y construcción, tal como sostuviera Aldo Pellegrini en su libro *Para contribuir a la confusión general*. Queda patente su espíritu antiburgués y su defensa de la realidad interior como la única válida.

López Torres habla de los campos inexplorados que descubre el surrealismo buceando en el subconsciente, de la mano de Freud y de la dialéctica materialista, que favorece su carácter revolucionario:

Por la puerta entreabierta de la ciencia –de la psicología, de la magia– se introdujo el surrealismo –que daba vueltas desprovisto de todo valor científico en tiempo de “dadá”– en campos inexplorados. En las subterráneas aguas de la mente, país del subconsciente, reino del sexo, Freud vino a apuntalar el mejor lado del surrealismo, como la dialéctica materialista vino a darle movimiento y continuidad, ratificando su valor revolucionario y su entronque, como documental psíquico, en la obra del socialismo científico¹⁵⁷⁷.

Otro texto ensayístico de gran interés es el titulado “El surrealismo”, aparecido en el espacio destinado a *Gaceta de Arte* del diario *La Tarde* el 17 de mayo de 1933. Comienza López Torres refiriéndose a los numerosos movimientos de vanguardia que surgen en Europa a partir de la primera década del siglo XX para centrarse, luego, en el surrealismo, que recoge el espíritu combativo de sus tiempos, y del que destaca su independencia como movimiento revolucionario adherido al marxismo. Marca la diferencia entre el surrealismo y las vanguardias, distinción que solo se encuentra con tal nitidez en sus escritos y en los artículos de Manuel Viola aparecidos en *Art* (Lleida):

De todos los “ismos” el más audaz, el único que supo recoger todo el espíritu combativo de nuestro tiempo, el que enrolándose al marxismo supo conservar su independencia, fue el movimiento surrealista francés. Movimiento revolucionario, antiburgués. La única expresión joven que ha encajado perfectamente en la tercera internacional, como arte al servicio de la revolución (Congreso de Kharkov en 1930).

El surrealismo –firme en las teorías más audaces y más serias– es el campo de experimentación más inmenso que ha podido encontrar el socialismo científico como documento real –sin trucos– de la libre expresión del subconsciente. El surrealismo, como forma artística documental, va contra los estrechos límites de lo

¹⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 153.

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 154.

regional, de lo nacional, hacia un internacionalismo. Más aún, hacia un universalismo. Es la tendencia amplia que abarca desde los más abstractos cuadros de Miró y Klee hasta los más objetivos de Dalí¹⁵⁷⁸.

En el n.º 19 de *Gaceta de Arte*, de septiembre de 1933, aparece otro interesante texto ensayístico de López Torres, titulado “Aureola y estigma del surrealismo”, en el que alude, de nuevo, al “camino interior”, a las “subterráneas alcantarillas” en las que se adentra, con espíritu aventurero y afán de conocimiento, el surrealismo:

Y es tan inevitable el camino interior que ya no queda quien seriamente centrado en nuestra época – envuelto en sus problemas, en los graves problemas a lomo de lo económico– deje llevar en su bolsillo la inevitable íntima estampa surrealista. Porque nuestras excavaciones nos llevaron a aquellas subterráneas alcantarillas –tan profundamente enterradas por nosotros mismos en otros tiempos– de las que hemos extraído estas inmundicias que hoy paseamos con orgullo¹⁵⁷⁹.

Habla López Torres del proceso de creación surrealista, en el que la asociación libre desempeña un papel clave:

Una aportación subconsciente, realizada plásticamente, no se puede repetir ni aun pretendiendo realizarla el mismo artista un momento después de haber terminado un cuadro, porque en el transcurso de la realización –a pesar suyo– va asociando los objetos más insospechados. En realidad ningún artista surrealista produce un cuadro, sino que en un momento determinado está el cuadro ahí –o lo esencial del cuadro, una vez aportado un objeto estímulo– y no hace más que aprender lo que ya está, extraerlo sin que pierda al salir por la intrincada red de los pensamientos lo esencial, es decir, lo que puede tener de más valor el cuadro¹⁵⁸⁰.

Concluye el texto haciendo hincapié una vez más en la tajante diferenciación que establece desde el principio de su ensayo entre el surrealismo y los movimientos de vanguardia:

De los 16 ismos, de la desintegración, de los pueblos triturados, sale este batallón rojo con una fe tan grande en sus principios, en el otear de un horizonte claro, que las más aparentes ordenadas tendencias no significan nada frente a la acción integral de esta nueva corriente surrealista¹⁵⁸¹.

Prestamos atención a otro ensayo publicado por López Torres en *Gaceta de Arte*, en el número 28, de julio de 1934, titulado “Lo real y lo superreal en la pintura de Salvador Dalí”. De nuevo se refiere aquí al proceso de creación en el surrealismo, alude a las aportaciones

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 158.

¹⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 168.

¹⁵⁸⁰ *Ibidem*, pp. 168-169.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*.

subconscientes, a la importancia del papel que desempeña un objeto real que sirve de estímulo para que afloren, entonces, las asociaciones y representaciones reprimidas del mundo interior:

Es necesario señalar la mecánica de las aportaciones subconscientes. Sistema por el cual un objeto real sirve de “estímulo” para captar cualquier deseo reprimido en el subconsciente, dando lugar a infinidad de ocultas relaciones internas. Así dado un motivo real cualquiera como “estímulo” surgen de pronto de nuestras ocultas galerías, con una rapidez vertiginosa, toda clase de representaciones. Nuestros objetos que conservábamos reprimidos en las turbias aguas y que ahora afloran libremente asidas al vehículo de una aportación consciente (...) Así se adquiere un material precioso que escapaba siempre a todo artista puramente naturalista¹⁵⁸².

Tras la aportación subconsciente a partir de un estímulo, entra en juego la conciencia para la realización perfecta:

Es aquí donde termina la aportación de los elementos del cuadro. Después, la labor de construcción es indudablemente consciente: labor dura de verdadero artista para una realización plástica perfecta. Es este el momento en que al dar satisfacción a los deseos reprimidos se siente el artista verdaderamente liberado: es nada menos que el parto –el verdadero parto con dolor– de toda obra de arte (...) El artista ha de dar, pues, a esta explosión mental, una realización perfecta y un cauce hacia la libertad dentro de un amplio concepto social, para escapar a la simple aportación psíquica y encajar dentro del movimiento surrealista revolucionario¹⁵⁸³.

Afirma López Torres que si no hubiera sido así, si no hubiera encontrado el arte “esta mecánica para la extracción de las profundidades de nuevos objetos superreales, hubiese llegado el momento –había llegado ya– en que todo el arte era un constante repetir motivos que ya no decían nada”¹⁵⁸⁴. Y agrega poco más adelante:

Las nuevas formas no nacen porque sí en el vacío sino que tienen su mundo, su fundamento y su razón; pero que su razón y su fundamento no pertenecen a este mundo de formas en liquidación, sino a otro subconsciente muy superior o inferior, pero original. El mundo será al fin y al cabo como nosotros deseamos que sea, y si es necesario para ello recurrir a nuevas formas para vivir una vida más íntima y superreal, tiene que ser necesariamente, porque “todo lo que es necesario es posible”.

Ahora, sí, que el “surrealismo”, o cualquier otro nuevo mundo de formas, no puede ser contemplado desde este mundo, sino que hay necesariamente que entrar en este otro mundo nuevo, poner los pies en su suelo y contemplar desde allí sus paisajes: entonces los montes y los mares de aquel mundo saltarán ante nuestra vista, nerviosamente, puros e intocados, como los pechos de las adolescentes, nuevos y recién paridos al mundo de lo sexual¹⁵⁸⁵.

¹⁵⁸² *Ibidem*, pp. 180-181.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, p. 181.

¹⁵⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*.

El 10 de mayo de 1935 Domingo López Torres publica en *La Tarde* otro ensayo de gran interés, titulado “Una cruzada internacional de arte surrealista”. Se trata, sin lugar a dudas, de un texto fundamental en el que se refiere emocionado a todas las implicaciones y significaciones de la visita de André Breton y Benjamin Péret a la isla. En primer lugar, porque “coloca a las islas Canarias a la altura de las grandes capitales”. Se refiere, como ya mencionamos con anterioridad, a la exposición que traen a Tenerife como “una de las exposiciones de arte moderno más sensacionales”. Alude, también, al *Boletín Internacional del Surrealismo* editado en Praga poco antes, que “coloca a Tenerife entre París, Belgrado, Copenhague, Bruselas, Zurich, Londres, Nueva York y Tokio”. Y añade:

Queda así unida nuestra isla a los países que sostienen una viva preocupación por las cosas del arte (...) Tenerife se incorpora a Europa, incorporando lo mejor de Europa a Tenerife. Intercambiando sus preocupaciones y sus quehaceres más inmediatos¹⁵⁸⁶.

Prosigue expresando con tangible emoción la trascendencia de los acontecimientos que se desarrollan o están por desarrollar a raíz de la visita de los surrealistas franceses:

La isla debe, en este feliz momento de esta providencial arribada, de esta misión de arte verdaderamente sensacional, sentir la íntima satisfacción de estar pasando cinematográficamente ante las miradas más cultas.

He aquí cómo por el cielo de la isla, lleno de claridades, pasa rápidamente un extraño meteoro. Se trata de esta cruzada de arte surrealista (exposición de cuadros en el Ateneo, proyección del film *La Edad de Oro* y conferencias de Breton y Péret) que va a clavar el nombre de Tenerife en el itinerario de las artes y a mantener viva en el archivo de las edades la fecha histórica de este feliz acontecer¹⁵⁸⁷.

Menciona, entonces, a André Breton y destaca su labor como orientador del movimiento surrealista. Considera un acierto su abandono del dadaísmo y la incorporación del surrealismo a la acción entroncándolo con la ideología marxista, con el materialismo histórico y los métodos de introspección de Freud a partir de 1924. Destacamos, especialmente, el hecho de que López Torres resalte el carácter “amplio e internacional” del movimiento, objetivo prioritario para Breton en esos tiempos:

El huésped de la isla de la belleza y de la soledad, huésped de claridad, André Breton, ha sido el que en todo momento ha sabido orientar un movimiento artístico producto de la explosión de los “ismos”, darle consistencia, arraigarlo con carácter eterno en medio del ir y venir de las opiniones más encontradas: saber abandonar oportunamente el dadaísmo en 1922; incorporar el surrealismo a la acción con una ideología marxista

¹⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 209.

¹⁵⁸⁷ *Ibidem*.

perfectamente delimitada, apartándolo del camino de provocación y de injuria por donde venía discurriendo y centrándolo en el materialismo histórico y en los métodos de introspección de Freud, en 1924; y dándole un carácter amplio e internacional con esta cruzada que van marcando los manifiestos de Praga, Tenerife, París y Londres¹⁵⁸⁸.

Concluye el texto resaltando, una vez más, la enorme relevancia y significación de la visita de Breton y Péret a la isla:

Cruzada de arte surrealista de verdadera trascendencia, de insospechada ventura, descubrimiento de los ocultos valores que no hemos sabido destacar, misión de poner claridad para la comprensión de la posición más valiente en el arte, en la moral y en la política¹⁵⁸⁹.

Una semana después, el día 17, publica otro artículo en el mismo diario, *La Tarde*, titulado “En el Ateneo. 1ª exposición colectiva de arte surrealista”, en el que se refiere a la supremacía del “ello” sobre el “yo”, de lo instintivo sobre lo consciente. Ese terreno de la subconciencia es la “base del surrealismo”:

Lucha contra las barreras de la civilización gastada, contra todas las censuras de un orden moral establecido, agrupando y seleccionando de manera voluntaria las aportaciones subconscientes con auxilio de “estímulos” reales para, en el libre juego de las percepciones externas e internas, anular la misión fiscalizadora del “yo”¹⁵⁹⁰.

Por último, destacamos el final de este ensayo, donde López Torres, como ya comentamos, se refiere al inicio de “esta cruzada internacional para desbordar el estrecho marco de la acción e intervenir en las demás actividades de la vida con una riqueza dialéctica considerable”¹⁵⁹¹.

Domingo López Torres publicó otros textos ensayísticos en los que no nos detenemos, puesto que no giran en su totalidad en torno al surrealismo, aunque en algunos de ellos preste atención a figuras vinculadas al movimiento como René Clair, Hans Arp, Dalí, Picasso, etc.

¹⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 210.

¹⁵⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 212.

¹⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 213. Citado con anterioridad en el capítulo dedicado a la visita de Breton y Péret a Tenerife.

10.2.2.2. Obra poética

A pesar de la evidente predilección de Domingo López Torres por el género ensayístico, desarrolló a lo largo de su corta vida una obra poética no muy abundante pero sí enormemente trascendente para el surrealismo en Canarias.

C. B. Morris considera que las poesías de López Torres “son fruto de su sensibilidad, que responden a una necesidad de liberación sentimental y expresión lírica que no corresponden, según él, a la prosa”¹⁵⁹². Por otra parte, señala ciertos ecos de la poesía de Alberti y Salinas en la poesía de López Torres.

10.2.2.2.1. *Lo imprevisto* (1936)

Como dijimos, esta obra fue creada por Domingo López Torres y Luis Ortiz Rosales en 1936, durante su encarcelamiento en el centro de detención de Fyffes. El primero se encargó de los textos poéticos y el segundo de las ilustraciones. Los poemas de López Torres que componen *Lo imprevisto* destacan especialmente por la libertad y el carácter violento de sus imágenes. Sus versos reflejan de forma poética la crudeza de la realidad que les tocó vivir y las horrendas e indignas condiciones en las que se encontraban en Fyffes.

Muchos de los motivos presentes en estos seis poemas suyos que conforman, junto a los dibujos de su amigo y compañero de encierro Luis Ortiz Rosales, esta fascinante e impactante obra, son de clara raíz surrealista: la fusión de contrarios, la transfiguración de realidades, el erotismo y el amor carnal, el deseo, la sangre, lo negro, el sueño, los elementos punzantes o cortantes (cuchillos, alfileres...), etc.

Las imágenes de gran violencia se suceden a lo largo de los poemas de *Lo imprevisto*, así por ejemplo en el último de ellos: “la nube que enhebraba nuestros ojos, / amplia, afilada, horizontal ventura, / guillotina un mar de espesas frentes”. El carácter violento de la atmósfera creada por el poeta resulta patente, también, en el poema “Las moscas”, en el que encontramos ya desde su comienzo diversos elementos que realzan dicha violencia: “la persecución encarnizada”, “aquella espesa nube de exterminio / que invadiéndolo todo / hizo palidecer tu buena estrella”. También en el poema “La patata” encontramos imágenes que refuerzan ese carácter violento en un ambiente marcado por la sangre, los gritos, la angustia:

El filo más agudo del deseo,

¹⁵⁹² Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C.B. Morris y A. Sánchez Robayna), p. 26.

de mi sangriento amor,
mi ruin coraje,
te arrancaba la piel entre mis dedos,
y los gritos, lamentos y suspiros
se perdieron sin eco entre mis manos
de asesino inexperto.
cuando tu cuerpo blanco, mutilado,
cayó sobre las aguas de tu cielo,
el gris estaño de tu desventura,
se partió en mil pedazos.

El crimen y la mutilación del cuerpo, ambos presentes en estos versos recientemente trascritos, son, como ya hemos visto, temas que interesan enormemente a los surrealistas y cuya presencia resulta también fundamental en la obra surrealista de Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo.

Destaca, asimismo, la crudeza y dureza de las imágenes del penúltimo poema, como vemos en estos versos, de los que resaltamos, además, la presencia de motivos predilectos de los surrealistas como son los cuchillos y los alfileres, la sangre y los ojos:

carámbanos de luz en los costados,
clavaban en el aire los cuchillos
ardiendo en lento acelerado hielo.
multiplicada lluvia de alfileres
acribilló tus luces ateridas
rompiendo así el encanto de acerico
de tu parado cielo amenazante.
La emoción se colgaba de los ojos
y la sangre olvidando sus caminos
despertaba profundos cauces yertos.

La sangre realza la atmósfera terrorífica, macabra, violenta de sus poemas: “la desatada sangre, fiera y loca, / suelta en claras cascadas de suspiros,”. Y lo mismo sucede con otra serie de elementos negativos que contribuyen a reforzar la sensación de angustia, de horror: “la oscura cloaca”, “agrios reflejos”, “el pánico”, “te arrastró al tormento”, “desató sus iras de cristales”, “mares petrificados, aguas turbias”, “profundo pozo”, etc.

Igualmente, hay que destacar la presencia de imágenes oníricas o delirantes a lo largo de toda la obra. Así, por ejemplo, en el poema “Los retretes (3 de la mañana)”: “verse

ascender, ligero, en pleno vuelo, / hacia un cielo, otro cielo, y otro cielo. / mientras la oscura cloaca de desdenes / insuficiente para tanta ofrenda / salta sobre la geometría de los bordes / inventando rizados carrouseles”. En este poema de López Torres se advierten ciertas referencias a un episodio de diarrea generalizada ocurrido en Fyffes, al que José Antonio Rial se refiere en el capítulo “Lo humano” de su novela *La prisión de Fyffes*¹⁵⁹³. En este sentido, Miguel Martínón, al referirse a este poema en su ensayo ya citado “La poesía de Domingo López Torres”, afirma que este “sometió a una singular transfiguración sus vivencias carcelarias”¹⁵⁹⁴.

En *Lo imprevisto* encontramos también imágenes de evidente contenido erótico, sexual, así por ejemplo en el poema inicial: “la fiebre, sí, la fiebre dando saltos / asciende hasta el columpio azul del gozo. / (dominando la muchedumbre de deseos / hay una estatua fálica que indica / caminos para idéntico destino.)”.

En los poemas que conforman *Lo imprevisto* hallamos, también, algún caso de animación de objetos y seres inanimados, como en el primero, donde nos topamos con la fiebre que salta. En este sentido, destaca especialmente el poema “La patata”, donde asistimos a la humanización llevada a cabo por el poeta de este tubérculo al que dota de rasgos y cualidades propias de las personas, como vemos en los primeros versos: “Descansabas, incauta, adormecida, / azul en tu indecisa adolescencia, / verde en la distracción de los quehaceres, / de tu casa, tu sexo, tu ventura”.

El mar, constante de su poesía, está presente en varios de los poemas de *Lo imprevisto* como el primero y “La patata”, aunque con un tratamiento absolutamente distinto al que encontrábamos en su poemario anterior. Además, varios elementos vinculados al mar como la arena, las olas, etc., se dan cita en sus poemas.

Curiosamente, el endecasílabo es el verso predominante en esta obra poética, muestra de que López Torres no había roto con la poética tradicional. No llega ni de lejos a las audacias expresivas de Agustín Espinosa o Emeterio Gutiérrez Albelo, ni del Pedro García Cabrera de *Dársena con despertadores*.

Lo imprevisto fue traducido al francés por Martine Joulia et Jean-Yves Bériou y publicado en junio de 2006 en Francia como suplemento al séptimo número de *Cahiers de l'umbo*, añadiendo, por supuesto, las ilustraciones de Luis Ortiz Rosales, aunque presentadas con diferente orden y disposición respecto a la edición del Secretariado de Publicaciones de la

¹⁵⁹³ José Antonio Rial, *La prisión de Fyffes*, CajaCanarias/ Gobierno de Canarias/ Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 2003, pp. 153-154.

¹⁵⁹⁴ Miguel Martínón, “La poesía de Domingo López Torres”, loc. cit., p. 284.

Universidad de La Laguna de 1981. Se trata de una buena traducción, cosa que no puede decirse de *Crimen*, que tradujo poco acertadamente el poeta Gérard de Cortanze.

10.2.2.2.2. Otros poemas

De entre sus poemas dispersos, que no pertenecen a ninguno de sus poemarios, es necesario destacar el “Poema de la langosta”, aparecido en el noveno número de *Gaceta de Arte*, de octubre de 1932, en el que ya se perciben ciertos elementos surrealistas y una insoslayable intención subversiva. Ya desde su comienzo la violencia hace acto de presencia: “(Caísteis sobre el lecho de los agricultores / asesinando un sueño de libras esterlinas)”. Más adelante, en la segunda parte del poema, azota de nuevo: “me clavaron sin piedad: / las chicas en el sombrero, / los chicos en la solapa, / con alfileres de acero. / El mapa de mis desvelos / – sin norte, sin sur– cortado / por franjas verdes del sueño”.

En la tercera parte del poema encontramos de forma explícita su rechazo de las autoridades, de las instituciones del sistema capitalista, y su marcado anticlericalismo:

(Obispos, concejales, militares y curas –de gala–
marchan al campo a exterminar la plaga de langostas.
Ingenieros agrónomos, con ametralladoras,
en los picos más altos de las islas
–lejos de la indiscreta mirada de los tontos–
(los nativos tienen los ojos secos de mirar siempre al cielo)
archivan comprobantes para confeccionar nóminas especiales.

En el siguiente número de *Gaceta de Arte*, el décimo, de noviembre de 1932, publica su poema “Torero, pasión y muerte”, del que destacamos las referencias a Goya y a Picasso, ambos observando la corrida de toros, y la presencia del motivo del crimen. Nilo Palenzuela relaciona este poema con Max Ernst y su *La Vierge corrigeant l'enfant-Jesus devant trois témoins*, aparecido en el octavo número de *La Révolution Surréaliste* (diciembre de 1926), por los versos en los que López Torres alude a la Virgen que torea (“La Virgen, con su capa colorada, / dando pases al toro en el tendido”)¹⁵⁹⁵.

Destacamos, también, el poema “Picasso”, aparecido en el undécimo número de *Gaceta de Arte*, diciembre de 1932, en el que el poeta nombra, además, a Braque, Marcoussis

¹⁵⁹⁵ Véase Nilo Palenzuela, “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, pp. 197-198.

y Gris. Consideramos de interés señalar los versos en los que podría decirse que encontramos una indirecta alusión a la aproximación de elementos y realidades distantes, lejanas, a la libre asociación practicada por los surrealistas y, de manera indirecta, a la imagen surrealista: “en el exacto acercamiento / del asfalto y las cosas distantes. / Todo lo lejos, cerca, desde entonces”. Resaltamos, también, la referencia a la apertura de nuevos caminos para el arte, para la pintura, por los que transita el pintor malagueño, en la última estrofa de la primera parte: “De boca en boca / el popular secreto / de las nuevas ventanas / abiertas a la navegación”.

De la segunda parte del poema consideramos de interés señalar el rechazo manifiesto de la academia y del naturalismo:

(Violentamente,
del corazón de la pintura
española,
lanzo al desván –azul pálido–
de la academia,
un estigma profundo de 10 siglos:
el estúpido naturalismo).

Por último, su poema “Cuando el río en el mar...”, publicado en *Jornada Literaria* n.º 18 (año 1), el 4 de abril de 1981, presenta diversos motivos (como la luz, los ojos, el espejo, la transfiguración de realidades, la fusión de opuestos) y rasgos (como la ruptura de la lógica, la asociación libre) característicos del surrealismo.

10.2.3. Emeterio Gutiérrez Albelo

Nació en Icod de los Vinos en 1905 y falleció en Santa Cruz de Tenerife en 1969. Desde muy joven cultivó su vocación poética, publicando en *La Comarca* y *Hespérides*. En los años 30 se intensifica su actividad creadora, entrando en contacto con los poetas reunidos en torno a revistas como *La Rosa de los Vientos* (1927-1928), *Cartones* (1930) y *Gaceta de Arte* (1932-1936).

Se dedicó a la docencia. Durante los años de *Gaceta de Arte*, Emeterio Gutiérrez Albelo desempeñaba su labor de maestro en Vilaflor.

Isabel Castells señala la “pertenencia consciente” de Emeterio Gutiérrez Albelo “a un claro proyecto generacional” que se inició “asumiendo distintas posturas vanguardistas –como

el creacionismo o el cubismo– y veintiesetistas –sobre todo el *neopopularismo*– hasta culminar con la más radical absorción de la poesía surrealista que se dio en el ámbito hispánico, con obras capitales como *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa, *Dársena con despertadores*, de Pedro García Cabrera, y *Lo imprevisto*, de Domingo López Torres, ambas redactadas en 1936”¹⁵⁹⁶.

En 1933 *Gaceta de Arte* edita *Romanticismo y cuenta nueva*. Tres años después ediciones gaceta de arte se encarga de la publicación de *Enigma del invitado*, obra cumbre de su trayectoria poética que le puso en una tesitura delicada respecto al régimen franquista. De ahí que Albelo, tras el alzamiento militar, trate de borrar su pasado, de ganarse la confianza de la derecha más reaccionaria, iniciando su conversión hacia territorios tradicionales.

Para Isabel Castells, “*Enigma del invitado*, de Albelo, se sitúa, pues, en este contexto de efervescencia creadora y supone la culminación de un intenso proceso poético que se inició con los balbuceos vanguardistas hasta desempeñarse de pleno, como veremos más adelante, en las más audaces propuestas del surrealismo, entendido como una revuelta total del espíritu, tal y como lo consideraba Breton, nunca como uno más de los bulliciosos ismos que se desarrollaron durante los años veinte”¹⁵⁹⁷.

Isabel Castells se refiere al “profundo viraje” que experimenta la poesía de Albelo tras la Guerra Civil, “decantándose hacia formas y contenidos más tradicionales en obras como *Cristo de Tacoronte* (1944), *Los milagros* y *Los blancos pies en tierra* (ambas de 1951) y *Geocanción de España* (1964), impregnadas de una profunda religiosidad y de una percepción de la insularidad y de la propia creación poética que nada tiene que ver con las propuestas creativas que tuvieron lugar durante los años treinta”¹⁵⁹⁸. Ese viraje le garantizó el respeto de la crítica oficial durante la dictadura franquista. Hasta los años ochenta, Emeterio Gutiérrez Albelo era conocido fundamentalmente por su obra posterior al alzamiento militar, puesto que su obra surrealista fue silenciada. A partir de entonces, cuando el estudio de las vanguardias y del surrealismo en Canarias acapara el interés de los estudiosos y la crítica, sale a la luz su obra más brillante y trascendente para la literatura canaria. En cualquier caso, la principal razón de su radical cambio de postura y de su poesía fue la adecuación a la ruptura brutal del clima de libertad del que gozaron durante la II República y que favoreció, sin duda, que se lanzasen a la aventura surrealista. De no haberse producido el levantamiento, el

¹⁵⁹⁶ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, *Emeterio Gutiérrez Albelo. Poesía surrealista (1931-1936)*, Ediciones Idea, Tenerife, 2007, pp. 175-176.

¹⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 176.

¹⁵⁹⁸ *Ibidem*.

desencadenamiento de la guerra civil y los casi cuarenta años de dictadura militar que siguieron, la situación habría sido muy diferente.

Isabel Castells comenta, en su epílogo a la edición crítica de la poesía surrealista de Albelo que realiza en 2007, lo mucho que se ha discutido sobre “la supuesta conversión de Emeterio Gutiérrez Albelo tras la Guerra Civil y sobre la también supuesta incoherencia de un proyecto poético e incluso personal que parece seguir planteando muchos interrogantes”¹⁵⁹⁹. En ese sentido, señala que “no podemos afirmar rotundamente que nuestro autor, que no participó en las actividades surrealistas desarrolladas por el llamado grupo de *gaceta de arte* con la misma intensidad de sus compañeros, asumió durante los años treinta la radical subversión que preconizaba el movimiento presidido por André Breton como sí lo hicieron otros autores, especialmente Domingo López Torres”¹⁶⁰⁰. Habla Castells de “evolución (¿o involución?) de su trayectoria poética”.

Efectivamente, como ya sabemos, Gutiérrez Albelo no se implicó al mismo nivel que el resto de los integrantes de la “facción surrealista” en las actividades desarrolladas durante la visita de Breton y Péret en mayo de 1935 a Tenerife. Ciertamente, Emeterio Gutiérrez Albelo no firma el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo* ni la “Déclaration”. Tampoco firmó la octavilla “Manifiesto de *Gaceta de Arte* contra la campaña de un diario de esta localidad”, aparecido en *La Tarde* el 18 de junio de 1936. Sin duda, su no participación resulta, cuanto menos, llamativa. José Miguel Pérez Corrales explica la particular, y en ese sentido enigmática, relación de Emeterio Gutiérrez Albelo con el grupo de *Gaceta de Arte* por su profesión de maestro y su lejanía respecto a Santa Cruz, ya que, como mencionamos, ejercía la docencia en Vilaflor. Son estas, a su juicio, las razones que “lo alejaron sin duda de la vorágine bretoniano-buñuelesca”¹⁶⁰¹. Si las circunstancias hubieran sido otras, Pérez Corrales cree que habría participado intensamente. Y, al respecto, agrega:

El surrealismo fue para él, como para sus amigos de la “facción”, mucho más que una “lección literaria”: un instrumento de conocimiento y una máquina de subversión. Lo que le distinguió –y a Espinosa– de López Torres o de los visitantes parisinos, fue su desconfianza con respecto al marxismo y a la actividad organizada, como en París le había sucedido ya, videntemente, a Antonin Artaud¹⁶⁰².

Emmanuel Guigon, por su parte, considera que la ausencia de Emeterio Gutiérrez Albelo quizá se deba a su probable “desacuerdo con las resoluciones *antirreligiosas* de este

¹⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 177.

¹⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 178.

¹⁶⁰¹ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, p. 154.

¹⁶⁰² *Ibidem*, pp. 154-155.

texto”¹⁶⁰³, lo cual resulta dudoso, teniendo en cuenta las blasfemias que se advierten en *Enigma del invitado*. En este sentido, Isabel Castells comenta en su citado ensayo “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, a propósito del poema “La venus apuntalada” de *Romanticismo y cuenta nueva*, el “muy peculiar y –por qué no decirlo– poco respetuoso tratamiento de una imaginería religiosa que Emeterio Gutiérrez Albelo conocía muy bien”¹⁶⁰⁴.

Nilo Palenzuela señala, en relación con esta cuestión, que entre los escritores canarios que se incorporan al surrealismo, Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo se mantienen al margen de toda actividad política o sindical¹⁶⁰⁵.

Para Isabel Castells, que Albelo o Espinosa “hayan llevado o no al límite esta actitud, como sí lo hizo Domingo López Torres, es, como ya se ha apuntado, una cuestión controvertida, que no los exime, en cualquier caso, de una perfecta comprensión del surrealismo y de una rotunda asimilación de sus postulados a sus creaciones poéticas”¹⁶⁰⁶. Así pues, en cuanto a la relación de Albelo con el surrealismo, se refiere a la “realidad incuestionable –la de los textos escritos–”, que considera fundamental para abordar la autenticidad de Albelo en su absorción del surrealismo (del programa bretoniano):

Cierto es que no firmó el Manifiesto, cierto es que no aparece en las famosas fotos de la visita de Breton y Péret y más cierto aún es si posterior viraje creativo: pero estos textos están ahí, escritos con letras bien claras y expuestos a la interpretación¹⁶⁰⁷.

10.2.3.1. Obra surrealista

10.2.3.1.1. *Romanticismo y cuenta nueva* (1933)

Se trata del primer libro surrealista que ve la luz en nuestro archipiélago. Isabel Castells señala la convivencia en esta obra de poemas en los que predominan los “motivos claramente vanguardistas” con otros en los que “esta imaginería ha sido superada hasta mostrar una profunda asimilación del programa bretoniano”¹⁶⁰⁸.

En esta obra ya se percibe ligeramente, más en unos poemas que en otros, la atmósfera angustiosa, inquietante, desconcertante y terrorífica que será clave en su siguiente obra,

¹⁶⁰³ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., p. 28.

¹⁶⁰⁴ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., p. 187.

¹⁶⁰⁵ Véase *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 133.

¹⁶⁰⁶ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., p. 182.

¹⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 189.

¹⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 187.

Enigma del invitado. Un buen ejemplo lo tenemos en el poema “Lo inevitable”, que dedica a Domingo López Torres, en el que encontramos la presencia de un “tú” femenino que se siente cercado por “una ronda inmunda de voces apremiantes”. Son diversos los elementos del poema que contribuyen a transmitir ese ambiente oscuro, negativo, angustioso: “llamas del espanto”, “sombrios corredores”, “delirio turbio, viscoso, acelerado”, “la monstruosa constelación de arañas peludas”. Finaliza el poema con una imagen fascinante, de marcado carácter onírico o delirante: “(al regresar, vi solo / –¡imago! ¡imago! ¡imago!– / una confusa pleamar de hormigas / arrastrando el cadáver de una novia)”. Pero no es el único poema en el que la presencia de ciertos motivos favorece la caracterización del espacio como un escenario siniestro, macabro, angustioso. Así, sucede, también, en “La calle de la amargura”, donde encontramos “los dos rosarios, / monótonos, sombríos, de las casas”, “rostros de pesadilla”, “tenebrosas carátulas”. Otro significativo ejemplo lo tenemos en el poema “Gritos”, en el que se escucha una “catapulta de gritos / derribando / la ciudad de violines enguatados / gritos. / gritos por todos los lados.”. Inmerso en dicho panorama, el yo huye “entre una lluvia de puñales agrios” para aparecer entonces “tendido, al fin. / inerte. / acribillado.”. La sangre, la muerte, las imágenes violentas están presentes en algunos de sus poemas. Son varios, además, aquellos en los que destaca la presencia de elementos cortantes o punzantes, como el cuchillo o el puñal, tal como se aprecia en “Minuto a Brigitte Helm”: “avanzando. avanzando... / con un silencio de puñal tan hondo, / tan sutil, tan helado. / avanzando. avanzando. / por un cono de luz, buida sombra. / nocturna. / ensangrentada.”. Otro ejemplo lo tenemos en los versos iniciales del poema “Rapto de Greta Garbo”: “con tales dolorosos cuchillos la miraba, / que – al fin– pude recortarla. / (unas gotas de sangre plateada / cayeron sobre mi solapa.)”.

El motivo de la huida es recurrente en los poemas de *Romanticismo y cuenta nueva*. Lo encontramos en el poema “Ecovio”: “(ya te he hallado en eterno, / aunque huyas, temblando. / rompiéndote el vestido / contra bosques de espadas.)”. También está presente en “Lo inevitable”, donde es el tú femenino, la mujer –cercada, sorda y ciega–, la que, inmersa en una atmósfera oscura, inquietante, terrorífica, consigue escapar: “te escurrías de garras / y de dientes. / huiste. sin remedio.”. Así lo vemos en “La venus apuntalada”, en donde es el yo lírico el que huye: “eso solo / eso solo, dios mío, / me hizo huir –de espaldas– / en angustioso velocípedo.”. También en “Gritos” asistimos a la huida del yo poético, como ya comentamos, un yo espantado, horrorizado ante la atmósfera angustiosa que generan los insistentes gritos: “gritos. / gritos por todos lados. / y yo en huida de terror. / cayendo. levantándome”.

Por otra parte, ya en los poemas de *Romanticismo y cuenta nueva* el poeta pone en práctica la asociación libre que está en la base de la imagen surrealista, el acercamiento de

elementos o realidades lejanas, distantes, para provocar la sensación de extrañeza y la chispa de luz que surge como consecuencia, cuanto más lejanas sean y más arbitraria resulte la relación establecida por el poeta. Podemos mencionar como elocuentes ejemplos los poemas “Despedida” (“la cuerda de un adiós y el brillo exacto / de cuatro letras, cuatro. / clavadas como harpones –para siempre– / sobre la luna del naufragio”), “Stillebem” (“y un espejo / redondo. / –tragabolas nocturno–, / zampándose la luna en un bostezo”) o “La venus apuntalada” (“ni tus ojos, enormes, de paraíso y de aquelarre, / que, de repente, se encogieron / detrás del garabato de los impertinentes. / ni tus tacones inseguros de oca enferma. / ni tu pulmón izquierdo, blando pichón acribillado / por las descargas más crueles. / ni tu extirpado riñón que subió al cielo, / y está sentado a la diestra de la luna.”). Este poema, “La venus apuntalada”, es para Isabel Castells uno de los poemas “más atrevidos y sorprendentes no solo del propio Albelo, sino de toda la poesía de los años treinta”¹⁶⁰⁹. Otro ejemplo de imagen surrealista, que escapa a toda lógica, que provoca extrañamiento por la asociación de elementos sin relación aparente, la tenemos en “Zum de Charlot”: “–cock-tail cósmico, trágico– / sobre cristales de champaña, / en un lecho burlado / charlot, pescando, / con su bastón elástico, / a la orilla de un río de hojalata, / una sirena... de auto, / asesino de soñadores y de gatos”.

Otro rasgo plenamente moderno, característico del universo surrealista, que apunta ya Gutiérrez Albelo en los poemas de esta obra, y en el que profundizará posteriormente en *Enigma del invitado*, es el protagonismo del objeto frente al sujeto. Los objetos adquieren vida y en ciertos momentos amenazan al yo, triunfan sobre él, como sucede, por ejemplo, en el poema “Barroquismo”, en el que “rabiosamente obscuro / el mundo de las cosas / se lanza contra mí. / no poder detenerlo. / dejarle bien situado.” y el sujeto es visto como un “(–¡pelele corneado sin remedio!–)”. En relación con el tratamiento del yo y de las cosas por parte de Gutiérrez Albelo, Isabel Castells habla de “desplazamiento del sujeto hacia el objeto”, de la sustitución de la persona por sus prendas como proceso que favorece la desintegración del yo¹⁶¹⁰. Así, en el poema “La cita” tenemos un claro ejemplo de personificación de lo inerte, de lo material, que lleva a cabo el poeta, y de dicho desplazamiento del sujeto hacia el objeto señalado por Castells, cuando se dirige a un “tú” a quien cita y, sin embargo, aparecen sus zapatos y sus medias (una de ellas “viene dando saltos”), sus collares (“deshaciéndose en lágrimas sonoras / sobre el tazón de mármol”), sus “anillos cegantes”, sus “pulseras

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 184.

¹⁶¹⁰ Véase Isabel Castells, “Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, p. 294.

nerviosas”. A la cita asiste, además, el “uniforme negro y blanco / de colegiala”, sus guantes “en el aire, desmayados”. Sus ropas y complementos acuden, pero la mujer se mantiene ausente, inalcanzable: “(tan solo, tú, no acudes, escondida / en el foso del lívido escenario)”. Además, este mismo poema comienza con la alusión a un jardín animado, humanizado, que es capaz de llorar: “en el jardín abandonado, / que llora un emigrar / de risas y de pájaros,”. En “Elegía entre dos luces” encontramos una bombilla que se muere, “se desangra en un suspiro lento”; en “Las reacciones naturales”, unos altavoces que se acatarran; en “La rosa menopáusica”, un reloj y un almanaque que “piden –con toda urgencia– / (–¡qué angustiosas llamadas!– / la camisa de fuerza).”. En “Serenata en voz activa” encontramos una bicicleta animalizada que “relincha en tu portada” y, en la última estrofa, una bocina que se despide: “– adiós, adiós– te dice / la bocina, en un lloro”. También en “Aguafuerte de burdel” tenemos otro ejemplo de subjetivación de los objetos, en el que una pianola es dotada de vida y de rasgos humanos: “la pianola escupiendo, desdentada, / por el colmillo, seminales tangos”. Y en “Zumo de Charlot” hallamos “(...) una botella de agua de *seltz*, / que vomita luceros triturados, / desabridos, / recién quemados”.

En relación con lo anterior, es posible, también, señalar la maquinización del yo lírico a la que asistimos en el poema “El soplo tan dulce”, poema en el que perviven rasgos propios de la vanguardia, que dirige su mirada hacia las máquinas y el desarrollo tecnológico del mundo moderno. Así, en “El soplo tan dulce” el yo se reconstruye de metal, se maquiniza hasta los huesos. Otros signos de la modernidad propios del imaginario vanguardista, como el tren, el avión, el claxon, además de la fotografía y el cine, etc., hacen su aparición en los poemas de *Romanticismo y cuenta nueva*.

Forma parte de esta obra el poema “Enigma del invitado”, que servirá de punto de partida para la que sin duda es su obra cumbre, a la que proporciona el título y el tema. De este poema destacamos la libertad de sus imágenes, así como su violencia: “y el techo de la cueva, / que se va hundiendo, a toda prisa, / sobre nuestras cabezas. / y que, al fin, nos aplasta contra un suelo / de humeantes colillas, salivazos, y manchones de cera.”. La mutilación del cuerpo, despedazado, fragmentado, que será clave tanto en *Enigma del invitado* como en *Crimen* de Espinosa, la encontramos ya aquí en esos “senos cortados que florecen / al fondo, sobre una bandeja.”.

Isabel Castells señala la relación del poema “La rosa menopáusica” con *Enigma del invitado* en tanto que “anticipa la actitud de su personaje principal”¹⁶¹¹, pues se encuentra

¹⁶¹¹ *Ibidem*, p. 298.

desorientado y no sabe si ha sido llevado o acude voluntariamente, como le pasa al yo poético en su siguiente obra.

Finaliza *Romanticismo y cuenta nueva* con la sección denominada “El rincón de las figuras”, en la que el autor dedica sus poemas a grandes mitos de la gran pantalla como Charlie Chaplin, Greta Garbo, Brigitte Helm, etc. Gutiérrez Albelo refleja su interés por el cine, y, en este sentido, Isabel Castells señala la originalidad de su tratamiento de “la imagen en movimiento”¹⁶¹², como en el poema “Foto velada”. Varias de las imágenes de sus poemas nos recuerdan la impactante escena del comienzo del film surrealista *Un perro andaluz* de Luis Buñuel. Así, por ejemplo, en “Film vampiresco”: “tus ojos de joan crawford / yo los hice más grandes, más grandes, todavía. / con qué crueles bisturíes te dilaté los párpados. / y tus ojos se abrían y se abrían; / desmesurados, / en un «crescendo» blanco. / de tal forma, / que llegaron a ser dos grandes huevos / de abandono y espanto.”.

Por otra parte, la imagen de la mujer aparece muchas veces asociada al misterio, al enigma, como en el poema “La savia oscura”, dedicado a María Luisa Villalba (pseudónimo de María Rosa Alonso), en el que la muchacha de la conferencia es reducida a su voz que es “luz emigrada / de tan remotas selvas” y “río sagrado / de misteriosa espera”. También en “Film vampiresco”, en el que se refiere a un tú femenino “ausente, intocada”, tenemos esa mujer enigmática e inalcanzable. Isabel Castells señala la originalidad de Albelo en su tratamiento de la figura femenina, “huidiza y evanescente –como solía suceder en el Romanticismo– y, al mismo tiempo, inquietante y monstruosa –como nueva muestra de esa *belleza convulsiva*, esa *cuenta nueva* que el movimiento bretoniano añade a la poesía romántica para llegar al surrealismo”¹⁶¹³. El encuentro entre el yo lírico y la mujer en general resulta imposible o se ve frustrado, pues esa mujer, en palabras de Castells, “alimenta el deseo al tiempo que impide su realización”¹⁶¹⁴. El yo la busca, trata de retenerla, la persigue, la espera, pero casi nunca somos testigos de la celebración dichosa del encuentro. Solo en el poema “Ecovio” pareciera que asistimos a la fusión de los amantes: “ligazón. eco. alianza / espiritual simbiosis. / machihembrado perfecto. / conjunción inocente. / ensambladura hermética. / maridaje absoluto.”. Sin embargo, en la última estrofa ella, el tú femenino, trata de huir cueste lo que cueste: “(ya te he hallado en eterno, / aunque huyas, temblando. / rompiéndote el vestido / contra bosques de espadas.)”. En este sentido, es muy significativo el poema “La misiva estática”, en el que la comunicación entre ellos resulta imposible, pues a

¹⁶¹² Véase Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., pp. 185-186.

¹⁶¹³ *Ibidem*, p. 186.

¹⁶¹⁴ Isabel Castells, “Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo”, loc. cit., p. 297.

pesar de estar tan cerca, es mucho lo que los aleja: “separada de mí / tan poco... y sin embargo, / con tal geografía en medio”.

También el crimen está presente en *Romanticismo y cuenta nueva*, concretamente en los poemas “Film vampiresco” (“sin presentir siquiera / el horroroso crimen cometido / a dos metros escasos”) y “Zumos de charlot”, donde se alude a un “asesino de soñadores y gatos”.

Agustín Espinosa escribe un artículo sobre esta obra de Gutiérrez Albelo titulado “Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo”, que fue publicado en *La Prensa* el 3 de marzo de 1934, en el que define el libro de su amigo y compañero de la “facción surrealista” como un libro de “poesía sobrerrealista”¹⁶¹⁵. Espinosa lo sitúa “más allá de la vida, distante de la vigilia y lejos del orden, de la medida y del intelecto”¹⁶¹⁶ y lo relaciona con el mundo de los sueños. El “desorden” es una de las principales características que destaca de sus poemas, un desorden que precisamente asocia al de “las hazañas sin conciencia y de los sueños heroicos”¹⁶¹⁷.

Para Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo es una “nueva víctima de la gran enfermedad del siglo: del sobrerrealismo”¹⁶¹⁸. Destaca, además, el “aire romántico” que envuelve sus poemas, textos que también vincula con el Bosco, Poe, Valdés Leal y con Goya. Espinosa celebra la aparición de *Romanticismo y cuenta nueva*, que “representa una gran novedad en la Historia de la Literatura Canaria” y que concibe como “uno de los primeros guiños que la poesía sobrerrealista comienza a hacer en áreas insulares”¹⁶¹⁹.

De su contenido, pone el acento en el poema “Enigma del invitado”, que considera merecer “dignamente un puesto de honor en una antología de la nueva poesía española”¹⁶²⁰. En su opinión, lo que se apuntaba y se intuía levemente en su *Campanario de primavera* aquí se confirma ya madurado. Espinosa finaliza su ensayo exaltando la portada que Óscar Domínguez realizó para *Romanticismo y cuenta nueva*.

También Pedro García Cabrera escribe un ensayo sobre esta obra de Gutiérrez Albelo, que aparece publicado en *La Tarde* el 9 de julio de 1934, texto que es recogido por Nilo Palenzuela en *El primer Pedro García Cabrera*¹⁶²¹. García Cabrera se refiere a la “emoción

¹⁶¹⁵ Agustín Espinosa, “Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo”, en Agustín Espinosa. *Textos (1927-1936)*, pp. 243-246.

¹⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 244.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*.

¹⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 245.

¹⁶¹⁹ *Ibidem*.

¹⁶²⁰ *Ibidem*.

¹⁶²¹ Pedro García Cabrera, “*Romanticismo y cuenta nueva*”, en Nilo Palenzuela, *El primer Pedro García Cabrera*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991, pp. 355-356.

romántica”¹⁶²² que siempre latió en las obras de este autor, “aun en sus etapas de parnasiano y modernista”, aunque aclara que “su romanticismo no es de escuela”¹⁶²³. Su romanticismo – señala– no caza con la definición que de este da Ortega y Gasset (“sobrado de tamaño y falto de calidad”), no es “nostalgia”, sino “evasión”, y, precisa a continuación: “Pero no fuga de lo concreto en alas verticales. Sino un desvanecerse del tema, recluyéndose en un extremo de sí mismo. Es el matiz más inapresable”¹⁶²⁴.

García Cabrera distingue, entonces, dos facetas en el romanticismo de Gutiérrez Albelo. Una primera “integrada por la presentación de motivos que, como «La venus apuntalada» y «La cita» fueron exaltados por los románticos”. En esos poemas reina el equilibrio entre “un esfumadísimo sentido de humorismo” o “un esbozo de caricatura poética” y el lirismo (“su fuerza lírica”). Y una segunda faceta, que considera la más importante, “está en las composiciones de marcado sabor sobrerrealista”, y menciona como ejemplos los poemas “Lo inevitable”, “Gritos” y “Enigma del invitado”. Pedro García Cabrera señala así la relación que Gutiérrez Albelo entiende que existe entre el romanticismo y el surrealismo:

Es también posible en Gutiérrez Albelo por creer el poeta que algunas esencias de lo romántico hallan en esta escuela su continuación lógica¹⁶²⁵.

Domingo López Torres, en su ensayo “Dos libros de auténtica poesía”, publicado en *La Tarde* el 19 de diciembre de 1934, en el que reseña, por un lado, *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo y, por otro, *Transparencias fugadas* de García Cabrera, señala algunas de las claves de esta obra de Albelo como la violencia, el protagonismo de los objetos, el salto del poeta al abismo, su inmersión en lo que denomina “un mundo en precipicio”, su incursión en las profundidades de la subconciencia:

Emeterio Gutiérrez Albelo aparece este año en el horizonte de Canarias con los violentos gritos de sus versos gratos a un paisaje de objetos derrotados, en lucha frenética con los sucesos obsesionantes que escapan siempre a la poesía bella, agradable a los atardeceres más violetas, pero falsa, inconsistente y fría. Luchando desesperadamente con una vida corta y agitada, abriendo de pronto los ojos a un mundo en precipicio (...) para venir a caer por último en este suelo de inmundicias –de “humeantes colillas, salivazos, y manchones de cera”– discurriendo por los ríos más ocultos del espíritu¹⁶²⁶.

¹⁶²² *Ibidem*, p. 355.

¹⁶²³ *Ibidem*, p. 356.

¹⁶²⁴ *Ibidem*.

¹⁶²⁵ *Ibidem*.

¹⁶²⁶ Domingo López Torres, *Obras completas* (ed. Andrés Sánchez Robayna y C. B. Morris), p. 193.

López Torres, con gran agudeza, advierte –y señala– la relación de *Romanticismo y cuenta nueva* con el surrealismo:

Gutiérrez Albelo, con los poemas de este libro: “La cita”, “Lo inevitable”, “Enigma del invitado”, “La venus apuntalada”, “Gritos”, viene a los terrenos del “surrealismo” con un pasaporte extraño a toda la inefable poesía, pero grato a la poesía auténtica y a la tendencia más positiva del arte¹⁶²⁷.

Por último, para Isabel Castells, “*Romanticismo y cuenta nueva* constituye un hito en la evolución de nuestro autor hacia la que constituía la más radical concepción de la poesía por esos años”¹⁶²⁸. Es “ese puente, esa «estrecha pasarela sobre el abismo», como tan sutilmente definió Breton a la poesía, por la que se aventura nuestro autor para abandonar los cauces del más pueril veintisietismo y despeñarse, creo que sin ningún tipo de freno ni estético ni moral, en una de las obras más audaces del surrealismo en su versión hispana, junto a *Crimen*, de Agustín Espinosa, y *La flor de la California*, de José María Hinojosa”¹⁶²⁹.

10.2.3.1.2. *Enigma del invitado* (1936)

Esta es, sin duda, la obra cumbre de Emeterio Gutiérrez Albelo, representa la culminación de su trayectoria poética. *Enigma del invitado* es, desde luego, una obra fundamental de la literatura canaria y del surrealismo en lengua española. Se trata de un largo poema onírico con intención narrativa, compuesto por veintiséis fragmentos numerados. Encabeza esta obra una cita, sin duda muy significativa, de Camille Bryen y Raoul Ubac (que firma como Raul Michelet): “Un poète es perdu pour ce monde”.

En el texto se han eliminado las anécdotas, tan solo encontramos imágenes alucinadas que se suceden vertiginosamente, frenéticamente, que se pisan los talones, que enlazan unas con otras. Esa trepidante sucesión de imágenes surrealistas oníricas, delirantes, de claros tintes terroríficos, contribuye a realzar el carácter misterioso, desconcertante y angustiante de la atmósfera en la que se ve atrapado el yo poético. En este sentido, Isabel Castells ha señalado la “autonomía de la imagen como único principio constructivo de esta obra”¹⁶³⁰ que

¹⁶²⁷ *Ibidem*, p. 194.

¹⁶²⁸ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., p. 188.

¹⁶²⁹ *Ibidem*.

¹⁶³⁰ Véase “Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo”, loc. cit., p. 307.

compara con “una enloquecida proyección cinematográfica en la que se hubieran desordenado a propósito todas las bobinas”¹⁶³¹.

El yo poético-protagonista acude involuntariamente a un banquete por momentos maravilloso y en general terrorífico, en el que se ve inmerso sin escapatoria. No elige asistir de manera voluntaria, sino que es arrastrado y se limita a actuar como se le pide o fuerza. Se ve inmerso en una “fantástica odisea”, en la que todo escapa a la lógica, en la que nada es explicable racionalmente. El derroche de imaginación creadora, libre de cualquier amarra, es tal que fascina al propio yo poético, desconcertado. Emeterio Gutiérrez Albelo hace saltar por los aires cualquier atisbo de verosimilitud. La incongruencia predomina, las escenas que se suceden no guardan necesariamente relación alguna, el poeta atenta de forma radical contra la ley causa-efecto. Las imágenes fascinantes se hilvanan entre sí y el resultado es una sucesión de escenas fundamentalmente macabras, espeluznantes, terroríficas, donde lo esencial es el enigma, no el invitado. Así lo señala Agustín Espinosa en su texto “Invitación al enigma. Emeterio Gutiérrez Albelo, otro «poète perdu»”, texto inédito en su época y recogido por José Miguel Pérez Corrales en el segundo tomo de *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*:

El Enigma, y no el Invitado, es el personaje caudal en el libro de Gutiérrez Albelo. Él constituye el eje del poema, que si alguna sombra tiene es la que el Enigma proyecta, que si tiene alguna aureola es la que nimba su cabeza.

Al enigma es la que se espera a lo largo de todo el libro, y no al Invitado, del que apenas se acuerda nadie. Soñando con la aparición del Enigma viene cada anfitrión al banquete, y el cataclismo surge cuando todos comprueban que no estaba tampoco escondido dentro de las botellas del champagne¹⁶³².

Espinosa señala la relación de la obra de Albelo con el “misterio”, la “imprevisión”, la “locura de lo desconocido”¹⁶³³. La conecta con *Los cantos de Maldoror* de Lautrémont y *Las noches* de Young, con Goya, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Max Ernst, Dalí, Breton, Tanguy y Crevel. El poeta, en sus palabras, “se hace, de nuevo, vidente”¹⁶³⁴.

En su texto, Agustín Espinosa establece, además, cierto paralelismo entre *Enigma del invitado* y la última cena de Jesús, identificando a los doce invitados, esos “doce canes famélicos”, con los doce apóstoles.

No acaban aquí las conexiones señaladas por Espinosa, que vincula la obra de su compañero de la “facción surrealista” con *El diablo mundo* y *El estudiante de Salamanca* de

¹⁶³¹ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., p. 194.

¹⁶³² Agustín Espinosa, “Invitación al enigma. Emeterio Gutiérrez Albelo, otro «poète perdu»”, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, tomo 2, p. 740.

¹⁶³³ *Ibidem*, p. 736.

¹⁶³⁴ *Ibidem*, p. 737.

Espronceda. Su “actitud semejante ante el mundo y la vida” es lo que les une, lo que los identifica:

Un parecido humorismo. Una idéntica desgarrada visión, en ambos, del extremado carrusel que le tocó a cada uno en suerte. Un mismo gusto por lo tenebroso y macabro. Por lo desmesurado y caótico. Por la variedad métrica. Un mismo extremismo, íbamos a decir. Si en *Romanticismo y cuenta nueva* solo en el título podían rastrear las huellas de una coincidencia esproncediana, y miraba en cambio hacia la más reciente pintura y poesía surrealista europea –Breton, Mar Ernst, Dalí, Éluard–, con *Enigma del invitado* vuelve su autor a una España fuerte y ácida, entroncando su espíritu con una secular amargura española, expresada con la afilada técnica de estilización que es una de las conquistas más hondas que se han realizado en la historia del arte y la literatura universales.

Un poeta perdido en su siglo XIX desbaratado y revuelto fue José Espronceda.

Un poeta perdido es también Gutiérrez Albelo en su siglo XX desorbitado y lívido¹⁶³⁵.

Uno de los rasgos fundamentales de esta obra es el protagonismo de lo inanimado, que cobra vida hasta el punto de resultar amenazante para el sujeto. Esta personificación de los objetos era ya un rasgo característico de *Romanticismo y cuenta nueva*, pero aquí, sin duda, es llevado al extremo. Así, por ejemplo, destaca el sombrero que, en el décimo poema o fragmento, persigue insistentemente al yo poético:

Por todas partes me seguía aquel sombrero.
Con sus metálicos reflejos.
Aquel sombrero de tan alta copa,
y, una botella de champaña, dentro.
Por todas partes me seguía aquel sombrero.
Embetunado rascacielos.
Infatigable. Terco.
Acechándome en todas las esquinas
con su mirar de acero.
O corriendo, corriendo,
tras mis talones ágiles.
Echando espuma del redondo hueco.

Así, también, un calcetín que le sirve de escudero. Ambos, rebosantes de vida, se sientan a la mesa, descansan en su lecho. Otro significativo ejemplo de animación de lo inanimado lo tenemos en el poema veintiuno, esos “maniqués de la ciudad” que van llegando

¹⁶³⁵ *Ibidem*, pp. 741-742.

al convite “con un estrépito de alambres y maderas” y con “un zapato de plata, duro y frío” que “dirigía la orquesta / de pistones y émbolos, / de palancas y ruedas”.

Así como los objetos son dotados de vida y los animales personificados, los seres humanos aparecen en ciertos momentos cosificados, maquinizados, como podemos comprobar en el poema 21 en el que se refiere a unos bailarines que empezaban “a autodarse cuerda”.

Ya desde el inicio Gutiérrez Albelo nos sitúa en un escenario oscuro, macabro, violento, cambiante, grotesco, caótico. Advertimos la presencia de la muerte ya en los primeros poemas: “empolvadas calaveras”, una “bandeja / de fabril / osamenta”. La mutilación, el desmembramiento del cuerpo es también motivo recurrente desde el inicio. Así la encontramos en el primer poema: “que trinche sin dolor / un sexo de doncella”. Y en todo su esplendor la hallamos en el cuarto poema: “Piernas. / Brazos. / Testas. / Hombros. / Manos. / Etcétera. / Mecánica / deshecha. / Y arrumbada, / en dos filas simétricas. / Al centro / de la mesa. / Horrorosa. / Y angélica”. El yo poético-protagonista, desconcertado ante semejantes viandas, no sabe “cómo, cuándo y por dónde / comenzar la faena”.

El escenario provoca estados de ánimo variados en el yo lírico, pero todos ellos de cierto tinte negativo: desconcierto, rabia, ansiedad, amargura, etc. Dicho escenario muta, se transforma sorprendentemente. Al comienzo del poema encontramos al yo poético sentado alrededor de una larga mesa. De repente, sin embargo, lo vemos encaminarse por “un multiplicado callejón sin salida”, expuesto a mil peligros. A continuación lo hallamos echado sobre la hierba de un jardín y, acto seguido, lo encontramos en un “viejo caserón a piedra y barro”. En su travesía el yo poético-protagonista transita por numerosos y muy variopintos espacios. Salta “retorcidas escaleras y pasillos estrechos” y entra en una “risueña alcoba”. De nuevo en el exterior, llega a un “laberinto de azucenas”, al pie de un “árbol rojo”. Se adentra, entonces, por la “húmeda solitaria vereda”. Acto seguido lo vemos arrodillado sobre la vía del tren. Cruza “calles sin nombre de ciudades espesas, pueblos desconocidos, ignoradas aldeas”. Sin “saber cómo” se encuentra al final de “un callejón desierto”. Tras la “fantástica odisea entre hospitales y prostíbulos, cárceles y tabernas”, llega a la entrada de “la mansión espléndida”, custodiada por un raro monstruo que le exige una tarjeta. Lo vemos, entonces, en un enorme salón al que llegan “todos los maniqués de la ciudad”, donde se celebra una fiesta en la que los bailarines, como ya mencionamos, se dan a sí mismos cuerda, amenizados por una muy peculiar orquesta. Amanece tendido en la escalera, la “escalera amarga” a la que se refiere el poeta recurrentemente. Lo vemos, entonces, escribiendo una carta en “un frío aposento”. Tras resbalar “sobre un charco de pus sanguinolenta” tiene lugar su encuentro con

“la atroz cocinera”, con las cuencas de los ojos vacías y los “senos deshojados”. Huye de la mansión antes “espléndida”, ahora vista como una “mansión horrenda”. Una vez en la escalera, logra llegar a la puerta y abrirse paso entre la multitud espectadora. Por fin, en el último poema, lo encontramos de nuevo alrededor de la mesa puesta, en una cueva cuyo techo se desploma, aplastándolo a él y al resto de comensales. Vuelve al punto de partida. Solo en la estrofa final del poema hace acto de presencia el invitado, que llega por fin al siniestro banquete.

La violencia planea a lo largo de la obra, así por ejemplo en el sexto poema en el que el yo poético la emprende con unas tijeras contra un ángel al que deja paticojo y desplumado: “Un ángel se estiró sobre la mesa, / aleteando, trémulo. / Y yo titubeaba para recomponerlo. / Unos chorros de añil / salpicaron mi bata de cirujano inepto. / Mientras me espoleaba / un impulso secreto / de maniobrar más torpemente aún / de lo que yo sabía hacerlo. / Con aquellas tijeras, / largas, de peluquero. / Y, entre gritos celestes de ave única, / torcerle el pie derecho. / Lo dejé paticojo, desplumado.”. O en el poema decimotercero en el que la Blanca Jardinera se abalanza sobre el invitado esgrimiendo un cuchillo de cocina en su mano derecha: “sin preparados y sin anestias, / me arrancó –en un minuto– el corazón, / con prestimánica limpieza, / succionando, después, en la cortada / flor de vasos y venas”. La Jardinera se deleita con su proeza: “Ahora ríe y ríe, / al ver cómo se seca / la repugnante víscera / entre sus manos céricas. / Y cómo se endurece / en una lenta / rigidez / de madera. / y cómo –al fin– de un tajo, / lo secciona en dos cáscaras simétricas, / que en la cima cruel / repiquetea / con un ladrar de obscuras / castañuelas”. Los actos violentos se suceden en el transcurrir del banquete funesto, por ejemplo cuando en el poema 23 “la docena de perros / se abalanzó, rabiosa, / sobre mí, y, al momento / –destrozando mi traje / de charoles perfectos–, / descarnóme, en un puro / garabato de huesos”.

Son numerosísimos a lo largo del poema los diversos elementos negativos que refuerzan el carácter violento y macabro de la atmósfera en la que se haya inmerso el yo: “laberintos de barrotes”, “palmas delirantes”, “un rodar de gritos por el suelo”, “espuelas de picudos cuervos”, “un multiplicado callejón sin salida”, “unos chicles amargos de abandono infinito”, “retorcidas escaleras y pasillos estrechos”, “dos montones de podridos sexos”, “armatoste rechinante”, “laberinto de las azucenas”, “abisales monstruos”, “una res muerta”, “una sombra violenta”, “una crispada catapulta”, “constelaciones destrozadas / de tornillos y ruedas”, “mi orfandad sin consuelo”, “sus ojos de muertos”, “un raro monstruo / con traje de sorpresas”, “un informe / montón de huesos y piltrafas”, “un charco de pus sanguinolenta”, “una alfombra azul de ratas muertas” y un largo etcétera.

La pérdida de la identidad es otra de las claves de la obra, pues los seres y objetos se metamorfosean una y otra vez, dejan de ser ellos para convertirse en otra cosa. El resultado es, sin duda, una enorme sensación de extrañamiento, la confusión y desconcierto tanto del yo poético como de los lectores. Así, por ejemplo, en el poema duodécimo asistimos a la transformación del yo en tranvía enamorado. Y en el poema decimoséptimo un gigantesco espantapájaros que le cierra la senda, que “tan pronto aparecía / como una amplia librea, / como con uniforme, / o traje de etiqueta”.

Dicho juego con las identidades que se confunden afecta también al tratamiento del yo poético, que al inicio de la obra parece ser el invitado que asiste al convite, que es arrastrado y sentado en una larga mesa, que actúa no conforme a su voluntad ni a sus deseos, sino por obligación e imposición. Espera inútilmente a que alguien le sirva “islas, mares / y estrellas”. Sin embargo, ya en el poema 23, tras terminar su brindis y recibir el aplauso de los mencionados doce canes comensales, el aparente invitado es ahora anfitrión del banquete: “Aunque no se sabía / quiénes eran –yo y ellos– / anfitrión e invitados / de aquel acto postrero. / Ni, tampoco, el traidor. / Ni, siquiera, el maestro. / Yo, el impar / y agorero / comensal, los miraba / fijamente, en silencio”. En el siguiente poema el yo poético escribe una “carta angustiosa. / Sin dirección y sin destino ciertos. / Una carta sin nombre / y –acaso– / sin texto”. El invitado no llega hasta el final del último poema, “Con sus zapatos de charol. / Y su blanca pechera”.

La fusión de opuestos, anhelada por los surrealistas, se da de forma repetida a lo largo del poema, así, por ejemplo, la mesa “Horrorosa. / Y angélica” o la imagen del presentado que aparece al final del poema octavo, al que se hace referencia en el noveno: “Unas veces, / llorando, / como un recién nacido, y su estatura / crecía hasta el tejado. / Y otras, con un traje / colérico de anciano”.

En esta gran obra de Emeterio Gutiérrez Albelo constatamos la libertad con la que el surrealismo trata la sexualidad, una sexualidad frecuentemente oscura y salvaje que linda con la crueldad. Así, por ejemplo, en el poema 21 en el que el yo ha pasado la noche dando vueltas “en una danza interminable. / Clavado sobre el sexo de una guitarra vieja. / Y la mañana abierta / me sorprendió tendido en la escalera. / Sudoroso, apagándome. / Succionando el pezón de una bombilla eléctrica”.

Son abundantes, también, en el poema las referencias a diversos elementos punzantes o cortantes, susceptibles de herir o causar la muerte: un compás, unas tijeras, una fusta de pólvora, unas ruedas que se afilan de repente y se metamorfosean en “circulares cuchillos”, un “cuchillo de cocina”, una “acuchillante hélice / en la mano siniestra”, etc.

En *Enigma del invitado* queda patente el interés de Emeterio Gutiérrez Albelo por el cine, igual que sucedía en la sección “El rincón de las figuras” de *Romanticismo y cuenta nueva*. A lo largo del poema se encuentran varias referencias a elementos vinculados con este. Así, por ejemplo, en el poema undécimo se alude a la escena y la pantalla. En el poema 25 advertimos, por ejemplo, una referencia a los programas de las carteleras. En este sentido, en su ensayo “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, Isabel Castells señala “la utilización del cinematógrafo (...) como técnica aplicada a la estructuración de las obras”¹⁶³⁶ como uno de los rasgos característicos del surrealismo practicado por nuestros poetas insulares.

Llama la atención, por otra parte, la presencia de un considerable número de animales diversos: “ave única”, “león rojo”, sus “ojos de asno enfermo”, “gorrión asustado”, “sapo”, “mastín ahogado”, “un escarabajo pelotero”, “aquella vaca de rosadas piernas”, “unas aves esqueléticas”, “unas palomas tan obesas”, “un rumor de luciérnagas”, “ratas muertas”, etc.

Para Isabel Castells “lo más llamativo de *Enigma del invitado* es que pretende ser un poema argumental, en el que, sin embargo, todos los elementos que caracterizan al relato convencional han sido voluntariamente eliminados”. Y así lo explica:

(...) no existe una anécdota central, sino imágenes o situaciones inconexas que se suceden arbitrariamente; tampoco existe un personaje principal cuyas acciones lo llevan a un objeto concreto, sino un ser indefinido y mutante completamente desprovisto de voluntad; espacio y tiempo se han vuelto categorías inestables; se multiplica la atmósfera angustiosa que ya hemos visto en *Romanticismo y cuenta nueva*, y el humor se convierte en el verdadero invitado de esta antiestructura narrativa¹⁶³⁷.

José Miguel Pérez Corrales, por su parte, considera este libro “la culminación de la obra de Gutiérrez Albelo” y señala las claves que la convierten en una obra sensacional:

Enigma del invitado es una narración poética onírica, pautada de incoherencias y suspensos, con la que Emeterio llega a su madurez como maestro del verso. Su humor negro es tan alucinado como el de Espinosa, pero a la vez muy diferente al de este, entre lo ridículo y lo grotesco, e impregnado de las blanquinegras imágenes del cine cómico americano. Espacios fantasmales, situaciones repulsivas, personajes y escenas delirantes, la vida amenazante de los objetos y de las imitaciones inanimadas del hombre, configuran un libro tan singular como *Crimen*, y que va precedido por una cita de Bryen y Ubac que lo dice todo: “Un poeta está perdido para este mundo”¹⁶³⁸.

¹⁶³⁶ Isabel Castells, “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, loc. cit., p. 20.

¹⁶³⁷ Isabel Castells, “Emeterio Gutiérrez Albelo y el surrealismo”, loc. cit., p. 300.

¹⁶³⁸ José Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego*, pp. 155-156.

Isabel Castells resalta la originalidad del libro y su carácter subversivo, “aunque perfectamente encuadrable dentro de las posiciones surrealistas ante la vida y el arte”¹⁶³⁹. En sus palabras, esta obra es “una singular *odisea surrealista* en la que un amorfo y atrofiado personaje que no puede relacionarse ni remotamente con las tradicionales nociones de *actante* acude, sin saber cómo ni por qué, a un espeluznante banquete del que no sabe ni siquiera si es anfitrión o invitado”¹⁶⁴⁰.

10.2.4. Pedro García Cabrera

Nace en Vallehermoso (La Gomera) el 19 de agosto de 1905. Se traslada con su familia a Sevilla y posteriormente se establecen en Santa Cruz de Tenerife. Estudió magisterio en la Universidad de La Laguna. Ya desde 1922 publica sus primeros textos, pero es a partir de 1925 cuando sus publicaciones poéticas y ensayísticas se hacen más frecuentes. Sus poemas iniciales, influidos por el romanticismo de Espronceda y Bécquer, son publicados en el diario católico *Gaceta de Tenerife*.

Su trayectoria poética pasa por un etapa modernista, influjo que le llega a través de *Hespérides*, cuya andadura comienza en 1926 y en la que colabora y publica. García Cabrera incorpora a su poesía “la presencia del paisaje de las islas y la búsqueda de una tradición poética insular”¹⁶⁴¹, en palabras de Rafael Fernández Hernández. El poeta gomero defiende el cosmopolitismo, situándose del lado de Westerdahl en la polémica desatada entre este y Juan Manuel Trujillo, es decir, entre cosmopolitismo y universalismo, respectivamente. El posicionamiento de García Cabrera y su incompreensión del universalismo proclamado por Trujillo es, para Rafael Fernández, “una muestra más de su alejamiento de los presupuestos vanguardistas y confusión reinante entre los miembros de su generación, frente a Trujillo, Agustín Espinosa y el mismo Ernesto Pestana Nóbrega”¹⁶⁴².

En 1928 publica *Líquenes*, poemario editado por las ediciones paralelas de la revista *Hespérides*.

Pedro García Cabrera es miembro fundador de *Cartones*, revista que ve la luz en junio de 1930. La actividad literaria y editorial de García Cabrera se intensifica ese año. Además, a partir de diciembre de 1930 se dedica con mayor compromiso a la actividad política como

¹⁶³⁹ Isabel Castells, “Viajes y virajes de Emeterio Gutiérrez Albelo”, loc. cit., p. 191.

¹⁶⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁴¹ Rafael Fernández Hernández, “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, loc. cit., p. 195.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p. 196.

militante del PSOE, al que se afilia a finales de los años veinte. Participa en las listas de candidatos de la coalición formada por republicanos y socialistas para las elecciones municipales de 1931. Dirige *El Socialista*. En 1934 es juzgado por motivos políticos y la sentencia judicial lo obliga a irse de Santa Cruz de Tenerife, trasladándose, entonces, a Tafira (Gran Canaria). Durante su destierro escribe *Los senos de tinta*, que no será editado hasta la década de los ochenta.

García Cabrera es uno de los fundadores de la revista *Gaceta de Arte*. En 1934 publica su segundo libro, *Transparencias fugadas*. Entre *Transparencias fugadas* y *Dársena con despertadores*, García Cabrera escribe *La rodilla en el agua* (1934-1935), obra que no fue publicada hasta 1981 y que se ha interpretado como un paréntesis en su trayectoria progresiva hacia el surrealismo:

Será a partir de *La rodilla en el agua* cuando se produzca un punto de inflexión en el arco creativo de García Cabrera. Como explica Sánchez Robayna, con la irrupción del surrealismo en los dos poemarios siguientes, *Entre la guerra y tú* (1936-1939) y *Dársena con despertadores* (1936), “estas dos últimas colecciones poéticas rompen la regularidad rítmica presente en los dos libros inmediatamente anteriores para dejar en libertad una dicción de versículos”, a lo que habría que añadirse la prosa surrealista *Los senos de tinta* (1934)¹⁶⁴³.

Escribe *Entre la guerra y tú* entre 1936 y 1939. Los tres primeros poemas que abren el libro (“La cita abierta”, “El reloj de mi cuerpo” y “Con la mano en la sangre”) los había terminado antes del desencadenamiento de la guerra civil, pero ya en ellos queda patente su conciencia del posible estallido de la contienda. El resto de poemas los escribió durante esta o durante su encarcelamiento en 1939.

Pedro García Cabrera viaja a Madrid para participar en la elección del presidente de la República, tras el triunfo del Frente Popular en las elecciones generales de 1936. Señala Nilo Palenzuela que es a partir de entonces cuando “el automatismo y la analogía, que hasta entonces solo habían sido objeto de una manipulación formal y de súbitas aproximaciones estéticas –como en *Los senos de tinta* (1934)–, se convierten en cauces de sus escritos”¹⁶⁴⁴.

Sin duda, la visita en mayo de 1935 de Breton y Péret a Tenerife y la publicación del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo* fueron de gran importancia para la asunción de los principios surrealistas por parte de García Cabrera, favoreciendo su entrega plena al surrealismo, aunque ya antes, efectivamente, había publicado *Los senos de tinta*. En

¹⁶⁴³ *Ibidem*, p. 210. La cita de Andrés Sánchez Robayna pertenece a “Significación de Pedro García Cabrera”, en *Pedro García Cabrera, Homenaje de la Universidad de La Laguna*, 1981, p. 13.

¹⁶⁴⁴ Nilo Palenzuela, “La poesía de Pedro García Cabrera” (primera parte del estudio preliminar), Pedro García Cabrera, *Obra selecta*, Poesía (1), pp. XXIII-XXIV.

este sentido, Rafael Fernández Hernández destaca la relevancia de dicho año para “el proceso estético de la obra de García Cabrera, así como en sus posiciones *militantes* en el círculo de lo que Domingo Pérez Minik llamaría muchos años después la *facción española surrealista de Tenerife*”. Y así comenta a continuación lo que para él supuso el surrealismo:

El autor de *Los senos de tinta* hallará en el surrealismo una actitud vanguardista que le permitirá conciliar la defensa de la obra de arte, de la máxima libertad de creación, con la “liberación del hombre”, defendida y proclamada por André Breton. Coherentemente con lo que expusiera en su escrito “La concéntrica de un estilo en los últimos congresos”, encuentra en esa nueva andadura estética el nuevo equilibrio entre fondo y forma, entre los nuevos presupuestos sociales y los nuevos cauces estéticos¹⁶⁴⁵.

Por su parte, así explica Nilo Palenzuela la idoneidad del descubrimiento del surrealismo para García Cabrera, que, en sus palabras, “le llega entonces como anillo al dedo”:

Y esto por varias razones: porque el surrealismo se ha puesto al servicio de la revolución en estos años y porque su actividad poética debe arraigarla en la vida más inmediata. El intelectualismo que pudo ver en el primer Cernuda, en Salinas, en Guillén, en la tradición de Paul Valéry, salta por los aires. La dialéctica surrealista le permite soldar arte y existencia en medio de un proyecto que vislumbra el futuro como una *edad áurea*. El surrealismo, además, no cae en el panfleto, aunque alguna vez lo utilice. García Cabrera, en este sentido, es muy crítico con las posiciones adoptadas por el Partido Comunista de la URSS y los congresos internacionales de escritores revolucionarios que se repiten desde comienzos de los treinta. Como los surrealistas franceses, censura las posiciones de Ilia Erhenburg y el obligado compromiso del “realismo socialista”. El *Boletín* de 1935, firmado en Tenerife por canarios y franceses, denuncia por igual los panfletos de Louis Aragon y los de Rafael Alberti¹⁶⁴⁶.

A principios de julio de 1936, poco antes de ser detenido, escribe *Dársena con despertadores*, poniendo en práctica ese procedimiento suyo que parte de la confección de dos listas de palabras autónomas y que explica en el interesantísimo prólogo, como veremos en seguida, en evidente conexión con la escritura automática, al margen de la racionalidad y la lógica, y otorgando un papel fundamental al azar en la creación poética. El libro no fue publicado hasta que *Papeles invertidos* lo dio a conocer en 1980.

El surrealismo en 1936 ha irrumpido ya plenamente en la actividad creadora de García Cabrera con estas dos obras surrealistas: *Dársena con despertadores* (1936) y *Entre la guerra y tú* (1936-1939).

¹⁶⁴⁵ Rafael Fernández Hernández, “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, loc. cit., p. 212.

¹⁶⁴⁶ Nilo Palenzuela, “La poesía de Pedro García Cabrera”, loc. cit., p. XXII.

Rafael Fernández Hernández comenta el retraso de García Cabrera en su incorporación al surrealismo, señalando el carácter rezagado de su actitud “incluso con respecto a sus compañeros de generación en las islas”¹⁶⁴⁷. Distingue dos momentos en esta etapa surrealista de la obra de Pedro García Cabrera: “un período de incubación o génesis del surrealismo que ya se entrevé en *Transparencias fugadas* (...), y otro de plasmación explícita en su obra, que, a su vez, puede percibirse en dos tiempos: los años de 1934 a 1935 y el de 1936”¹⁶⁴⁸.

El 18 de julio de 1936 fue detenido por los golpistas y encerrado en la Prisión Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Un mes después fue trasladado con otros presos al campo de concentración de Villa Cisneros, en África, de donde logra escapar con varios reclusos en marzo del año siguiente y huyen a Dakar. Benjamin Péret sabe de su detención y encarcelamiento y, concretamente, está informado de su traslado a África, y se lo comenta a André Breton en una carta fechada el 15 de octubre de ese año enviada desde Barcelona, que refleja el compromiso político del francés, militante del POUM en esos entonces, y su intención de participar en la lucha en el frente de Huesca. Sobre el gomero, dice así: “Últimamente he visto en los diarios que Pedro García Cabrera ha sido enviado por los fascistas a un campo de concentración en África, igual que Inocencio (del Puerto de la Cruz)”¹⁶⁴⁹.

Posteriormente, García Cabrera forma parte del Frente Republicano en Andalucía. En 1937 sufre un accidente y queda gravemente herido. Es de nuevo detenido y encarcelado, estando aún convaleciente. Al finalizar la guerra civil es condenado a treinta años de cárcel por su huida de Villa Cisneros. En 1946 se le concede la libertad vigilada. Continuó con su actividad editorial en Santa Cruz de Tenerife. En 1981, enfermo, falleció.

Tras la sublevación militar y su detención y encarcelamiento, escribe diversas obras: *Romancero cautivo* (poema en el que plasma las duras vivencias de la detención, el traslado a África, el campo de concentración, la huida, el retorno a la prisión de Baza en Granada), *La arena y la intimidad* (1940), *Hombros de ausencia* (1942-1944), *Viaje al interior de tu voz* (1944-1946), *Entre cuatro paredes* (publicado en 1968), *Día de alondras* (1951), *La esperanza me mantiene* (publicado en 1959), *Vuelta a la isla* (1968), *Hora punta del hombre* (1970), *Las islas en que vivo* (1971), *Elegías muertas de hambre* (1975), *Ojos que no ven* (1977), *Hacia la libertad* (1978), en el que, en palabras de Nilo Palenzuela, “Dialoga ahora

¹⁶⁴⁷ Rafael Fernández Hernández, “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, loc. cit., p. 210.

¹⁶⁴⁸ *Ibidem*, p. 211.

¹⁶⁴⁹ Carta recogida en *El viaje a Tenerife. André Breton y otros*, con prólogo de Antonio Álvarez de la Rosa, Ediciones Idea, 2003, pp. 59-60.

con el célebre poema de Paul Éluard «J’ecris ton nom, Liberté», ilustrado por Óscar Domínguez en 1942”¹⁶⁵⁰. En 1979 prepara su antología *A la mar fui por naranjas* y en 1980 se publica *Dársena con despertadores* en la revista *Papeles invertidos*. Publica en 1981 *La rodilla en el agua* en la editorial Benchomo.

Nilo Palenzuela comenta el intento de Pedro García Cabrera de retomar el surrealismo en 1947, cuando traduce “En guise de manifeste littéraire”, texto poético de Aimé Césaire publicado en el número cinco de la revista *Tropiques* (abril de 1942):

Lo que hubiera sido el camino natural del despliegue de la obra de García Cabrera en su conexión con Martinica y con los otros núcleos surrealistas en territorio americano solo puede mantenerse en esporádicas traducciones. La realidad de la posguerra se impone¹⁶⁵¹.

10.2.4.1. Obra surrealista

10.2.4.1.1. *Los senos de tinta* (1934)

Este texto en prosa poética fue escrito por García Cabrera en 1934, durante su estancia en Tafira, pero no se publicó hasta 1987. El original conservado está incompleto, comienza en la segunda página y se interrumpe en la dieciocho. Posteriormente, ha sido reeditado por La Página en 2009, integrado junto a *Transparencias fugadas*, *Dársena con despertadores* y *Entre la guerra y tú*, en *Pedro García Cabrera. Isla sin geografía*, con un ensayo de Domingo-Luis Hernández (“Pedro García Cabrera: Isla relieve”). En 2011 La Página llevó a cabo la reedición en solitario de *Los senos de tinta*, con dos ensayos, uno de Sarane Alexandrian sobre el erotismo y otro de Domingo-Luis Hernández sobre el poeta gomero y la vanguardia.

Se trata, sin duda, de un texto plenamente surrealista de marcado carácter erótico. Destaca la presencia de una tercera persona del singular, femenina, “ella”, que es recordada una y otra vez, cuyo cuerpo, especialmente los senos, desempeñan un papel protagonista, clave a lo largo de todo el texto: “Aquel día escribía el elogio de sus senos –ya había hecho el de sus rodillas y hoyuelos del rostro–. Senos melódicos, en la escuela contigua, despoblada de chicos, frente a los bancos desiertos y las paredes enventanadas de mapas de colores como

¹⁶⁵⁰ Nilo Palenzuela, “La poesía de Pedro García Cabrera”, loc. cit., p. XXXIII.

¹⁶⁵¹ *Ibidem*, p. XXVIII.

una cuadrada pompa de jabón amplificada”¹⁶⁵²; “¡Cómo recuerdo tus senos adorables! Son dos hemisferios de un mapamundi en relieve, que ocultan ríos de leche y sangre, que callan fuentes de besos en sus laderas, que esconden ciudades de táctiles sorpresas en sus colinas”¹⁶⁵³; “Todos sus vértices elevados en las colinas de sus senos. Los sentía vivir, revivir, pervivir, sobreviviéndose, endurecidos”¹⁶⁵⁴. Son numerosas las referencias al deseo, al goce: “hostiles al goce que se iniciaba entre los pliegues de hiperestesia, frente a las orillas de sus ojos cerrados”¹⁶⁵⁵. La mujer aparece asociada a ese goce, al placer: “Enquistado en sí mismo en aquella celda de sí donde la guardaba, fuera del tiempo, situada en un espacio neutro, cortados todos los cables –al fin– que le insuflasen otro goce que el de ella”¹⁶⁵⁶; “Así partía el continente femenino de su cuerpo en islas apasionadas”¹⁶⁵⁷. Abundan las imágenes de carácter erótico, de palpable sensualidad: “Allí donde encontraba sus colores encendidos, surgía su carcajada envuelta en una cápsula de aterciopeladas sedas, como una guirnalda de brasas ígneas”¹⁶⁵⁸; “Donde los géiseres de porcelana se erguían entre ventisqueros de heladas blanduras. Donde los acantilados vibraban sus membranas bajo un vuelo de playas trémulas. Y las hondonadas tenían estremecimientos de vidrios vivientes. Y cada definición, modelada en barro de luna, colocada en su sitio, ordenados sus pedazos en afán de captar dobles insinuaciones de lira y ánfora”¹⁶⁵⁹. En este sentido, destacamos el siguiente fragmento de gran sensualidad, donde encontramos una vez más la exaltación del cuerpo femenino, especialmente de los senos:

Las conchas de las rodillas, en sus sueños de cúpulas, se alejaban de las rótulas, evadiéndose en lentas emergencias. Los senos, salientes como balcones, detenían el aire, la noche, el canto de las ranas y precipitaban el florecer de las rosas adolescentes. Aquellas cuatro mesetas eran las cuatro esquinas del mundo. Puntos cardinales de tierras vírgenes. Cuatro ciudades de ternura, estructuradas en anfiteatro, vivas y desiertas, con poderosas estaciones de efluvios sensuales que las unían entre sí, bajo un mismo signo, en idéntica señal delatora.

La noche estaba detenida y contagiada de dulces contactos. Y movilizaba sus valles oscuros, ondulaba sus ráfagas lánguidas y rozaba sus transparencias andariegas, de langores felinos, por los altos desniveles del aire

¹⁶⁵² Pedro García Cabrera, *Los senos de tinta*, en *Pedro García Cabrera. Isla sin geografía*, La Página, 2009, p. 88.

¹⁶⁵³ *Ibidem*, p. 90.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 84.

¹⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 89.

¹⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*.

ciego. Ni una palabra en los labios caldeados. Todo oyéndose en un goce íntimo, de llanura infinita, de pampa recostada en la hierba de dormida piel silvestre¹⁶⁶⁰.

El sueño es un motivo fundamental en el texto, así como un tema clave. Las referencias al sueño son constantes: “Todas estas impresiones, al amontonarse ahora desordenadamente, cuando el sueño iniciaba sus desmadejados aldabonazos, le avivaban más y más las hoscas rompientes olvidadas en aquel naufragio de su cariño”¹⁶⁶¹. Y prosigue el texto acto seguido:

Precisaba las categorías que fue tomando la noche: el roce de un ala de cuervo transparente, una tolvenera de polvo de carbón en el lecho, ahogado de angustia. Sin darse cuenta, las sábanas le cubrían la cabeza y el aire enrarecido se resistía a dejarse respirar, lleno de plomo suspendido. Estiró los miembros y abrió los ojos. Fue un regreso de las hamacas del sueño. Y el insomnio empezó a voltear la ruleta de sus pensamientos¹⁶⁶².

El sueño produce imágenes insólitas, asombrosas, misteriosas, como las que llenan *Los senos de tinta*: “Aquella noche se soñó un pulpo en los fondos abisales del océano, envuelto en la espesa borra que, como una nube, derramaba en su defensa”¹⁶⁶³. Las imágenes se suceden en el texto, se encadenan como en el sueño, como en la pantalla del cine. Así, las imágenes que surgen del mundo interior, del subconsciente, tanto en el sueño como en el recuerdo, ruedan por “su pantalla imaginativa el marco de aquel día lleno de la nostalgia sensual de ella”. Dicha referencia a la pantalla corrobora el interés que mostraron por el cine los canarios de la denominada por Pérez Minik “facción surrealista”. Y prosigue, entonces, el texto, señalando cierta analogía entre el cine y el sueño:

Este día que ahora reproducía era más estilizado que el otro real, retocado como una fotografía a la que le hubieran corregido las luces violentas, los ruidos imprevistos, las voces interruptoras. Las blancas sábanas del lecho proyectaban, también, en aquella hora, no su cuerpo, sino una imagen redonda de él, despojada de los sobresaltos e inquietudes que tenían las noches laborables, mal vestidas de sueño espeso, que le anegaban los laberintos interiores por donde ella pudiera venir a buscarlo, incitándole a recomponer arquitecturas vividas allá, en la otra isla, redonda también, donde se conocieron¹⁶⁶⁴.

Las imágenes fascinantes, inverosímiles, de palpable carácter erótico, plagan el texto. Así, por ejemplo: “Una noche estremecida de enarcamientos de nácares y satinados aromas.

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*, pp. 94-95.

¹⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶⁶² *Ibidem*.

¹⁶⁶³ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 87.

Sus manos surcaban las tinieblas selvas cerradas de finos helechos, valles de canela, lisas laderas de caracolas biseladas, islas de esponjas y corales, continentes de ondulantes planicies verticales, torneadas elevaciones: todo el muestrario de las formas redondas”¹⁶⁶⁵.

El subconsciente, el mundo interior que escapa al control de la razón, está presente de manera recurrente a lo largo del texto. García Cabrera menciona de forma explícita, en numerosas ocasiones, la subconciencia y el material de indudable valor que ofrece a la conciencia: las impresiones provocadas, las asociaciones y analogías, las imágenes enlazadas. En este sentido, son varias las alusiones a ese mundo interior a través de significativas expresiones diversas: “zonas profundas de su ser”¹⁶⁶⁶, “los laberintos interiores”¹⁶⁶⁷, “sus interiores departamentos”¹⁶⁶⁸, “Clavó sus ojos profundamente cuerpo adentro”¹⁶⁶⁹, “a través de galerías enterradas”¹⁶⁷⁰. Pedro García Cabrera introduce a lo largo del texto llamativas reflexiones sobre el inconsciente. Así, por ejemplo, el siguiente fragmento en el que lo contrapone a la conciencia, refiriéndose, además, a los recuerdos de la infancia y al papel de los sueños:

Por esto su cuerpo, siguiendo aquella conducta que venía de zonas profundas de su ser, adoptaba en el lecho formas redondas, como para que no se escapasen sus pensamientos, llegando así a una sobresaturación que le anillaba de finas laxitudes. Para que, también, no entrase ninguna hostigación del exterior que le escindiese la unidad tibia de aquel recuerdo de ella, injertándole figuraciones extrañas.

Sumergido en aquel baño maría que su sensibilidad segregaba en la habitación, pensó en un momento en las conexiones psicológicas que ligan ese trasmundo vago e indeciso de la subconciencia con los detalles individuales de gustos, inclinaciones y repulsiones. Encontraba razones lógicas entre sus tics, razones de orden primitivo, que los engarzaban míticamente en grupos afines, que arrastraban unos de otros, comunicándoles un sello personal, un parentesco plástico, musical o impresionista. Le surgían de pronto recuerdos infantiles, trozos deformados de la realidad, pedazos de sueños difusos, de los que no tenía conocimiento; pero que se hacían suyos al aflorar al campo visual de su conciencia, reconociéndolos a veces y otras intuyéndolos como pertenecientes a momentos anteriores¹⁶⁷¹.

García Cabrera reflexiona sobre el poder de las palabras, sobre el papel de la subconciencia en la creación poética o literaria, sobre el surgimiento de las imágenes

¹⁶⁶⁵ *Ibidem*, p. 94.

¹⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹⁶⁶⁸ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹⁶⁷¹ *Ibidem*, pp. 85-86.

surrealistas en las que se reúnen realidades distantes arbitrariamente, y, en cierta manera, sobre la escritura automática:

Sobre las cuartillas se iban enfilando las palabras. Palabras en relieve, que se alzaban en la blanca llanura construyendo poco a poco dos colinas perladas en un valle de mármol. A veces, ellas, las palabras, no salían espontáneas. Se trababan en ocultos zarzales de tormento, perdían trazos de sí mismas, o llegaban con desgarrones por donde escapaban sus turgencias, quedando solo unas ringleras de odres vacíos, flácidos, sobre el papel (...) Y mientras aguardaba palabras conscientes, abultadas, que ir amontonando en aquellas exquisitas edificaciones lejanas, la atención se le entrometía por intrincadas grietas, extrayendo ideas y representaciones de fisonomías arbitrarias, que se le aferraban a la garganta, balbuceándolas para evitar la asfixia¹⁶⁷².

Habla así García Cabrera de la subconciencia, ajena a nociones lógicas de tiempo y espacio:

Le llegó el parecer de que en lo subconciente no existe sucesión de días ni noches. Ni tampoco espacio ni tiempo. Impresiones solo que se encadenan y se hacinan formando vivencias, que frotan sus superficies, madurándose y saltan sobre sus resortes cuando los sentidos dejan filtrar hasta ellas espejismos reales o pensados, por los que se desmandan hacia nuestros ventanales despiertos¹⁶⁷³.

García Cabrera pone de manifiesto, insistentemente, su más absoluto interés por el subconsciente, por el mundo interior del sujeto, su afán de penetrar en las profundidades del ser, de rebuscar “en sus fondos abstractos”:

Le pareció que tenía las manos hundidas en la subconciencia revolviendo en sus fondos abstractos abecedarios de líneas curvas, montones de convexidades dialogantes, que se apulseraban a sus brazos partiéndose, al deslizarse, como chorros de siruposos caldos tibios. Allí tenía la geografía sus mejores definiciones. Un texto para ciegos, donde los cálidos riachuelos de las venas se ahondaban a subterráneos estratos enervados¹⁶⁷⁴.

Una última referencia a la subconciencia y a las imágenes surgidas ajenas a la razón aparece al final del texto conocido:

También en la subconciencia existía desde aquel momento para él una fauna pelágica y otra abisal. Las imágenes hondas, los monstruos abisales, turbias oleadas de barro y limo, destrozaron el vivo centelleo de los

¹⁶⁷² *Ibidem*, p. 88.

¹⁶⁷³ *Ibidem*, p. 92.

¹⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 94.

peces flotantes en superficies exactas. Ella pasó a segundo término. Quedó como una huella sangrienta en el epitafio de un amor desmantelado¹⁶⁷⁵.

No es de extrañar, pues, que Isabel Castells vea este texto como “la definición más nítida de la intervención de la subconsciencia en el proceso creador escrita en nuestras latitudes”¹⁶⁷⁶.

La visión fragmentaria del cuerpo femenino, un cuerpo que aparece desmembrado, seccionado, es otro rasgo recurrente del texto: “Más abajo, el tronco, con los cinco círculos pulidos y mates, donde estuvieron los senos, los muslos y la cabeza. Al mismo nivel, más allá, las piernas depiladas, sin poros formando aspas, en un intento de subir hasta el tronco decapitado pegándose a él, en un deseo de ser molino de harinas de nácares y vidrios”¹⁶⁷⁷; “(...) nació ella, la disociada en senos, rodillas y hoyuelos”¹⁶⁷⁸; “Y siguió recordándola. La oleada de miembros seccionados terminó por desvanecerse”¹⁶⁷⁹. También el cuerpo de “él”, de la tercera persona del singular masculina a la que se refiere la voz narrativa, es susceptible de verse fragmentado, de despedazarse: “Sus miembros estaban vacíos, ingrátidos, en aquella postura grata a las recordaciones. Pero tenía la seguridad de que si en aquel instante hubiera querido colocarse de otra manera, todo su cuerpo crujiría, quebradizo, rompiéndose”¹⁶⁸⁰.

El motivo del ojo se repite de forma obsesiva a lo largo del texto. Así, por ejemplo: “Alzaba los ojos, paseándolos de aquí y allá, clavándolos en el triedro de paredes y techos, en los bancos expectantes, en los mapas sin marineros”¹⁶⁸¹; “Y el mapamundi le extrajo de su pozo sin orientación otros días que la distancia empequeñecían, anegados de luces infantiles, en que viajaban sus ojos y, enjaulados en ellos, sus ríos de sal, sus caballos de caña, sus trajes marineros, por aquel otro mapamundi de sus horas de clase cuando tenía por novias buenos libros de memoria”¹⁶⁸²; “Cerró los ojos. Turbios despeñaderos abrieron sus fauces tras los párpados”¹⁶⁸³; “Los ojos de su memoria desintegraban su luminoso rayo en direcciones opuestas, sin aprehender la recomposición del fracaso, como gemelos ingraduables, siempre confusos, renegadores de lúcidas verdades”¹⁶⁸⁴.

¹⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

¹⁶⁷⁶ Isabel Castells, “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, loc. cit., p. 13.

¹⁶⁷⁷ Pedro García Cabrera, *Los senos de tinta*, en *Pedro García Cabrera. Isla sin geografía*, p. 83.

¹⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 89.

¹⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 92.

¹⁶⁸⁰ *Ibidem*, pp. 86-87.

¹⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 88.

¹⁶⁸² *Ibidem*, p. 89.

¹⁶⁸³ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶⁸⁴ *Ibidem*.

La noche hace su aparición de forma reiterada, siendo un momento propicio, el predilecto de los surrealistas, para lanzarse a la aventura del descubrimiento del mundo interior, para adentrarse en el mundo de los sueños. Es, pues, otro de los motivos recurrentes del texto: “En la noche, se resolvieron todos los objetos”¹⁶⁸⁵; “Aquella noche lucharon dos potencias rivales: las formas redondas, simbolizadas por sus senos, y lo caótico, vago, de la tinta, disputándose su persona”¹⁶⁸⁶. La noche en muchas ocasiones aparece asociada al misterio: “como si la noche enguatada quisiera aislarle del plañir de las tinieblas vivas”¹⁶⁸⁷. En ocasiones la encontramos animada, dotada de vida: “la noche que llamaba a los cristales del balcón, alejando perfiles y fisonomías, picada de eléctricas luciérnagas”¹⁶⁸⁸.

La animación de lo inerte, la transferencia de cualidades y propiedades humanas a seres vivos no humanos, cosas y demás realidades es un procedimiento que pone en práctica Pedro García Cabrera en esta obra y que llevará al extremo en *Dársena con despertadores*. Así, por ejemplo: “La curva era más plebeya. Pero también más acogedora y cordial, más dada a la amistad”¹⁶⁸⁹; “Pero no daban los desplantes de los objetos encorsetados por líneas rectas, siempre de perfil, que no miraban nunca de frente, y que si miraban lo hacían a la manera de las rendijas, todas ojos, para hurtar el filamento de su corporeidad tras una larga sonrisa impecable”¹⁶⁹⁰; “Y la risa, enrojeciendo la sala, saltó de pareja en pareja, hurtando vaivenes y cadencias de tango, vivaqueó en el resplandor de las luces indirectas y, acosada por el bordoneo de las conversaciones, atravesando los cristales, volcó en el campo su cesta de amapolas”¹⁶⁹¹. A lo largo del texto encontramos, entre otros, paisajes que no se desangran; la charla cordial con el mapamundi, dotado de la facultad de hablar; los motores de explosión que experimentan goce “al circular por su red de arterias cristalinas refrigeraciones”¹⁶⁹²; la mancha de tinta que se resiste “a dejarse vencer por el agua”¹⁶⁹³; el silencio, que poco a poco “fue abriendo sus espesos abanicos de plumas espesas”¹⁶⁹⁴; “el aire enrarecido [que] se resistía a dejarse respirar”¹⁶⁹⁵. En cuanto a la animación y personificación de los objetos, resulta muy significativo y elocuente el siguiente fragmento en el que el protagonismo de estos es tal que el sujeto se siente amenazado, angustiado:

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*, pp. 95-96.

¹⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 97.

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 91.

¹⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 84.

¹⁶⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁶⁹² *Ibidem*, p. 91.

¹⁶⁹³ *Ibidem*.

¹⁶⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.

¹⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 96.

Pensó que esta respuesta del banco a su mirada le era hostil. Que los objetos le irradiaban representaciones enemigas a su deseo. Las persianas le miraban con los ceños de sus travesaños, hoscamente. Volvió la cabeza. Un mapamundi abrió sus dos círculos verdosos en un lago azul. Sí, aquellas formas redondas le acordaron su angustia. Le tiraban besos volados con sus manos y labios de colores¹⁶⁹⁶.

García Cabrera juega con las identidades de las cosas. Estas se metamorfosean, se transfiguran y, en ocasiones, son una cosa y otra al mismo tiempo: “Todo lo demás, lo conformado de duras aristas, se disolvía en una licuación unánime”¹⁶⁹⁷; “Italia era entonces una pierna en actitud de chutar con la isla de Sicilia a la remota portería del estrecho de Gibraltar. La península escandinava unas fauces abiertas, amenazando engullirse el percebe de Dinamarca, sobre la crestería rocosa de Alemania. África, un tosco pistolón primitivo. América del Norte, un tórax de hombros hombrunos y tambaleantes, ceñido por la cintura de avispa de la América Central, a las caderas con polizón de la del sur, que se afilaba hacia la Patagonia como un trompo que quisiera bailar en la blanca tarima de los hielos polares. El golfo de Méjico –regazo de América– un semillero de islas”¹⁶⁹⁸; “Aquella mancha se hizo piel, carne nueva, formando parte de su nieve orgánica, afirmando por contraste su albura y negándola con su negrez”¹⁶⁹⁹; “La noche fue entonces una mancha de tinta”¹⁷⁰⁰.

A lo largo del texto encontramos numerosas alusiones a la geografía insular: la isla, el “islote solitario”, el mar, los acantilados... Resaltamos, al respecto, el siguiente fragmento: “De las islas que formaban el archipiélago nativo, una tenía la forma de un corazón, otra de un fémur, otra de una tortuga con la cabeza alargada. Solo la suya era un círculo, una peonza sobre la flor viva del mar”¹⁷⁰¹.

También los elementos cortantes y punzantes están presentes en *Los senos de tinta*, contribuyendo a intensificar el carácter violento y amenazante de la atmósfera: “cuchillas del frío”, “acericos de alfileres”, “las esquinas cortantes”, la “flecha pícara y burlona, que disparaba, simultáneamente, los resortes de su rostro”. En este sentido, destacamos el siguiente fragmento en el que no solo encontramos el motivo del cuchillo y la mutilación, sino también el juego de identidades anteriormente comentado: “¿No era también el mapamundi, con sus cicatrices circulares, la huella de dos senos cercenados por un cuchillo de luna, a ras de un pecho de marinas esmeraldas momificadas?”¹⁷⁰². *Los senos de tinta* participa del

¹⁶⁹⁶ *Ibidem*, pp. 88-89.

¹⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 89.

¹⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 91.

¹⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁰² *Ibidem*, p. 89.

sadismo indiscriminado y gratuito del que hacen gala los surrealistas en general y los canarios en particular, de la estética de la crueldad. También aquí advertimos la presencia del crimen: “cometía el asesinato de desgajarle los hoyos del rostro, las conchas de las rodillas y las cápsulas de los senos”¹⁷⁰³. Las imágenes surrealistas, al margen de la lógica y la verosimilitud, de marcado carácter violento son frecuentes a lo largo del texto: “Igual que si se hubiera sentido herido, agredido, alzó la ballesta de su brazo un alud de ira, descargándolo sobre la mesa, donde quedó clavado el cortapluma con una vibración de ala presa”¹⁷⁰⁴; “Y aquella gota negra, gangrenosa, le agujereaba la carne. Sintió una repulsión instintiva casi cósmica, contra aquel bautismo de presagios que se acumulaba en los ojos, cegándolos. Que se le derramaba en sus interiores departamentos, nube de tormenta con vientre de lluvia”¹⁷⁰⁵; “Compadecía aquellas columnas de discos que en el potro del tormento del plato giratorio insistían, como condenados a muerte por un delito inexistente, en repetir sus motivos, gritando la inocencia de sus ritmos, al sentir en sus pechos la punta de un puñal de un verdugo de acero, empeñado en arrancarles una confesión de culpabilidad”¹⁷⁰⁶; “Esta frase apedreó los cristales del invernadero donde dormitaban sus oscuras vivencias, sus maniatados racimos de imágenes, rompiendo aquellos y liberando estos”¹⁷⁰⁷; “En medio de aquella montaña rusa de declives cortantes, de vales gigantes, de inclinaciones hospitalarias, la emboscada afiló primitivos temores y asfixiantes caperuzas de agresivos silencios”¹⁷⁰⁸.

Por último, García Cabrera pone de manifiesto su interés por el juego, y en concreto por el ajedrez, en el fragmento en el que establece analogías entre el salón de baile y el tablero de ajedrez y entre los bailarines y las fichas del juego, en función de sus característicos movimientos:

En el piso del salón los mosaicos blancos y negros alternaban como en un tablero de ajedrez. Las parejas, al danzar, expresaban movimientos desiguales, acordados a las diversas fichas del juego. Ella sonreía cuando apresaba un rasgo en los bailarines que servía para identificarlos con alguna pieza. La rubia de los cocktails complejos y el joven del pelo ensortijado bailaban dando saltos y en zig-zags, como caballos que amenazasen con sus jaques de empujones al ejército de bailarines. El del bigote de Menjou y la chica cascabelera, con frases de cotorra amaestrada, se movían despacito, de medio lado, a contrapunto, como peones. La chata de los ojos cuajados y el de la corbata verde, parcos en vueltas y en filigranas, marchando con pesadez de apisonadoras por las orillas de la pista, sugerían las torres. El alto y bizco y la morena de cejas oblicuas eran

¹⁷⁰³ *Ibidem*, p. 86.

¹⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 91.

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*, pp. 92-93.

¹⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 95.

¹⁷⁰⁸ *Ibidem*.

los alfiles que, lanceros y esbeltos, cruzaban entre los demás en quebrados virajes y diagonales deslizamientos¹⁷⁰⁹.

Domingo-Luis Hernández ve este texto como “la confabulación de escuela, la enunciación de empatía con André Breton, con su grupo y lo que ello significa (...)”¹⁷¹⁰. Las señales del surrealismo que advierte en el texto y comenta son las siguientes: “el subconsciente, la disolución de los límites del tiempo y del espacio, el sueño y las imágenes que del sueño resultan, el erotismo, entradas desagradables (de bichos, gusanos, amputaciones pudibundas...)”¹⁷¹¹.

10.2.4.1.2. *Dársena con despertadores* (1936)

Pedro García Cabrera comenzó a escribir *Dársena con despertadores*, como él mismo explica en el prólogo a esta obra, a principios de julio de 1936. El 18 de ese mes, día en que comenzó el alzamiento militar, fue detenido y, tras ser llevado al cuartel de Artillería, fue encerrado en la Prisión Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Ese día, según manifiesta, ya tenía terminados los ocho poemas que componen esta obra. Sin embargo, como ya hemos comentado, no fueron publicados hasta 1980, cuando los dio a conocer *Papeles Invertidos* en su número 4-5 (Santa Cruz de Tenerife). El procedimiento que García Cabrera ideó y puso en práctica para la escritura de este poemario está en la más absoluta sintonía con el automatismo bretoniano y el interés del surrealismo por el juego. Esta es, sin duda, de todas las obras surrealistas de los autores de la “facción”, la que refleja la auténtica asimilación de la escritura automática y cómo esta es llevada a la práctica de forma clara, plena y brillante. Así es como su autor explica en el prólogo en qué consiste el procedimiento por él ideado:

El procedimiento empleado para la elaboración de los mismos consistió en confeccionar dos largas listas de palabras autónomas, generalmente nombres, adjetivos y verbos que, bien iba viendo o bien me venían a las mientes en mis paseos por la vega lagunera. Cada dos relaciones de vocablos, que me suministraban la materia prima para cada composición, las apareaba, siguiendo el orden en que fueron surgiendo espontáneamente. Esta manera de unir las palabras daba por resultado imágenes más o menos extrañas, según la mayor o menor proximidad significativa de los términos enlazados, siempre de dos en dos. Así, la tercera

¹⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁷¹⁰ Domingo-Luis Hernández, “Pedro García Cabrera: Isla relieve”, *Pedro García Cabrera. Isla sin geografía*, p. 269.

¹⁷¹¹ *Ibidem*.

relación de frases binómicas participaba de un cierto automatismo síquico y amanecían estructuras de una lógica estrictamente poética.

Esta primera fase de elaboración de cada poema se continuaba en una segunda en que procedía al ensamblaje de todas las parejas nupciales ya logradas. En esta segunda fase unificadora intervenían entonces los artículos, adverbios, preposiciones y conjunciones, si bien todas estas partes oracionales se distribuían siguiendo vínculos sintácticos.

Muy posteriormente me ha sorprendido la manera de cómo se realizó el ensamblaje de los materiales destinados a construir cada poema.

La tendencia a disponer las imágenes siguiendo los contornos de lo absurdo. Palabras muy comunes, voces directamente sensoriales, elementos de uso corriente, enseres fonéticos que nos conviven y hornean realidades vitales, se presentan como golpeadas por negaciones, se levantan en contradictorias existencias, dan a luz atormentadas sementeras. Y esta forma de cabalgar del lenguaje, de vivificar contrarios, da exactamente el clima ambiental que prologó la guerra española: la alegría de la libertad malherida y volteada por el caos de los despropósitos. Creo que en la iliación de estos poemas se hace patente la atmósfera de lucha por desarraigar la contrafigura de un mundo al revés.

El carácter lúdico de su procedimiento resulta incuestionable. El azar interviene desempeñando un papel fundamental en el surgimiento de la materia prima, es decir, de las palabras que brotan de su interior y conforman las dos listas de palabras que va asociando en función del orden en el que le vienen a la cabeza, formando lo que denomina “parejas nupciales”. Esta expresión de García Cabrera guarda relación con la atracción que Breton sugiere en su texto “Las palabras sin arrugas” cuando afirma que “las palabras hacen el amor”¹⁷¹². En una segunda fase, Pedro García Cabrera establece los “vínculos sintácticos” entre las imágenes surgidas del ensamblaje anterior mediante los artículos, adverbios, preposiciones y conjunciones. Como vemos, el propio García Cabrera habla de “cierto automatismo psíquico”. La escritura automática es para el surrealismo una herramienta de gran valor que permite conocer el funcionamiento real del pensamiento y proporciona, en palabras de Breton, “una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre”¹⁷¹³.

En la explicación de su método, García Cabrera se refiere a la imágenes que surgen “más o menos extrañas, según la mayor o menor proximidad significativa de los términos enlazados, siempre de dos en dos”, afirmación que entronca con las conocidas palabras de Reverdy que Breton cita en su primer manifiesto del surrealismo y en “*la luz de la imagen*” a la que se refiere, que se desprende de la “aproximación fortuita de dos términos”, en la

¹⁷¹² André Breton, “Las palabras sin arrugas”, loc. cit., p. 128.

¹⁷¹³ André Breton, *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 18.

“belleza de la chispa que produce” en función de la mayor o menor distancia o “diferencia de potencia” de los términos puestos en relación.

Los poemas que componen *Dársena con despertadores* están repletos de elementos, procedimientos y motivos plenamente surrealistas. García Cabrera explota al máximo aquí la animación y personificación de objetos, animales, seres vegetales e, incluso, fenómenos naturales y sentimientos como la angustia, a los que dota, en primer lugar, de la facultad de habla. Los títulos de los poemas son, en ese sentido, muy elocuentes: “Habla un interruptor”, “Habla un albornoz a rayas”, “Habla el pájaro del sueño”, “Habla la araucaria del amor”, “Habla el humo en el viento de la manzana”, “Habla la atmósfera del vidrio”, “Habla otra vez la angustia” y “Habla nueva edición de corales lentos”. En el primero de todos encontramos un interruptor que no solo habla, sino que, además, piensa, orina, lee, sueña, ríe. En el segundo, un albornoz a rayas que ve, pregunta, rechaza hacer propaganda política, que creía “antes de estar los escaparates vacíos” en la resurrección de los muertos, que siente “ganas de andar al revés”, que piensa. En el tercero, el pájaro del sueño que quiere exponer la clave de sus mejores actos, que no siente envidia de la niebla, que se sorprende, que es susceptible de sentir ternura. En el cuarto, la araucaria del amor ama a la Gran Muralla de la China, ve y sus hombros se encogen, está aquejada de sordera irremediable, da los buenos días a las cigüeñas, desciende por los barrancos, desea evadirse de sus brazos, padece insomnio. En el quinto, el humo en el viento de la manzana al que le produce terror una mujer encinta y que los insectos se hagan oír por los poderes públicos, que piensa y que no dispone de una alcaayata en donde colgar su pensamiento, que todo lo ignora si le pregunta el mar y todo lo sabe si el que le interroga es un “locutor pez terremoto” y cuya última voluntad es dejar en herencia sus bienes: la manzana, el humo y el aire. En el sexto, la atmósfera del vidrio que ha puesto su corazón “en todos los átomos que bordan las espumas de los sueños”, que no tiene amistad con los sauces, que descansa “solo a la sombra del árbol / que ilumine sin destrenzar la esfera / de [su] pantalla de agua clara”, que se refiere a su sabiduría pero a su vez reconoce su ignorancia (“hay un mundo que desconozco”). En el séptimo, la angustia que clama, adivina el porvenir de “todos los pueblos que sollozan / en las fronteras de un recuerdo congelado / por tener la oscura videncia de un ciego sin espaldas” y le cierra “los párpados / al corazón del presentimiento”. En el último, el octavo, la nueva edición de corales lentos que tiene conciencia y “bien sabe que muy pronto [irá] a recorrer la montaña de los sepulcros”, que ve y cuyas “ramas de fondo” lanzan alaridos, que grita y que ostenta “el campeonato de natación en los mares del beso calcinado”.

Muchos más casos de animación y humanización de objetos, seres vegetales y animales se advierten a lo largo de la obra. Destacamos, también, el adoquín que se enamora de un camino en “Habla un alboroz a rayas”; las “flores de mazapán muy estudiosas” de “Habla el humo en el viento de la manzana”; las esponjas que “tienen la sed de un simún amoratado de las violetas” en “Habla otra vez la angustia”; la concha de “frente pensativa” y las espinas que discuten sobre “la longitud de las uñas del hambre” en “Habla nueva edición de corales lentos”.

Lo más destacado y llamativo de *Dársena con despertadores* son sus imágenes delirantes, fascinantes, que escapan a la lógica, a cualquier interpretación racional, a la noción de verosimilitud, y ponen en relación realidades lejanas, distantes, de manera arbitraria, gracias a la intervención del azar, ofreciendo un resultado insólito que hace trizas los esquemas mentales de los lectores, que turba y desata una honda sensación de extrañamiento, como podemos comprobar en estos versos pertenecientes al poema “Habla un alboroz a rayas”:

Pienso que bajo el mar hay tres estaciones
donde las algas de tres colores bordaron mi cuerpo
y que las islas marcharían a la deriva
si las velas les prestasen los recuerdos.

O en estos otros pertenecientes a “Habla el pájaro del sueño”:

Nadie podría explicarse que mi mayor sorpresa
sea hallar un violín pelirrubio
en una voraz planicie de hielo,
aunque sepa que el color de las ansias
es el llanto de un amor madurado entre ortigas.

O en estos versos de “Habla la araucaria del amor”:

Lo más importante es que un erizo
subirá por mis ramas cuando
un caracol le preste su escalera.
O que alimente un perro de cristal
con las cenizas del agua del olvido.
O que el tamaño de los verbos fatigados
se mide con la distancia entre dos senos de mujer.

O que mi cabellera tuvo un frío de soles
hasta que el amor posó su hora
sobre mi mano convertida en isla.

Y en estos del poema “Habla otra vez la angustia”:

Cada vez que mis charcas de ojo turbio
presencian el suicidio de una sonora brizna de alisio
en el inmenso abismo de color de una rosa
se despierta mi clave, mi galería más profunda.

La metamorfosis, la transformación de una cosa en otra, la transfiguración de realidades se da se forma prácticamente constante a lo largo de estos poemas, ofreciéndonos una realidad dinámica, cambiante. Así, por ejemplo: “Solo cuando tengo granos de sal en los bolsillos / es posible / que la angustia se transforme en murciélago” en “Habla un albornoz a rayas”; “O que mi cabellera tuvo un frío de soles / hasta que el amor posó su hora / sobre mi mano convertida en isla” en “Habla la araucaria del amor”; “Nada me produce tanto terror / como una mujer encinta / porque su capricho puede convertir la manzana / en ahumado viento” en “Habla el humo en el viento de la manzana”; “Cuando cruzan los bosques sobre sus sederías y esmeraldas / espero que en las ramas / brote mi propio corazón hecho piedra, / lirio de plomo o montaña de rojo hielo” en “Habla la atmósfera del vidrio”; “Y en ese instante en que se extingue la última onda, / en el por llegar a las pestañas de las orillas, / es cuando una ciudad pasa de isla a coseno de luces” en “Habla otra vez la angustia”; “Es entonces / cuando una boca sangra por mis raíces / y, a su conjuro, / un arcoiris se transforma en arpa / y la tristeza más amarga de las tristezas / se retrasa en las manecillas / de una medusa virgen que me llama” en “Habla nueva edición de corales lentos”.

Pedro García Cabrera juega audaz y libremente con las identidades de los seres y los objetos, ofreciendo imágenes de seres misteriosos que son una cosa y otra simultáneamente, y que siembran la confusión en el poema y alimentan el desconcierto y la sensación de extrañamiento: “Para terminar confesaré / que me gustaría vivir en un cañaveral / siempre que fuese un guante de goma” en “Habla un albornoz a rayas”; “Creo que no sea preciso volver a recordaros / que todo lo que soy / –pluma, punta, jilguero encadenado– / es función de mi altura sobre el nivel del mar” en “Habla la araucaria del amor”. El poeta gomero establece comparaciones que no encajan en los esquemas de la lógica racional, y que con frecuencia

rozan el absurdo, como, por ejemplo, “(...) una mujer desnuda se va quedando / transparente como un farol tocado de ateísmo” en “Habla un interruptor”.

El extrañamiento se ve reforzado por la pérdida de las propiedades esenciales de los seres, de las cosas, de los diversos elementos a los que el poeta otorga otras inesperadas: “(...) las bocinas de los automóviles / tienen olor a arco-iris” en “Habla un interruptor”; “El pájaro del sueño creo que se posaría / en el árbol de la hélice de una paloma mensajera” en “Habla un albornoz a rayas”; “Que aprovechando los insomnios de mi larga cola de encaje / puede un insecto oscurecer la noche de unas sienas” en “Habla el pájaro del sueño”; “O que el viento que recogió los manteles / de los comedores infantiles / hace cuatro tinieblas y veinticinco segundos / fue el que reconociendo mi sangre verde / se puso una bata de cirujano” en “Habla la araucaria del amor”; “(...) el mundo en el que vive el color azul / excluye a los dragones con muletas de odio” en “Habla nueva edición de corales lentos”, etc.

El poeta crea una realidad fascinante, insólita, mágica, que está en constante transformación y en la que todo es posible. El poeta con sus imágenes surrealistas da a luz un mundo nuevo, maravilloso, producto de su imaginación sin amarras. El poeta gomero pone en práctica de forma plena la libertad creadora proclamada y defendida con entrega por el surrealismo.

Los “vínculos sintácticos” que Pedro García Cabrera establece no responden a criterios lógicos, son absolutamente irracionales. Mediante el uso de las conjunciones, adverbios, preposiciones y artículos, construye oraciones que atentan contra las leyes de aceptabilidad semántica. Así pues, encontramos oraciones subordinadas causales donde no existe conexión lógica alguna entre la causa y el efecto, oraciones condicionales donde no hay relación semántica entre la condición (la oración condicionante) y la realidad a ella sujeta (la oración condicionada), es decir, entre la prótasis y la apódosis. Lo mismo sucede con el uso de los indicadores temporales, en muchos casos incongruente. Como resultado obtiene relaciones disparatadas, dislocadas, entre las oraciones subordinadas y las subordinantes. Lo mismo sucede con las oraciones coordinadas y con las yuxtapuestas. Señalamos algunos ejemplos: “Pero cuando orino a la hora de la nostalgia / no recuerdo la lectura si los libros son verdes” y “Pero a pesar de todo eso / nunca acariciaré los rayos del sol / porque mi soledad está siempre libertando / cerrojos del tamaño de hombres” en “Habla un interruptor”; “Por la voces / nunca podrá medirse la altura del sol / ya que los estanques tienen frío de siglos” y “Yo bien sé que una boca / tiene familia en la hoja de laurel / siempre que sus antepasados hayan tenido lunares” en “Habla un albornoz a rayas”; “Como el sentimiento del vidrio / no vive junto a las fuentes tumultuarias / jamás he tenido amistad con los sauces / ni confluyó su

vida con mi vida” en “Habla la atmósfera del vidrio”; “Pero si estuviese bajo un océano, / donde no aullasen los caleidoscopios, / llevaría a las torres de la mano en el pecho / siempre que un gallo próximo me cediese / su garganta, en donde descansar / mis rojos pies enredados en bastos” en “Habla nueva edición de corales lentos”, etc. De esta forma, no cabe duda, Pedro García Cabrera subvierte los patrones gramaticales y libera al lenguaje del uso práctico con fines comunicativos al que ha sido condenado, del utilitarismo al que sirve cotidianamente y contra el que se rebelaba André Breton “como único medio de emancipar las palabras y devolverles toda su fuerza”¹⁷¹⁴, de “restituir al lenguaje su verdadera vida”¹⁷¹⁵. García Cabrera en *Dársena con despertadores* atenta contra el uso racional del lenguaje. En este sentido, Louis Aragon invitaba a la rebelión contra la sintaxis, incitaba a su destrucción, en su *Tratado de estilo* de 1928:

Yo pisoteo. La sintaxis es pisoteada. He aquí la diferencia entre la sintaxis y yo. No pisoteo la sintaxis por el simple placer de pisotearla o pisotear (...) Yo pisoteo la sintaxis porque debe ser pisoteada. Es uva. Ya comprendéis. Las frases equivocadas o viciosas, las inadaptaciones de sus partes entre ellas, el olvido de lo que se ha dicho, la falta de previsión con respecto a lo que se va a decir, la falta de concordancia, no respetar las reglas, las cascadas, las incorrecciones, la dirección perdida, los períodos cojos sin pies ni cabeza, las confusiones de tiempo, la imagen consiste en reemplazar una preposición por una conjunción sin cambiar nada de su régimen, todos los procedimientos similares, análogos al viejo chiste de prender sin que se de cuenta el periódico que lee el vecino, tomar el intransitivo por el transitivo y recíprocamente, conjugar con ser aquello cuyo auxiliar es haber, poner los codos en la mesa, poner a cada paso verbos reflexivos, después romper el espejo, no limpiarse los pies, ese es mi carácter (...) He terminado pues con la sintaxis¹⁷¹⁶.

Rafael Fernández Hernández considera *Dársena con despertadores* como la “obra poética estrictamente surrealista”¹⁷¹⁷ de García Cabrera, tal como expresa en el prólogo a su edición de la obra completa del autor. En su ensayo “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, integrado en *Canarias: las vanguardias históricas*, señala que “este poemario es el conjunto que responde más al «extrañamiento de la sensación» mediante la técnica de una escritura que produce imágenes absurdas e incongruentes si se juzgan con un criterio lógico y racionalista”¹⁷¹⁸. Y agrega:

¹⁷¹⁴ André Breton, “El surrealismo en sus obras vivas”, loc. cit., p. 217.

¹⁷¹⁵ *Ibidem*, p. 218.

¹⁷¹⁶ Louis Aragon, *Tratado de estilo*, traducción de Loreto Casado, Edición Árdora, Madrid, 1994, pp. 36-37.

¹⁷¹⁷ Rafael Fernández Hernández, prólogo a su edición de la obra completa de Pedro García Cabrera, Ediciones Idea, 2005, p. 25. Sin embargo, en su ya citado texto ensayístico “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, integrado en *Canarias: las vanguardias históricas*, cuyo contenido es en general idéntico al de dicho prólogo, se refiere a esta como “su siguiente obra surrealista”. Véase p. 214.

¹⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 214.

Esta “imagería” de García Cabrera es la que más se aproxima a la famosa definición de André Breton, esto es, la que “contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico”¹⁷¹⁹.

Para Isabel Castells *Dársena con despertadores* es la obra “en la que cristalizó en nuestras latitudes el más puro automatismo”¹⁷²⁰. Domingo-Luis Hernández, por su parte, opina que este es “el conjunto poemático más radicalmente surrealista de cuantos escribió García Cabrera. Y ahí cobran solidez los juegos más radicales del surrealismo: el azar objetivo, del que habló y practicó Breton, y que remite, por ejemplo, a la trama espejeante de las «decalcomanías» de Domínguez o a la radicalidad objetual de Duchamp. Juego de ensamblaje, «cadáver exquisito», «lo uno en lo otro»... dan con el alzado de este programa, asimismo secreto hasta el año 1980”¹⁷²¹.

José Miguel Pérez Corrales, en su ensayo sobre esta obra publicado en el catálogo de la exposición “*Gaceta de Arte y su época*” realizada en el CAAM en 1997, señala en una nota a pie de página la relación de parentesco entre el método o procedimiento ideado por García Cabrera y otros juegos surrealistas practicados por los miembros del movimiento:

Hay una gran afinidad entre estos poemas y los de ciertos juegos surrealistas, lo que no es de extrañar dada la importancia del elemento lúdico en su método creativo. Así, el juego de las definiciones ofrecía estos resultados: Breton: *¿Qué es la razón?*; Éluard: *Es una nube comida por la luna*. Breton: *¿Qué es el arte?*; Giacometti: *Es una concha blanca en una jofaina llena de agua*. Otro muy conocido juego consistía en escribir cada jugador una frase que empezara por “si” o “cuando” y después una oración en condicional o en futuro sin relación alguna con la frase precedente, conectándose después unas y otras: Breton: *Si la revolución estallase mañana...* Aragon: *Ser reincidente sería un honor para todos*. Breton: *Si todos los caballos llevaran imanes en lugar de herraduras...* Desnos: *El corazón de los amantes dejaría de latir*. En estos juegos –como en la escritura automática, “lo uno en lo otro” o el método de García Cabrera– se persigue vivificar el lenguaje haciéndolo decir lo indecible: de ahí el parentesco de las distintas experiencias¹⁷²².

Pérez Corrales resalta el “humor absurdo de altos vuelos” que “se desprende de estos versos en que, con el mecanismo del lenguaje, la lógica misma del espíritu humano queda destruida en una radical perturbación. Tanta dislocación provoca un desorden mental de

¹⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 214.

¹⁷²⁰ Isabel Castells, “*Los dos que se cruzan: Óscar Domínguez y la escritura*”, en *Surrealismo siglo 21*, p. 340.

¹⁷²¹ Domingo-Luis Hernández, “Pedro García Cabrera: Isla relieve”, loc. cit., p. 274.

¹⁷²² José Miguel Pérez Corrales, “*Dársena con despertadores: los mil ojos de la noche marina*”, *Gaceta de Arte y su época. 1932-1936*, exposición de CAAM, comisario Emmanuel Guigon, Gobierno de Canarias y Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias, 1997, p. 191.

taumaturgicos efectos en los hielos del pensamiento”¹⁷²³. Considera que los poemas de García Cabrera “enriquecen en diversidad el retablo surrealista de Canarias” y, “por la originalidad de su procedimiento, constituyen una aportación fundamental al surrealismo mundial”¹⁷²⁴. Los sitúa a la altura de la poesía de Péret, a la que se refiere como “la obra poética más importante del surrealismo”¹⁷²⁵. Resalta, también, sus analogías con la de Arp.

Si bien la poesía de Pedro García Cabrera escapa al sentido lógico, habla Pérez Corrales de su sentido “mágico, o humorístico, o lírico, o subversivo”¹⁷²⁶. Ve en Pedro García Cabrera al “poeta que más lejos fue en la poesía de su época: llegó hasta la eliminación de su yo en una poesía que no sugiere sino que *crea*, mucho más libremente que la creacionista, con el lenguaje más concreto, carnal, erótico, de la poesía española de su tiempo”¹⁷²⁷.

10.2.4.1.3. Entre la guerra y tú (1936-1939)

Pedro García Cabrera comienza a escribir esta obra poco antes del estallido de la guerra civil española. Los tres primeros poemas aparecieron en *Gaceta de Arte* n.º 38, de junio de 1936. Los demás los escribe durante la guerra y, sobre todo, desde la prisión de Baza en la que fue encarcelado, durante el año 1939. García Cabrera comenta en el prólogo la clandestinidad en la que tuvo que mantener sus poemas para lograr superar la vigilancia y el control en la prisión. Menciona la pérdida de algunos de ellos, así como la imposibilidad de recuperar los guardados hasta 1979, fecha en que los publica, formando parte de su antología *A la mar fui por naranjas*. Explica, también, la censura a la que fue sometido en 1952 el poema “Con la mano en la sangre”, cuando Domingo Pérez Minik lo incluye en su *Antología de la poesía canaria*. El verso “fabricarán cañones que habrán de bendecir los obispos” fue mutilado, suprimiendo la primera parte. Pese a dicha mutilación –comenta–, decidió autorizar su publicación, quedando como fiel reflejo de la censura llevada a cabo por el régimen franquista, en contraste con las ediciones extranjeras fieles al original aparecido en *Gaceta de Arte*.

Los poemas que componen esta obra están plagados de imágenes surrealistas, insólitas, que escapan a la lógica y la razón, que ponen en relación elementos distantes y provocan extrañamiento en el lector. La analogía es un procedimiento fundamental, constante;

¹⁷²³ *Ibidem*, p. 192.

¹⁷²⁴ *Ibidem*, p. 194.

¹⁷²⁵ *Ibidem*.

¹⁷²⁶ *Ibidem*.

¹⁷²⁷ *Ibidem*.

el poeta establece sorprendentes correspondencias entre distintos elementos o motivos lejanos, sin relación aparente. Así lo constatamos, por ejemplo, en “La cita abierta”, poema con el que comienza la obra: “El río es una niña y el pájaro una llave. / Y la llave un campo de trigo / que abre un lento caracol de cien días”. Y en las imágenes de gran belleza de estos versos del poema “El reloj de mi cuerpo”:

Aún estoy sordo de la despedida, cuando las mariposas se quemaron las alas
entre las campanadas de los árboles disecados en las paredes
y los relojes despiertos en los árboles del jardín.
Toda la tierra tiene ahora un frescor de ceniza y de arena.
Las botellas recuerdan aquel último beso estallado en sus cuellos
sin que puedan los líquidos hacerlas olvidar que te marchaste.

Y en estos otros versos extraídos del poema “Con la mano en la sangre”:

Nos venderán de nuevo
aunque prosigan con su rebelión armada los rosales
y la mentira con sus tres dimensiones y un pico con ojeras
y el treno de los trenes en el trino de una estación al este de los mares.
Todo se perderá: corales, ruiseñores,
la última comedia que apunte el caracol desde su concha,
los diarios que voceen las ranas del crepúsculo,
tu orfanato de montañas locas,
tantas y tantas cosas que ignoran los cipreses.

Imágenes delirantes se hilvanan unas con otras en “Mi pensamiento a la ruleta”:

Hoy me pule el lejos de tu reducto de llamas,
el armazón del eco de tus pendientes
a sotavento de las espumas hipnóticas del pájaro del sueño
y su lazarillo de ciegos escalofríos.
Y lo mismo el broche de presión con que lacra tu boca
pliegos de una aritmética de ternura,
que tus almíbares escorados en los arrecifes de la nostalgia,
que los lobos hambrientos que con la presa del goce
retornan por los desfiladeros de las caricias,
se ensombrecen como el aroma, como el sonido, como el llanto y el ademán
si se hacen presentes tus ojeras en las violetas crepusculares.

Ejemplos de asombrosas imágenes surrealistas, que crean realidades maravillosas, los tenemos, también, en el poema “Los imposibles me lamen las manos”:

Tus nuncas de ojos cantando sonidos verdes
en imposibles conjugaciones de llamaradas blancas con negros alquitranes,
en jamases cuadraturas de círculos de amor,
liban los enjambres que anhelan la flor de tus hombros.
No me rescatarán a tus aceites aromáticos sobre inquietos agujajes
y sin embargo este trazo azul que a través de mis rejas me florece tus noches
se curva por los pétalos de tu pilón de mármoles
flexibles como la sonrisa de una vela en las esculturas transeúntes del viento.

Destacamos, también, este fragmento de “Una flor entre escombros”, con imágenes cercanas a las de los sueños, en el que las identidades cambian, los seres se metamorfosean, son una cosa y otra, como sucede con el yo poético en los versos cuarto y quinto de este fragmento y con la voz del tú al que se dirige en el verso décimo, y donde se establecen analogías entre realidades lejanas, sin relación lógica, contribuyendo a intensificar la sensación de extrañamiento:

Me buscabas envuelta en tu escafandra de fuegos, sin conocerme,
y me cauterizabas con tu puñal al rojo el amargo insomnio de mis fosos.
Solo en la fauna plactónica de los sueños abstrusos
me hallarías serpiente de tu huerto, molino de tus senos,
jauría de tus soles y contestación de trompeta a tus azucenas inquiridoras.
Abajo encontrarías trozos de ti misma,
manantiales que afilan en tus muslos sus movimientos cilíndricos,
hebras de sangre que cosen el meridiano de tu cintura a una palmera,
jaguares que te suspiran con el ritmo pendular de un reloj,
tu voz, hecha un anillo en tus pestañas,
tu jarra de esperas en mi zócalo de mar bosquimano
y mis montes navegando con las velas de tu paladar de almendra tostada.

En “La farsa sigue al baile” las imágenes fascinantes, asombrosas, se suceden sin pausa:

Agudísimo, apuñala un vitral hacia un poniente de heridas inflamadas
para ilusionar la cabellera marchita de un búcaro convertido en silencio
cuando marchaba por un camino de mesa al país del olvido.

Y trae recuerdos de los adioses que parpadean los luceros,
de las rondas de fuerzas siderales que musculan los altos espacios,
de la lucha del horizonte donde guarda el cielo sus monedas fugaces,
de todo lo desprovisto de carne, sangre y lágrimas y saltos de fuegos mortales,
recuerdos de arriba, de las nítidas comuniones del aire con su propio regazo
cayendo por sus filos, resbalando mirada vertical abajo,
flamígera espada de un ángel con pico de paloma y alas de olivo,
rayo que desciende, arrulla la tormenta de hombres armados de garras
y atraviesa los riscos del odio con su largo silbo de paz,
rayo que retoña la tierna sombra de arboledas inválidas
y plañe por los campos el dolor de los frutos.

Rafael Fernández Hernández destaca de esta obra, en su citado ensayo integrado en *Canarias: las vanguardias históricas*, la combinación de las imágenes surrealistas con “un lirismo amoroso por el que N. Palenzuela apunta la relación de García Cabrera con Paul Éluard”¹⁷²⁸.

Muchas de las imágenes de los poemas de *Entre la guerra y tú* tienen un marcado carácter violento. En ellas se cuele el reflejo del contexto histórico en el que se encuentra España en el momento en que son escritos por García Cabrera: la guerra civil y sus consecuencias más duras, la represión y persecución, la falta de libertades, el hambre, etc. Así pues, del primero de todos ellos, “La cita abierta”, destacamos este fragmento:

Es de aquel pez que mira por el ojo del mar
cómo la guerra es la ternura que guardan los lechos vacíos
y la paz esa sangre con que los pies salpican sus cadenas.
Vámonos ya. No taladres la sombra que tenía hace cuatro años,
que me duelen los dedos del hambre y el corazón de las lluvias.

En “El reloj de mi cuerpo” son abundantes los elementos y motivos relacionados con la guerra, que refuerzan la violencia de la atmósfera creada en el poema: “los ríos de sangre derramada en la guerra”, “trincheras abandonadas”, “el dolor rodando” y “los trenes cargados de heridos”. Son numerosos también, en este mismo sentido, los sentimientos negativos asociados a dicha drástica experiencia que García Cabrera presintió antes de su desencadenamiento: miedo, dolor, tristeza. Por ejemplo, en estos versos: “Te lloro con mis manos y con mis muslos que ya no encuentro / más que a través de trincheras abandonas y de

¹⁷²⁸ Rafael Fernández Hernández, “Pedro García Cabrera: los años vanguardistas”, loc. cit., p. 213.

globos cautivos”. Y en estos otros: “Y tengo miedo. Miedo de que se escape de mi insomnio / helando las palabras que dicen las cerillas a los niños”.

También en “Con la mano en la sangre” encontramos claras alusiones a la guerra, en este caso a la Primera Guerra Mundial. Como ya dijimos, es este uno de los poemas que García Cabrera escribe anticipándose al estallido de la guerra civil. En el poema se encuentran referencias a los heridos, las ciudades e infraestructuras destrozadas por los bombardeos, las mutilaciones y demás consecuencias terroríficas:

Nadie se acuerda ya de la Gran Guerra
y aún tienen los ríos su largo brazo en cabestrillo
y los ojos saltados los puentes
y corazones ortopédicos los hombres.
(...)
Y de tu voz, hasta de tu voz, que enlaza la seda con los pámpanos,
fabricarán cañones que habrán de bendecir los obispos
para que rompan más eficazmente las venas de los sueños.
Se nos dará una gran razón: que somos hijos de la patria,
sin saber que a ti, a mí y al sueño polar de golondrinas
nos sobra espacio para vivir aun dentro de un beso de paloma.

También el poema “Mi pensamiento a la ruleta” está plagado de diversos elementos negativos vinculados con la experiencia de la guerra, la represión, el encarcelamiento. Destacamos la siguiente imagen con evidentes señales de la contienda: “Venía un mar andando con muletas de antiguos combatientes / y de sus arpas mudas se elevaban columnas de ya no sé qué gritos / cuando en las tardes nuestras nos llevaba una isla de paseo”. En el mismo poema encontramos la que podría interpretarse como una referencia a la censura, a la falta de libertad de expresión y al control social y la represión ejercida por el bando fascista: “(...) el broche de presión con que lacra tu boca”.

También en “Ciudad de retaguardia” abundan los motivos negativos relacionados con la guerra: uniformes, bombardeos, “violentas luces rampantes”, “(...) campos con nidos de ametralladoras que empollan cancioneros de plomo”, “quemaduras de tercer grado en ambas piernas”, “universo de la pólvora”, etc. Reproducimos un fragmento del poema con imágenes de gran belleza, crudeza y violencia al mismo tiempo, donde la guerra y sus dramáticas consecuencias están de nuevo presentes:

A medida que los escaparates de las calles,

aturdidos por colas y uniformes,
se calan impertinentes de papel de seda
por temor a que los roncros azules de los bombardeos
cuarteen de arrugas de mercurio su tez de arroyo erguido,
tú te ahondas
como un pozo que se buscase el pie sombrío con el umbral de su pupila
y te alargas
en las violentas luces rampantes de tus reacciones solares,
y te transmites en ondas de simún con garras de tostadas arenas
y me injertas en yema y en punta
tu lengua de bizcocho borracho y de puñal.

Así, en “Una flor entre escombros” encontramos la que puede interpretarse como una referencia a la experiencia personal del poeta en la cárcel: “Esta noche te oía descender a los sótanos de mis soledades encarceladas / mientras llamabas con tu soplo de carmines a mi sueño”. Varios son los elementos negativos que refuerzan en este poema el clima de violencia, destrucción, dolor, miedo: “calvarios descalzos”, “cruces astilladas por desesperanzas”, “obuses sin explotar, flechas encogidas de pánico, / calendarios rotos de días verdes encarnando masacres de pajaritas de papel, / todo lo que las ruinas desechan por cruelmente desolado”, “tu puñal al rojo”, “hebras de sangre”, “la lluvia repiqueteante de las ametralladoras, / la tirante aspiración anestésica de los hospitales / y el golpeteo de las sienas en el tamboril casquete de mi cielo”.

El poema “Días amaratados” está marcado, también, por dicha experiencia bélica. La violencia es palpable a lo largo del poema y al atmósfera creada transmite angustia, ansiedad, crueldad, destrucción. El poema es una sucesión de imágenes enlazadas, de las que se desprende la *luz de la imagen* de la que hablara Breton:

Hay imanes de rosa en el invernadero de tus nardos
para que las mieses que empurpuran un estío de angustia en mis siestas
amanezcan trilladas por carros de combate en las pupilas de las eras.
Los imanes son las ansias que invernán en tus días de nardo,
que me inclinan las mieses amanecidas en tus oasis de oros sedientos
para que los carros de combate impriman mis angustias en las pupilas del estío.
Hay recodos de marfil en las sienas que languidecen púrpuras dirigidas,
que esculpen mis rayas digitales en tus eras de rosa
donde trillan todas las preposiciones que rigen tu recuerdo y el mío.
Y hay oasis que angustian pupilas de combate sobre carros de ansias,

y oros que se dirigen a tu amanecer de rosa sedienta,
y recodos de nardos por las sienes de tus estíos digitales.
Y así recuerdos, aguas del pensamiento y vinos del instinto
van, vienen, giran su minué enloquecido,
se repiten en los cohetes las lágrimas del tiempo
y son una insistente letanía de olas semejantes.
Hasta que un latigazo que se enarbola de fuera de nosotros,
de atmósferas incendiadas o de nubes ingenuas,
nos arranca de la peonza que nos trilla la sangre.
Y de estos móviles delirios
está lleno el cojín de mi reposo inarticulado.

En “Con los días contados” las referencias al conflicto y a las consecuencias de la represión franquista, los desaparecidos y las fosas comunes, son llamativas. Contrasta el presente negro, terrorífico, angustioso, con un pasado grato que recuerda el yo poético. Comienza el poema aludiendo a “las heces de un rencor lejanamente fermentado”. Muchas de sus insólitas imágenes, así como muchos de los motivos y elementos negativos, destructivos, presentes guardan relación con la realidad histórica que vivió España tras el levantamiento de los militares:

Tú me vives en los años que se me han ido desprendiendo en los combates,
en mechinales que tienen el tímpano roto por las explosiones
en los torcidos reflejos de mi sombra.
Pero yo, con la vida a media asta,
veré ahogarse el último marinero
de tu arsenal de azúcar, terciopelo y desatadas lumbres.
Y tal vez figuraré en la próxima lista de desaparecidos,
siendo ya el féretro que encierra los restos de aquel otro que era,
de aquel cuyo entierro paseo en el armón de mi cuerpo de ahora,
entre las letrillas rumorosamente irónicas que crepitan
anónimas esquelas de la fosa común.

En “Tiempo que se despeña” encontramos también claras alusiones a la guerra, a la cruda experiencia vivida en la España de entonces:

Es la esfera armilar de la guerra
que hace trizas zodíacos de ciudades
y círculos de niños que juegan con soldados de plomo,
cuando la manzana podrida de la discordia

obstruye los oros comerciales
de continentes a la deriva.
Y ni siquiera a ti, pájaro mío,
te dejan la sombra de un árbol en que dormir.

También en “Ya tú eres la guerra” son abundantes las referencias a la contienda: las trincheras, los campos de combate, la bomba, proyectil antiaéreo, los “niños evacuados y disparadas hambres”. Son frecuentes los elementos negativos que refuerzan el carácter violento, destructivo, de la realidad histórica en la que se encontraba sumido el país: llanto, desesperanza, temores, caos, odio. Reproducimos solo un fragmento ilustrativo:

Ya ignoro qué verdad
puede remitir el caos de palabras que gesticula el odio.
De hierro, de cemento, de niños evacuados y disparadas hambres,
de todo lo que golpea duramente mi ámbito de rizos y de blondas
está atiborrada la rosa de tu cuerpo,
eclotándose sus corolas de furia en cámaras sensibles
donde labra las piezas de celuloide de un castillo de paz.
Todo se ha hecho trizas. Hasta tú misma,
que has florecido la guerra de tus propias savias.

Nilo Palenzuela se refiere al largo proceso de escritura de esta obra “en que está presente la amarga experiencia de la guerra”¹⁷²⁹, como hemos comprobado sobradamente, y señala su conexión con la realidad histórica, así como con el *Guernica* de Picasso y los poemas que publica en 1937, y con las obras en las que se condena el alzamiento militar y la guerra de autores como Pablo Neruda, César Vallejo y Tristan Tzara:

No hay aquí maniqueísmo ni arte panfletario. El amor se sobrecoge en una alteridad que se invoca a cada paso y que da sentido al vértigo y al caos del presente. Algunas imágenes de “Tiempo a borbotones”, como aquel “caballo reventado por espuelas de espanto”, evocan experiencias reconocibles, el *Guernica* o las visiones de los poemas que Picasso da a conocer en 1937, en *Nueva Cultura*, también inscrito en la órbita del surrealismo, y que sin duda pudo conocer nuestro poeta. Los poemas de García Cabrera se insertan además en medio de aquellos otros que condenan la sublevación militar y la guerra española de una forma universal en nuestro idioma. No es difícil emparentarlos, en cuanto a su dramática significación, con los que escriben desde otros lugares, aunque no estén en el marco del surrealismo. Pienso en Neruda, en Vallejo, y Tristan Tzara, en *España*

¹⁷²⁹ Nilo Palenzuela, “La poesía de Pedro García Cabrera” (primera parte del estudio preliminar), Pedro García Cabrera, *Obra selecta*, loc. cit., p. XXIV.

en el corazón, en España, aparta de mí este cáliz, en *Midis gagnés* y la evocación del asesinato de García Lorca¹⁷³⁰.

En los poemas de *Entre la guerra y tú* se dan cita muchos de los motivos claves del universo surrealista, cuya presencia es recurrente, como el sueño, el ojo, la sangre, la noche, el puñal y otros elementos punzantes y cortantes asociados a la violencia, los cuerpos mutilados, despedazados, fragmentados, etc. Estos motivos se repiten de manera llamativa en los diversos poemas que conforman esta obra.

En cuanto al sueño, destacamos la referencia al “sueño polar de golondrinas” de “Con la mano en la sangre”: “Solo tú, yo y aquel sueño polar de golondrinas”, que está presente también en “La flor de unos minutos”. El “pájaro del sueño” está presente de forma recurrente en la obra del poeta gomero. Aparecía ya, como vimos, en el título de uno de los poemas de *Dársena con despertadores*, así como en el poema “Habla un albornoz a rayas”, perteneciente a la misma obra. También en el poema “Mi pensamiento a la ruleta” de *Entre la guerra y tú* se hace alusión a este. Curiosamente, el pájaro del sueño estaba presente, también, en *Enigma del invitado* de Emeterio Gutiérrez Albelo, por lo que podría hablarse de diálogo intertextual, de *vasos comunicantes* entre la obra de ambos autores.

En el poema “Sueño de trinchera” el yo poético cuenta su sueño, dirigiéndose a un tú femenino. Aquí, pues, el sueño no es solo un motivo, sino el tema en torno al que giran sus versos. El poema ofrece una sucesión atropellada de imágenes oníricas, fascinantes, y acaba con el despertar del yo, del tú y de la ballena:

He llorado esta noche un sueño escarchado de nardos y fusiles.
Estabas tú vacía, arrodillada como un caracol en un tajo de alba,
al pie de una ballena clavada en una cruz de alas de menta.
Dos máuseres ardían el cirio resplandeciente de sus bayonetas
y un trapecio de verdes colas de luceros
columpiaban un saxofón equilibrista.
(...)
Y los tres despertamos en los brazos cruzados del insomnio
de aquel soldado anónimo que vestido con pieles de angustia
canaliza a países donde nunca muere el olvido.

El motivo del ojo está presente, casi podríamos decir que de forma obsesiva, en muchos de los poemas que conforman esta obra. De hecho, son más los poemas en los que

¹⁷³⁰ *Ibidem.*

está presente, que aquellos en los que no. En ocasiones encontramos referencias a la pupila, como en “Ciudad de retaguardia”, “Días amoratados”, “Ya tú eres la guerra”. Así, por ejemplo: “necesito de otros ojos que no sean los míos” en “Ciudad de retaguardia”; “donde guardianas lloran por las lagunas de sus ojos” en “Tiempo a borbotones”; “Al riesgo de saltimbanqui de mi propia sangre / la seguridad de tus ojos de firmes horizontes” en “Manicomio de paz”; “Tú me dirás finalmente que tus ojos endurecen las piedras que miras” en “Vidas a contrapunto”; “que te conocen de verte huir en el uno blanco de mis pupilas” en “Ya tú eres la guerra”.

En cuanto a la visión fragmentaria del cuerpo, la presencia recurrente de cuerpos despedazados, mutilados, destacamos, por ejemplo, estos versos de “Una flor entre escombros”: “Abajo encontrarías trozos de ti misma, / manantiales que afilan en tus muslos sus movimientos cilíndricos”. Así, también podríamos señalar: “la pierna amputada por las sierras del viento” en “Tiempo a borbotones”; “Y a este viejo castillo que merodea mi calentura / le amputarán mi brazo en sus ruinas / transportadas a tus jardines que me piensan entero” en “Gráfica de un herido”; “O que blasfeme el residuo de una margarita de combatientes / a quien se preguntó con un si... no de miembros destrozados” en “Traca de deformaciones”.

Las referencias a la noche, momento predilecto de los surrealistas, entre otras cosas propicio para el encuentro, el hallazgo, son muy abundantes en estos poemas de *Entre la guerra y tú*: “cuando la noche, con su quilla helada, atravesó mis bosques de ternura” en “El reloj de mi cuerpo”; “Y quedas tú, en la noche cerrada de la ausencia” en “Mi pensamiento a la ruleta”; “Con tu noche en los brazos de mi noche” en “Éxtasis entre espinas”; “Tú me dirás que hay noches en que bordan las estrellas con agujas de plata” en “Vidas a contrapunto”, etc.

En estos poemas encontramos otros motivos fundamentales del imaginario surrealista como el delirio: “Y de estos móviles delirios / está lleno el cojín de mi reposo inarticulado” en “Días amoratados”; “(...) un vendaje de estrellas machacados con ajos y delirios” en “Sueño de trinchera”; “en su libre albedrío de transportar mieles, pétalos de niebla o delirios” en “Con los días contados”. Como el instinto: “Y así recuerdos, aguas del pensamiento y vinos del instinto / van, vienen, giran su minué enloquecido” en “Días amoratados”; “la piedra del suceder se afirma en la dureza del instinto” en “El eco iluminado”.

El deseo, el éxtasis amoroso, el erotismo son motivos y temas esenciales, como ya hemos dicho, en el surrealismo. En los poemas de *Entre la guerra y tú* encontramos diversas referencias al deseo, así como imágenes de carácter erótico, como en estos versos de “Sueño de trinchera”: “Así que estabas en un éxtasis invertido, / esperando un sólido aire de carne

tibia que rizase / la espuma naciente del deseo, chocando en acantilados imposibles”. También en “Tiempo que se despeña” está presente el deseo, el instinto sexual junto al instinto de muerte, asociándose eros y tanatos: “Tú misma emerges en cálidos borbotones amoratados / de tierras donde el insecto hembra del deseo / devora al macho que la fecunda”. Estos versos conectan con las palabras de Freud que señalan la relación existente entre ambos instintos, y que André Breton cita en su obra *L’amour fou*: “Los dos instintos, tanto el instinto sexual como el instinto de muerte, se comportan como instintos de conservación, en el sentido más estricto de la palabra, ya que uno y otro tienden a restablecer un estado que ha sido turbado por la aparición de la vida”¹⁷³¹. De hecho, son muchas las obras surrealistas en las que el tratamiento del amor va acompañado de un evidente regusto a muerte y el erotismo tiene claros tintes salvajes. También el poema “Ya tú eres la guerra” tiene una evidente carga erótica y en él se alude explícitamente al deseo: “En tu barranco te goza el sufrimiento de arriates de escorpiones”, “(...) esboza el deseo su espiral de brazadas florales” y, más adelante, en el mismo poema, “(...) tu carne desplegada de trigos”. El motivo del beso, vinculado a dicho erotismo, al amor carnal, a la fusión de los amantes, lo tenemos en “El reloj de mi cuerpo”: “Las botellas recuerdan aquel último beso estallado en sus cuellos / sin que puedan los líquidos hacerlas olvidar que te marchaste”. El beso está también presente en “Con los días contados”: “Era cuando tú te bordabas en un beso todo el paisaje / y cuando te abrías las peñas que te manaban muslos / o estrábicos moarés con las contorsiones de un espasmo de jade”. Así también, en relación con el erotismo es preciso mencionar las referencias al cuerpo femenino, especialmente a los senos: “me hallarías serpiente de tu huerto, molino de tus senos, / jauría de tus soles y contestación de trompeta a tus azucenas inquiridoras” en “Una flor entre escombros”; “y tus senos con sangre de verdades y elásticas mentiras” en “Gráfica de un herido”. Y a las caderas del tú en “Manicomio de paz”: “la vigilia esmerilada de un lago de mercurio en tus caderas”.

En cuanto a la presencia de elementos cortantes o punzantes, como el puñal, en relación con el gusto por lo macabro, por lo horrible, por lo terrorífico, podríamos señalar algunos versos significativos: “y me cauterizabas con tu puñal al rojo el amargo insomnio de mis fosos” en “Una flor entre escombros”; “Y suben cuarzos ardientes por la gráfica que se afila como un lapicero” en “Gráfica de un herido”; “Agudísimo, apuñala un vitral hacia un poniente de heridas inflamadas” en “La farsa que sigue al baile”. En relación con el interés y la atracción de los surrealistas por la muerte, la violencia y el crimen, es destacable también la

¹⁷³¹ André Breton, *El amor loco*, p. 50.

fascinación que sienten y muestran en sus obras por el suicidio, motivo que está presente en “Tiempo a borbotones”: “Pero hay una chispa de ese instante vivo / en que ya humanizado, con venas y polainas, corazón y corbata, / cubriéndose los ojos, se suicida”.

La reconciliación de los contrarios que anhela y proclama Breton está presente también en estos poemas. Así, por ejemplo, en “Manicomio de paz” asistimos a la fusión de elementos diametralmente opuestos; el poeta reconcilia la oscuridad y la luz, el negro y el blanco: “A la oscura pregunta con que los cisnes negros interrogan / a la estrella polar de su destino / contesta toda la Osa con la blanca respuesta de su luz”. También en el verso final de este poema advertimos otro caso de fusión de contrarios: “Y mis caballos negros se adormilan en tus pesebres blancos”. En “Ya tú eres la guerra” hallamos otros ejemplos de la fusión de contrarios como recurso reiterado: el ascua y el granizo, la lumbre y el hielo, seda y basalto, el “prólogo nevado” del tú desmiente su “epílogo de ígneas voracidades”.

Llama la atención, por otra parte, la contraposición que hace el poeta en “Éxtasis entre espinas” entre el recuerdo de un pasado ideal ahora lejano, de un ayer caracterizado por tiempos de paz (“Pero eso era antes, cuando la paz y tú eran hermanas siamesas”), y el ahora, tiempos de “desilusión”, de “saltos mortales”, de “violoncelos desgarrados”, de “calvario”. En este mismo sentido, en “Los imposibles me lamen las manos” se alude de forma explícita al paraíso perdido: “para resucitar el clima angélico de un terso paraíso perdido”, también en contraste con el presente negro, bélico, dramático. Se repiten a lo largo del poemario las referencias a la memoria, al recuerdo del pasado, así como al olvido.

La animación de los objetos y la humanización de animales, vegetales, fenómenos naturales, etc., es un recurso que Pedro García Cabrera explota también llamativamente en esta obra. Así, por ejemplo, en “Con la mano en la sangre” los ríos tienen brazo y los puentes ojos, se alude a la rebelión armada de los rosales, encontramos un pico con ojeras, un caracol que apunta una comedia, los cipreses ignorantes de tantas cosas. En “Mi pensamiento a la ruleta” advertimos nuevos casos de animación y humanización, de transferencia de cualidades y propiedades humanas, como los minutos que piden limosna y un mar que anda con muletas de antiguos combatientes. En “Los imposibles me lamen las manos” hallamos ojos que cantan “sonidos verdes”, una vela que sonrío (“flexibles como la sonrisa de una vela en las esculturas transeúntes del viento”), ríos que abrazan y anudan bufandas (“Ríos que hoy me circulan sus abrazos, / que anudan a mi cuello sus bufandas de vidrios desenhuesados”). En “Días amoratados” encontramos “días sedientos” y eras con pupilas. En “Sueño de trinchera”, un “saxofón equilibrista”. En “Con los días contados”, “(...) un arroyo / que nos seguía por los bosques como un perrillo de aguas”. En “Gráfica de un herido” las medias lunas añoran el

desierto y a “(...) este viejo castillo que merodea por mi calentura / le amputarán mi brazo en sus ruinas”. En “Vidas a contrapunto” las estrellas bordan con agujas de plata. En “La flor de unos minutos” “las fuentes sonríen sus fondos de húmedos ojos”, los caminos gatean. En “Tiempo que se despeña” el tiempo salta, “tiene relinchos de potro salvaje / y se retuerce como una raíz”. En “Documental de una amazona” la “cinta de ametralladora del río” filma “una secuela ya casi adormecida en sus embudos”. En “Ya tú eres la guerra” los campanarios piensan (“Un palio de calmas crujientes azucena tus pensativos campanarios”), el insomnio “se desangra por estrellas de mar”, las trincheras padecen de apendicitis, el odio gesticula. Y en “Traca de deformaciones” los “despavoridos gritos en llaga viva” del tú a quien se dirige el yo lírico se asoman a los balcones y piden socorro “a mares, a vientos, a montañas / y a niños que no hayan estrenado la tragedia de su carne”, el papel de fumar es capaz de sentir ira y un adiós es “asesinado por lágrimas”. El resultado es un mundo nuevo, fascinante, maravilloso, un mundo al revés, en el que se subvierten las leyes naturales, las leyes físicas, en el que todo es posible y “lo imposible se hace inevitable”¹⁷³².

En los poemas de *Entre la guerra y tú* el poeta juega con las identidades; las cosas y los seres se metamorfosean, se transfiguran o son una cosa y otra al mismo tiempo. Un significativo ejemplo lo tenemos en “La cita abierta”:

Por la derecha de la voz del sueño de la estatua
pasa un río de pájaros.
El río es una niña y el pájaro una llave.
Y la llave un campo de trigo
que abre un lento caracol de cien días.
Esto quiere decir que las colinas de los hombres rotos
son de cartón, madera y nueces verdes.
Pero no toquéis esa angustia: es toda del domingo
que crearon los nidos donde mañana empollarán las piedras adúlteras.

Otro buen ejemplo lo encontramos en el poema “Tiempo a borbotones”:

Este instante, neutro en la blanca mirada de lo abstracto,
se colorea de múltiples realidades simultáneas en el racimo de lo concreto.
Y arriba, donde el pájaro es pájaro, cruz latina y silbido.

¹⁷³² Epígrafe empleado por C. B. Morris para uno de los apartados del capítulo III de su libro *El surrealismo y España (1920-1936)*, extraído de un verso de Juan Larrea de su poema “Afueras periódicas”, integrado en *Metal de voz*.

Así también, en “Manicomio de paz” la paz es “un manicomio de rosados vinos” y “voz que verdea yedras sobre ruinas”. En “La flor de unos minutos” encontramos unos “pájaros-limones”. En este sentido, destacamos también el siguiente verso de “Traca de deformaciones”: “No sé cuál de los mil y un rostros adoptará mi natural espejo”.

Son muchos los elementos insólitos, los seres inexplicables que se dan cita en los poemas de García Cabrera y que contribuyen a generar una profunda sensación de extrañamiento en los lectores: “(...) mariposas de menta y verbos rojos” en “Mi pensamiento a la ruleta”; “o estos hombres que se acordilleran / queriendo continuarse en melenas de leones” en “Ciudad de retaguardia”; “(...) los oasis impresos en tus rayas dactilares” en “Días amaratados”; “(...) un vendaje de estrellas machacados con ajos y delirios” en “Sueño de trinchera”; “el agua y la palmera brotan de la frescura de una mano en la frente / sobre alfombras de ascuas” en “Gráfica de un herido”. Otro ejemplo significativo lo encontramos en “Con los días contados”: “si todas las mariposas han de clavarse en mí con púas de erizo”.

Por último, en los poemas de *Entre la guerra y tú* son también recurrentes las referencias a la isla, al mar y a muchos otros motivos y elementos asociados a la geografía insular. Así, por ejemplo, sucede en “La cita abierta”, “El reloj de mi cuerpo”, “Ciudad de retaguardia”, “Los imposibles me lamen las manos”, “La flor de unos minutos”, etc.

C. B. Morris publicó en 2009 un estudio definitivo sobre *Entre la guerra y tú* del poeta gomero titulado “*Entre la guerra y tú*”, de *Pedro García Cabrera: guerra, prisión y poesía*, editado por Idea.

10.2.5. José María de la Rosa

Nació en Madrid en 1908, pero hacia 1916 se traslada con su familia a Tenerife, donde vive hasta 1943. Es hermano de Julio Antonio de la Rosa, autor del *Tratado de las tardes nuevas*, fallecido en un accidente en barca en 1930 y gran amigo de Domingo López Torres. José María de la Rosa dio muestras ya de joven de su compromiso político, participando primero en las juventudes de Acción Republicana. Fundó el semanario *Izquierdas* y posteriormente se integró en Izquierda Republicana, partido fundado en 1934 por Manuel Azaña.

Participó en la fundación del segundo Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, del que fue secretario desde principios de los años treinta. De marzo de 1933 a 1936 forma parte del cuerpo de redactores de *Gaceta de Arte*, ejerciendo de secretario de redacción, tal como figura

a partir del número 37 (el penúltimo), de marzo de 1936, una vez deja de serlo Pedro García Cabrera. Solo un poema suyo, “Ante la ‘anatomía’ de Picasso (1935)”, se dio a conocer en *Gaceta de Arte*, en el mencionado número 37; siendo este, además, el único poema que publicó antes de la guerra civil. En el último número de la revista, en la sección en la que se señalan las ediciones de *Gaceta de Arte*, se menciona la publicación de *Vértice de sombras* (en plural) por José de la Rosa en prensa. En este sentido, José Manuel Martín Fumero aclara en su epílogo a la reedición de la obra poética de De la Rosa, que lleva a cabo en 2009, que el título correcto es *Vértice de sombra* y comenta la mención que hacen tanto Pérez Minik como Jorge Rodríguez Padrón de esta obra en plural, el primero en *Facción española surrealista de Tenerife* y el segundo en *Primer ensayo para un diccionario de la literatura en Canarias*, al tomar como referencia la nota de *Gaceta de Arte*. El desencadenamiento de la guerra frustró dicho proyecto editorial, la publicación de su libro de poemas cuya portada estaría ilustrada por Óscar Domínguez. García Cabrera se encargó de entregar la *plquette* del original para ser editada por las ediciones de la revista *Gaceta de Arte* poco después de mayo de 1935, pero con el estallido de la guerra el original se perdió.

Nilo Palenzuela señala la adhesión de José María de la Rosa al surrealismo y a la denominada “facción surrealista” a partir de la exposición colectiva realizada durante la estancia de Breton y Péret, al mismo tiempo que se adhiere Pedro García Cabrera¹⁷³³. Ciertamente, la visita de Breton y Péret será crucial tanto para el acercamiento de José María de la Rosa al surrealismo como para la asunción plena de los principios del movimiento por parte de García Cabrera. Y, concretamente, la exposición colectiva organizada es, sin duda, un hito fundamental en la trayectoria de José María de la Rosa y su vínculo con el movimiento surrealista, como atestigua la fotografía ya mencionada de la exposición en la que aparece junto a López Torres, Péret, Westerdahl, Jacqueline Lamba, Breton, Espinosa y Pérez Minik. Como ya señalamos, De la Rosa llega tarde a la aventura surrealista, que en Canarias pronto será interrumpida, cercenada, acabando con cualquier posibilidad de continuación. Si las circunstancias hubieran sido distintas, si no se hubiera producido el alzamiento militar, la guerra, la victoria de los sublevados contra la República y la consiguiente dictadura militar, probablemente la adhesión y participación de José María de la Rosa habría sido plena y podríamos hablar de él como un integrante más de la “facción surrealista” de Tenerife, en pie de igualdad que el resto.

¹⁷³³ Véase *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 33.

Después de la guerra, De la Rosa se traslada a la Península, para regresar a Canarias en la década de los cincuenta. Entonces colabora en la “Gaceta semanal de las Artes”, suplemento cultural del periódico *La Tarde*, junto a algunos de sus compañeros de *Gaceta de Arte*. Posteriormente, publicará numerosos artículos en *El Día* y, en menor medida, en *Jornada*.

En 1966 la editorial paralela al suplemento “Gaceta Semanal de las Artes” edita su obra poética completa bajo el título *Desierta espera*, con un prólogo de Domingo Pérez Minik. El propio autor señala que dicho libro recoge toda su obra hasta la fecha, aunque Domingo Pérez Minik afirme en su libro sobre la “facción surrealista” que se trata de una antología.

José María de la Rosa falleció en 1989.

En 2009 La Página reeditó bajo el título *Eclipse de círculo* sus obras *Íntimo ser* (1936) y *Vértice de sombra* (1940), junto a dos poemas dispersos, el dedicado a Picasso y aparecido en *Gaceta de Arte* y el titulado “Ayer, hoy, siempre” que había sido incluido por Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria*, integrados en el apartado de “Poesía dispersa”. Todos los poemas, a excepción de los dos incluidos en el mencionado apartado, fueron extraídos de *Desierta espera*, según se explica en la nota a la edición. Acompaña a la obra poética de José María de la Rosa un estudio de José Manuel Martín Fumero en el que señala la escasa atención prestada por la crítica especializada a la figura de José María de la Rosa y subraya la raíz surrealista de su obra, refiriéndose a *Vértice de sombra* como “este singularísimo poemario de estirpe surrealista”¹⁷³⁴. Fumero considera que “dentro de la nómina surrealista José María de la Rosa ocupa un lugar, a nuestro juicio, de relevancia”¹⁷³⁵ y resalta su fidelidad a la poética surrealista¹⁷³⁶.

Por otra parte, José Manuel Martín Fumero, en su tesis doctoral *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia*, dirigida por la Dra. D^a. Isabel Castells Molina, dedica precisamente a José María de la Rosa el último apartado de su trabajo de investigación, a quien presenta como “la última voz del surrealismo en Canarias”.

José Miguel Pérez Corrales señalaba ya en *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño* los “ramalazos surrealistas de interés”¹⁷³⁷ de José María de la Rosa. Por su parte, Isabel Castells, en su ensayo “Los poetas de *Gaceta de Arte*”, integrado en *Gaceta de arte y su*

¹⁷³⁴ José Manuel Martín Fumero, “Epílogo”, José María de la Rosa, *Eclipse de círculo*, La Página, 2009, p. 78.

¹⁷³⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹⁷³⁶ Véase *Ibidem*, p. 89.

¹⁷³⁷ José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, p. 492, nota al pie n.º 86.

época, se refiere a este como “poeta de quehacer episódico pero intenso cuya auténtica recuperación está todavía por hacer”¹⁷³⁸. Y en cuanto a su poema “Ante la «anatomía» de Picasso”, destaca la “audacia de las asociaciones y la fuerza de ciertos versos que nada tienen que envidiar a los de Espinosa, Albelo o, muy especialmente, López Torres”¹⁷³⁹.

En su poema “Ante la “anatomía” de Picasso” constatamos la asimilación de principios y temas del surrealismo por parte de José María de la Rosa. Aquí están ya presentes motivos como la sombra, los ojos, el cuerpo femenino (especialmente los senos), etc. Destaca, también, la presencia del mundo del cine (referencia a “la pantalla de cines paralíticos” y al “yerto celuloide”), la visión fragmentada del cuerpo producto de la mutilación (los senos servidos en un plato y “los muslos tiernos, partidos por la justa rodilla, / como raíz de muela agonizante, sostiene un ombligo”), la animación y humanización de objetos y seres no humanos como el “triste clavo, zambo, tristísimo” al que conmueve el ombligo “de mirar con amarilla pena”, la belleza convulsiva en la que tiene cabida lo feo, lo desagradable o lo terrorífico (“sondeando el espacio con sus patas deformes, / vigas, como barquillos tostados y chasqueantes”), la sexualidad y el erotismo (“que la obscena mujer de juegos prohibidos / acuda a la batalla de los sexos / que ha promovido el águila o paleta de tréboles y anteojos”), la reconciliación de contrarios (“y subir y bajar en rueda deliciosa que mueve el lino / de cabeza blanca”), el juego de identidades (“ante los dos amantes que son melocotones, champagne o cataratas, / risas o tierra sin nombre”), la presencia de elementos cortantes o punzantes que refuerzan la violencia y truculencia de la atmósfera (“un casco de limón con alfileres” y “la esbelta guillotina de rodillas infladas”)... El poeta establece analogías llamativas, disparatadas si las pretendemos interpretar mediante esquemas racionales, como se advierte ya desde los primeros versos:

El huevo fecundado en la curva de una matriz estética
es como loco grito en la distancia gris o
cisne que dormido, extravió sus huesos;
y la sonrisa de la graciosa fuente,
con sus despedazados brazos, con ojos en el tórax,
vientre o rostro,
con los desnudos pies sin dedos ni uñas,
guardando el equilibrio en la goma de una sombra a rayas,

¹⁷³⁸ Isabel Castells, “Los poetas de *Gaceta de Arte*”, en *Gaceta de arte y su época*, p. 176.

¹⁷³⁹ *Ibidem*.

es como río escondido en sus propias orillas,
de dientes regulares y estratégicos.

El poema está plagado de imágenes surrealistas, surgidas del pleno ejercicio de la libertad creadora, imágenes que en muchos casos provocan extrañamiento en los lectores por escapar a toda interpretación lógica y que muestran una realidad insólita, fascinante, maravillosa, en ocasiones marcada por cierto carácter violento o erótico:

Ved la serenidad del pene joven, correctamente torcido
y estudioso, al que ofrece alimento una esposa sin falda,
con importancia de retórico medieval o escarabajo, que se contonea
—dignamente—, con su velocidad de ancas en pico.

Su cuello conserva unas lamentables huellas de chimenea
sin teja o ladrillo difunto
y al fondo todo de un paisaje en la pantalla de cines paralíticos.

O aquel jazz-band frenético, que servidos sus senos
en un plato, trata de devorarlos febrilmente, de reojo,
acechando una seta con cuernos,
que desfallece con distinción de rumba o borrachera.

Los muslos tiernos, partidos por la justa rodilla,
como raíz de muela agonizante, sostiene un ombligo
que de mirar con amarilla pena,
conmueve al triste clavo, zambo, tristísimo
con el cuello suelto.

Fumero concibe este poema como “una auténtica «anatomía» del genio creativo del malagueño: es la forma poética para situar su labor como artista moderno”¹⁷⁴⁰.

Los poemas pertenecientes a *Íntimo ser* (1936) reflejan también cierta asimilación por parte de José María de la Rosa del surrealismo, cierto contagio en cuanto a motivos, temas y al empleo de la imagen surrealista, que encontraremos ya consolidado en *Vértice de sombra*. Fumero señala la convivencia en esta obra de poemas “de un claro corte surrealista con composiciones con una impronta más clásica, de metro corto, incluso con rima, que podemos situar en la órbita veintiesetista, aunque todo ello siempre dominado por una conciencia atormentada que se relaciona enormemente con el propio título del poemario”¹⁷⁴¹. Así es, en

¹⁷⁴⁰ José Manuel Martín Fumero, “Epílogo”, José María de la Rosa, *Eclipse de círculo*, p. 84.

¹⁷⁴¹ *Ibidem*, pp. 89-90.

Íntimo ser se encuentran poemas marcados por la influencia de la poesía pura juanramoniana y de la de los poetas del 27 y otros con los que José María de la Rosa se apunta a la aventura poética, a adentrarse en territorios ignotos, en los que el surrealismo se abre paso y da rienda suelta a la libertad creadora sin amarras mediante el recurso de la imagen surrealista.

Efectivamente, en los poemas de esta obra, la más temprana del autor, advertimos la presencia de algunos de los motivos recurrentes y fundamentales del universo surrealista como el ojo, el sueño, la noche, el amor, el deseo, el éxtasis, el cuerpo femenino, la sangre, la muerte, el puñal, la mutilación, etc. Además, comprobamos el especial interés del poeta por motivos como la sombra, el espejo y las tinieblas, que cobran un particular protagonismo y se presentan como esenciales en su obra.

José María de la Rosa bebe de la imagen surrealista, de su caldo maravilloso, y en los poemas de *Íntimo ser* encontramos ya la presencia de imágenes en las que la lógica salta por los aires y se hace pedazos, imágenes de gran plasticidad que no son susceptibles de ser interpretadas mediante los esquemas racionales a los que se nos acostumbra y que generan un considerable desconcierto y extrañamiento en los lectores, de ahí que Fumero hable del hermetismo de su escritura¹⁷⁴² o del “carácter críptico de las imágenes”¹⁷⁴³ en el citado estudio que acompaña la reedición de la obra poética de De la Rosa. Como ejemplo ilustrativo, destacamos esta estrofa del poema II, donde encontramos, además, la fusión de contrarios, en este caso de la luz y la sombra:

Los chasquidos de perlas tostadas
en racimos de humo
girando van arriba, dentro de un trueno largo,
de virutas rizadas de sombra
regalando a la luz, anillos leves
hasta un túnel larguísimo de pensamientos negros.

O el poema X, que citamos íntegramente dada su brevedad:

Allá frente a mi frente
la ladera se inclina con la solicitud
la palmera que niega la dirección del viento
y de la altura al agua
rueda

¹⁷⁴² Véase p. 86 y p. 94.

¹⁷⁴³ *Ibidem*, p. 94.

una erupción de cactus
crispados dedos de manos ocultas;
al fondo
la gruta, ojo de piedra
para enterrar el frío
cuando muere el olvido.

Y estos versos del poema XVI:

Sí, se romperá el sol
y su espuma de cenizas en columnas herméticas
lejos, allá, hacia el mar,
los huesos de la tierra saltarán sobre peces,
con dientes de planeta.

Y, por último, estos otros del poema XVII:

Yo quisiera algún día con mis labios torpísimos
y mis ojos helados en quietud de cristal,
beber sediento luz, quemarme las entrañas,
los nervios, los cabellos en tu oculto secreto
y despertar, ausente y olvidado, de este vivo dolor
de tierra inmensa.

Destacamos el espíritu reconciliador de contrarios de José María de la Rosa y la presencia en sus poemas de la fusión de opuestos con la intención de acabar con el binarismo impuesto, con “las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana”¹⁷⁴⁴. De la Rosa hace suyo dicho anhelo y objetivo fundamental del surrealismo proclamado por Breton en sus manifiestos. Así, por ejemplo, el poema XII nos ofrece dos casos claros de reconciliación. Por un lado, el verso: “Así, dentro de este cálido vivir inerte”, donde el poeta fusiona vida y muerte, y, por otro, los últimos versos de la estrofa final:

Solamente en los viejos cristales, rumor de suspiros
breves de pestañas...
sostenían hondísimo, un deseo muy alto,
exacto y absoluto

¹⁷⁴⁴ André Breton, “Segundo manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 111.

aquella luz y sombra, que dividía justa
sus dos labios al sol...

También en el poema III tenemos un ejemplo de fusión de opuestos en la misma línea del primero de los ejemplos señalados: “murió naciendo”; poema que finaliza con este otro verso: “me renovó su adiós de siempre juntos”.

Otro significativo caso de reconciliación de opuestos lo tenemos en esta estrofa del poema II:

Lagos plácidos, turbios,
quizás de orines o de rosas frescas
la quieta agua dormida
y entre el sauce y el haya,
un intenso dolor de puerta abierta
que nunca más cerró tras unos pasos.

Así como en estos versos del poema XVII: “Son las diez y palpita entre mis pensamientos / uno frío y redondo que me hierve en la mano”.

El poeta pone en práctica la animación de objetos y seres inertes, los dota de vida, los humaniza, les transfiere cualidades o propiedades que no le son inherentes. Así, en los poemas de *Íntimo ser* se dan cita el aire “que apuñala mis ojos”, muros absortos, “montes que lloran a sus valles”, páginas secas y vacías que bostezan, luna y silencio que “juntan sus manos con fervor de éxtasis”, las locas hierbas que “miran con ojos de luciérnaga”, el capricho encendido del yo poético que “quedó sin fuerzas, dormido en una estrella / aunque quiso romper los calendarios / empujando los siglos hacia atrás / murió naciendo, / se marchó de día prendido en un brocal de agua muy clara (...)”, espadas “que destrozan las nubes por lo cierto / con sus brazos de leche”, el “agua de metal” que mira al yo lírico, la admiración que “gira sus ojos” y “abre sus uñas / en el templado deseo / de las arenas muy blancas”, el “sol arrepentido entre sus párpados”, el gusano que “agita su rizo de inquietud”, el llanto que deshilvana sus ojos, los huesos de la tierra que saltan sobre peces, “ojos que saltan / buscando en las campanas, una soledad nueva”, “(...) los reflejos que se miran atónitos”, etc. En estos poemas la sensación de extrañamiento se ve reforzada por la presencia de seres u objetos a los que el poeta ha privado de sus cualidades o propiedades esenciales, transfiriéndoles otras, como el “hielo ronco y torpe”, la “carreta con fatiga de astro”, los “péndulos casi muertos”, los “brazos de leche” ya mencionados de las espadas, la “neblina verde / de despedidas”, una

“inquietante pena / me aburre de colores / la fiebre (...)”, el “verde desconcierto de perlas y gemidos”, las “pestañas llenas de mar temprano” del yo lírico, etc.

El juego y la confusión de las identidades, lo uno en lo otro, es otro rasgo destacable de los poemas de *Íntimo ser*, como “mis ojos son arena” en el poema XVI, “el monte es solo bruma” en el poema XVIII. Lo mismo sucede con la metamorfosis; las cosas y los seres se transfiguran, como vemos en el poema II:

En la tez del camino las locas hierbas
miran con ojos de luciérnaga,
hacen del prado un cielo
sin distancias, ni sol de rutinas manchadas...

Destaca el carácter sombrío, desolado, triste, angustiante y violento de la atmósfera creada en muchos de sus poemas. En este sentido, resaltamos la presencia de sentimientos como la angustia, la pena, el pánico, el desconcierto... De ahí que la adjetivación negativa sea predominante en sus versos. El estado de ánimo reinante es el desazón, el desasosiego, el dolor. Algunas de sus imágenes tienen cierto regusto violento. Así, por ejemplo, en estas dos estrofas del poema II:

El reloj amarillo de audaz muerte
empuja los puñales de las horas
sobre cuerpos de pluma, miel o lava.
Y corren, corren todos
cuando solo tropiezan en su paso
huesos perezosos, sangrientos, helados.

Y en el poema V, que reproducimos íntegramente:

Con una sola mano en alto,
espadas que destrozan las nubes por lo cierto,
con sus brazos de leche,
que, como serpientes yertas
resbalan besando la sangre rota,
amortajada al viento.
Y sus cabezas escuálidas
dudan en el mar las dudas de las olas,
cuando el agua está blanca.
Y acuestan el perfil de no ser nadie

en carnes azotadas de astillas rojas,
con vigor de plomo.
Se extravían las voces torcidas o distantes
y sus alas de acero tembloroso
abatien traiciones, anuncios y pájaros...
Espinass encendidas
clavan mis ojos
frente a las distancias...

Otro claro ejemplo de atmósfera violenta, siniestra, macabra, oscura, lo tenemos en el poema XIX, con el que José María de la Rosa cierra el poemario, del que reproducimos las cuatro primeras estrofas y del que destacamos, además, la presencia de motivos claves en el universo surrealista como el puñal, el ojo y la noche, así como de temas y procedimientos como lo negro, la mutilación del cuerpo y su visión fragmentada, la animación y humanización de lo inerte y las imágenes surrealistas de gran libertad y arbitrariedad:

No te acerques,
espera que los atardeceres se claven puñales,
que hagan rodar tus cabezas por la oscuridad.
No encerraré tus pueblos en mis ojos,
los dejaré que duerman
en gotas violetas o azul-gris.
Aquella vela, arrugada, y sin ruta,
te la regalaré para tu noche...
De la cuna del valle se ha ausentado la hora,
ya solo eres silueta de color mutilado,
diestramente escondido por las tiras
de desgarrada nieve, que amortaja la niebla
en una procesión de carmines de ala.

El deseo está presente en numerosos poemas, como podemos constatar en algunos de los versos ya citados, así como en el poema XI, que reproducimos íntegramente, en el que la carga erótica y sensual resulta fácilmente perceptible:

Reverbera certero el sexo dibujado
de unos labios dormidos
que enrojecen su límite
en un sol cuyo fin no es sonrisa de círculo.
Escuadrillas de pájaros, que en el prisma son águila

van repartiendo vuelos a las nubes sin rostros
y preso
entre el deseo o cristal que sorprende
dos brazos que redondos, de pálidos y tibios
resbalan lentamente, rodando a lo Perfecto.
Ya despierta el amor de vidrios y terrazas
que gira entre las manos como secreto morse
que al suspirar la fábrica
es candente erotismo
de humo azul que retorna a su simplicidad
mientras el muslo, nácar que excita la mañana,
se oculta sorprendido, en la demostración
y cruje la madera yacente, propia savia
agobiada de huellas que son acusaciones.

Por otra parte, algunos de los poemas de *Íntimo ser* presentan leves reflejos de la realidad histórica de aquel año 1936. Así, por ejemplo, sucede en el poema II, en el que encontramos ciertos indicios o señales que evocan la guerra civil: “Entre mil rojas zanjas, nació una borla gris, / dos gritos, tres interrogaciones de azucena / y quedó todo igual / reposo de cenizas en el mundo de los sueños metálicos”. Más claramente se percibe en las dos últimas estrofas del mismo poema, en las que se alude de forma explícita a la guerra y, después, a la ausencia de paz:

Ángeles agobiados por un peso de sangre
han roto lirios blancos, –sus espadas de guerra–
lentos, desdibujados, como una niebla clara
van a tientas buscando el dolor en los pechos.
Inútilmente intentan sus voces quedas, dulces,
romper los corazones de asfalto o roca viva.
Abarrotada de signos vacíos,
sin lágrimas ni paz, con la fe hundida
ronda la triste tierra
de hombres abandonados a huesos perdidos
los Siglos.

José Manuel Martín Fumero considera esta obra una “buena muestra clara de la evolución que el poeta afrontó, a la par que ejemplifica que su escritura no nace con el

impulso surrealista, sino que se ubica a finales de los años 20”¹⁷⁴⁵. En cualquier caso, a pesar de la convivencia señalada por Fumero respecto a este poemario de poemas más clásicos marcados por la influencia del grupo poético del 27 y otros de corte surrealista, convivencia a la que ya nos referimos, este concede más relevancia al aporte surrealista:

Así, pues, nuestra lectura confirma que entre la lírica que aflora en la segunda mitad de los felices años veinte y los primeros apuntes surrealistas se mueve *Íntimo ser*, aunque estos últimos son los que tienen más peso¹⁷⁴⁶.

En *Vértice de sombra* (1940), la recepción y asimilación del surrealismo y su despliegue por parte de José María de la Rosa es, sin duda, la nota predominante y destacable. En los poemas que conforman este poemario aparecen también muchos de los motivos claves del imaginario surrealista como el sueño, la noche, el ojo, los senos, el beso, lo negro, las tinieblas, la sangre, el espejo, etc. En esta obra, además, vuelven a tener especial protagonismo aquellos motivos fundamentales de la poética de José María de la Rosa que veíamos ya en *Íntimo ser*: la sombra, la luz y las tinieblas. Destacamos, de ellos, la particular relevancia que adquiere la sombra, presente incluso en el título, y que se confirma aquí como eje esencial de su poética. En cuanto a la relación de De la Rosa con la sombra, Andrés Sánchez Robayna afirma lo siguiente:

José María de la Rosa (...) ha elegido –como con alguna frecuencia ocurre entre intelectuales insulares– el estilo de la sombra. En esta sombra conviven los signos de una suerte de exilio vigilante y la preservación de la experiencia interior¹⁷⁴⁷.

Martín Fumero concibe *Vértice de sombra* como “un vasto poema que se nos presenta fraccionadamente”¹⁷⁴⁸. En su opinión, se trata de “una de las muestras de la poesía surrealista más logradas de la vanguardia en España”¹⁷⁴⁹.

El poeta bucea en su interior, penetra en las profundidades de su propio ser con intención de explorar el mundo invisible, el de los sueños, las pasiones y deseos, el delirio, en fin, el mundo de la subconciencia. El estado de ánimo del poeta reflejado en sus poemas está marcado por un considerable carácter negativo, como demuestra la presencia de sentimientos

¹⁷⁴⁵ José Manuel Martín Fumero, “Epílogo”, José María de la Rosa, *Eclipse de círculo*, p. 89.

¹⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 97.

¹⁷⁴⁷ Andrés Sánchez Robayna, “Visita a José María de la Rosa”, *Jornada Literaria* (suplemento del diario *Jornada*), n.º 35, 1 de agosto de 1981. Recogido por José Manuel Martín Fumero en su estudio a la reedición de la obra de José María de la Rosa, p. 80.

¹⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 97.

¹⁷⁴⁹ *Ibidem*.

como la angustia, el dolor, la tristeza, la agonía, el pavor, el odio, así como del llanto, la muerte... El estado de desazón, de desasosiego del yo lírico es palpable en los poemas de *Vértice de sombra*. La atmósfera creada es, en muchos casos, violenta o desoladora, reforzada por la adjetivación, los sustantivos elegidos, los sentimientos y emociones reflejados, el tono oscuro y el carácter siniestro de sus imágenes, como podemos observar en estos versos del primer poema:

Me estremece tu aliento que percibo
en esa sangre, vínculo invariable,
que recorre la cinta de mis ojos inquietos;
horizonte absoluto de plomo y cenizas
que robas panoramas entre tus manos húmedas
de rocíos indecisos.

Contigo, sueño y muerte, amasan sombras
en la agonía de una nebulosa desmayada.

Los colores difuntos, arrastran un llanto de carbón
que lleva a tus dominios la personalidad
de un beso, una ciudad o acaso una avispa,
cercados por el tono de tu voz.

(...)

Suspiro o trueno, cruzan por tu recinto
todas las melodías de amarillo pavor.

(...)

Producto de la mirada del poeta hacia sus adentros, de la exploración de su mundo interior, de su aventurarse en lo desconocido, son las imágenes insólitas que surgen de la aproximación de realidades lejanas sin conexión aparente, que crean a su vez nuevas realidades más allá de los límites impuestos por las convenciones sociales, culturales, morales, religiosas, etc., que se suceden hilvanándose y generan una profunda sensación de extrañamiento en los lectores, escapando a toda interpretación racional o lógica, maravillando a quien se aproxima a su poesía. Las imágenes surrealistas, asociadas indisolublemente a la libertad creadora, se enlazan entre sí verso a verso en estos poemas. Como en estos versos del poema III:

Traigo para los prados en mi retiro oculta,
una sedienta combustión de insomnios
y mi presencia

es símbolo de hoces destempladas y de torcidos páramos
en mi oscuro destierro repartidos.

O en esta estrofa del poema XVI:

La yerba, los callaos, las espesas arenas,
se hallan tan hábilmente disfrazadas,
que parecen espumas del agua en la marisma,
tantas, como mil erizados senos de adolescente,
que hacen escasas todas las pestañas.

Estas imágenes se caracterizan a menudo por su carácter violento, macabro, funesto o inquietante. Elementos como la sangre, la muerte, la mutilación o la visión fragmentada del cuerpo refuerzan la violencia de los versos y de las imágenes. Dicha violencia impregna estos versos del poema IV:

en mi ruta de copos y planicies dormidos
clavo la luz cansada
en un cruel epílogo de grises mecanismos.

En mi oscuro destino
romper crujientes témpanos,
como huecos corazones,
como lápidas y trajes enlutados
como labios inertes,
y trasladas los árticos, desgarrados, furiosos
para filtrar su imagen secuestrada y deshecha
entre árboles y cúpulas de hielos archivados.

La violencia resulta también palpable en las imágenes del poema XX:

En el iris humano, de dilatado vértice,
que destruye el enigma, en que se hunde la farsa,
fija un mundo de muertes que, de risa,
amenaza romperse tristemente.

Y parece que la montaña flota en el mar,
y en barrancos y valles, apenas se divisa
la arena muerta, que en sus fondos duerme.

En relación con el carácter violento de sus versos, hemos de mencionar además la presencia recurrente de elementos cortantes o punzantes, como el puñal o el cuchillo, motivos que aparecen en varios de los poemas. Por ejemplo, en el IX:

Encadenado de unas estrías verdes
con fondo de sollozos,
brilla el espejo redondo de mi ausencia,
–sinistro desvelado–
en acecho de nubes, besos o puñales;
–vientre de concha abierto que tiritita en la playa
o en la pasividad de un perezoso mar,
cuyo eclipse de círculo no se arroja a las piedras...

Y en el poema XVIII:

Mil espadas temblando,
–enjutos cuchillos de luna asustada–
giran en torno de una calma virgen
en danza, de iris muertos, olas desnudas
con lirios locos, sin carne ni marfil
como interrogaciones de ceniza o brazos de reloj esclavizado,
que, al huir en la órbita de un labio de cristal,
han roto el abanico que abrazó, dulcemente, las pestañas...

Volviendo a la libertad de José María de la Rosa para establecer sorprendentes vínculos, conexiones entre realidades lejanas, sin relación aparente, es preciso detenernos en las comparaciones que el poeta realiza, jugando con las identidades de los seres y las cosas. Significativos ejemplos los advertimos en el poema XII:

Geranios o blasfemias, con los brazos torcidos
son como nudos húmedos en las venas sinuosas,
que se ofrecen ojos al relente nublado,
en su vidrio de soles, brota la sangre inerte
de latidos que azotan la cascada del aire.
(...)
En tu largo silbido que expira en un reflejo
como desorientado de un nacer de violencia,
se esconde una armonía de ruta terminada
como pulso en silencio

o viajero que hunde la frente en una estrella.

O la siguiente comparación que propone en el poema VI: “Se perderá mi esfuerzo en minúsculas bocas, / como vacíos cráteres de un agotado llanto”. Y en el poema XIX compara sus ojos con “cristaleras de catedral gótica, fijos y veloces”. José María de la Rosa descubre curiosas analogías entre elementos distantes, proceso que lleva a cabo en numerosas ocasiones mediante la negación, como en el poema XIII:

Ya no eres inmutable soledad de palmeras;
que crecen en las ondas;
como desparramando abecedario,
ni siquiera lágrima de neblina,
no se alongan las nubes a tus charcas,
sin musgo, sin guijarros, –sin agua, acaso,
donde la masa cálida se agita en desconcierto,
sepultada de humos que no encuentran la precisa salida
al viento que circula como aspas.
La órbita dilatada de tu arena madura,
no es página en reposo o espectro de baldío...
(...)
la llanura no es recta, ni sombría o redonda,
es sepulcro apagado, donde reposa el sol,
–quizás el viento–.

La confusión de las identidades de los seres y las cosas, que son lo uno y lo otro simultáneamente, la encontramos de forma clara en el poema VIII: “Cuando mi única nube, ciegue todo el paisaje, / en que el mar no sea masa / sino trémolo quedo / que suene a lejanía”. Y también en el poema X: “(...) la piedra / que es ensayo de colores deshechos” y “el estertor que agobia las cosas y los hombres / es ceniza inmutable que no resbala nunca”. Y en el poema XI: “la raíz que se esconde en la anegada tierra / no es ya sarmiento dúctil sino imán fugitivo (...) donde largas agujas clavadas en la altura / de tristes / son veleros arriados de puertos en parálisis”. Y en el poema XII: “No es trueno o cascabel, solamente es impulso / en el que voy rendida arrastrada la angustia”. Y en el XVII: “Un crisantemo es en la soledad araña blanca”. Y en el poema XX, en el que “solo el recuerdo del agua es sed amarga / o fuego” y las “grietas de rojo enmudecido, / en un alarde ignoto de fe de propia lumbre, / son rendijas abiertas a un occidente oculto / o catarata seca de vida que discurre / sin la sangre o

calor, que despierta los senos”. Y en el poema XXI: “(...) las aguas de cascadas distintas / que en el atento oído de la roca / son beso familiar o nuevo sino”.

En sus poemas asistimos, también, a diversos procesos de transformación, de metamorfosis. El resultado es una realidad cambiante, dinámica. Así, por ejemplo, en el poema XII: “como a viejo brocal del que la luna / hace inmóvil antejo confundiéndolo”. En el poema XIV encontramos, además, la referencia explícita a dicho proceso de “mutación”: “desvistiendo mis lejanos rincones sombríos / en que abrazados buques, silenciosos, deformes, / se abordan en un beso sin rotura o naufragio / en el que los colores no son labios ni rojos, / tal es la mutación y velocísima”.

En los poemas de *Vértice de sombra* se dan cita enigmáticos e inauditos seres, objetos y realidades que refuerzan la sensación de extrañamiento, como la “lágrima de limón oscilante” del poema I; el “temblor tan redondo de girasol ahogado” del poema II; el “espejo arrugado / como hoja de perdido almanaque sin número” del poema IV; la altiva torre que “(...) cambia su piel de arena / por locos alfabetos o relojes partidos” del poema V; la “caricia redonda de mil besos de vidrio” del poema VII; el “secreto azul de melodías” del poema IX; las “palabras-escamas” del poema X; la “melancolía de amarillos esfuerzos” del poema XIII; la “nieve trasnochada con su rostro de uva” del poema XXI.

También la animación de objetos y seres inertes, así como su humanización, está presente en *Vértice de sombra*. A lo largo de este poemario asistimos a numerosos casos de animación o de transferencia de cualidades humanas a lo no humano, como la referencia a la gota fatigada en el poema I; como el rayo de cal que “se estremece en el agua / como gesto de llanto o de olvido absoluto” del poema II; la montaña que sangra y la estrella atónita que “busca el charco olvidado / o la sima insondable” del poema X; la yerba que “se ha dormido en la piel oscurísima / de la velocidad irremediable” del poema XII; la nieve que tiritita del poema XIV; las campanas tartamudas que balbucean del poema XV; el “agua más espesa” que “roba toda su fe de vivo / encanto / con una vaivén de mares excitados o diestros / a la inscripción que señaló el reposo” del poema XVII; los ojos del yo lírico que “saltan sobre los muslos y los sexos” del poema XVIII; las “ondas abiertas que devoran las orillas inseguras” del poema XIX; las piedras aturdiditas que se estremecen al final del poema XX; las caricias peinadas que “cabalgan en los grises” del poema XXI, etc.

El erotismo es otro de los rasgos destacables de este poemario, siendo palpable en muchos de sus poemas, como en estos versos del VI:

La tierra, enmohecida de un intenso erotismo,

germinará los tréboles de pensamiento verde,
como enigma de un choque de sexos en el barro.

Como bien sabemos, los deseos y las pasiones alcanzan un protagonismo destacable en la poética surrealista. José María de la Rosa participa de la defensa del amor carnal, de un amor no ideal ni platónico, así como de la libre expresión de la sexualidad. Así, por ejemplo, estos versos del poema XV derrochan sensualidad y erotismo:

Se adormecen las cumbres,
la razón o equilibrio
no resiste la lucha de oscilación constante,
que como unas caderas sin engaño,
excitan la distancia a deseos de noche.
Se disuelve la imagen en un haz de tiniebla
y cuando los perímetros se despiden del beso,
los dos senos, audaces, distintos y redondos
rompen la aurora nueva, sin sangrienta armonía,
como ojo desprendido de una máscara en sombras
que remedó en la ausencia el humo de los límites...

En relación con dicho erotismo, es preciso destacar la presencia recurrente del motivo del beso, símbolo de la fusión de los amantes, motivo que encontramos en la estrofa recientemente citada, así como, por ejemplo, en el poema VII: “He traído en mis horas, con estío y luna nueva / la caricia redonda de mil besos de vidrio”. Y en el poema XIV: “se abordan en un beso sin rotura o naufragio”. Y en el poema XXI, broche final del poemario: “La nieve trasnochada con su rostro de uva / precipita la huida al beso de los montes”. Y en cuanto al libre tratamiento de la sexualidad, destacamos la referencia en el poema I a la “feliz cópula de calmas y de vientos”, verso en el que encontramos, además, un claro caso de reconciliación de contrarios. Fumero, en el citado estudio, subraya la importancia del erotismo en las obras surrealistas canarias, que ve como “algo más que un tema que es tocado en este fragmento o en aquel poema” y que considera “un elemento consustancial al quehacer del surrealismo canario”¹⁷⁵⁰, como efectivamente ha quedado largamente demostrado.

El misterio es otro rasgo destacable de los poemas de *Vértice de sombra*, que los invade, los recorre, pues está en estrecha relación con el mundo maravilloso que el poeta crea en sus poemas, con el mundo desconocido en el que se adentra el yo lírico, su aventura por

¹⁷⁵⁰ *Ibidem*, p. 98.

territorios inexplorados, sus propios abismos, los de la subconciencia. En este sentido debe interpretarse la recurrencia ya mencionada de motivos como las tinieblas, la neblina y la sombra. Por ejemplo, en el siguiente verso del poema II: “dentro de coaguladas tinieblas de mí misma; / agito tus entrañas y enluto crisantemos, / tic-tac profundo de las masas vírgenes...”.

La sombra, ligada a la oscuridad y cargada de enigma, aparece también de forma particularmente recurrente, como en la estrofa final del poema VIII:

Cuando la encrucijada se pierda en la montaña,
la costa y la arboleda se ausenten en la sombra,
todo será impresión de reposo deshecho
en que nieblas circulen como borrón de ideas,
entonces el sonido llevará inútilmente
una agitación loca de destino perdido.

También en esta estrofa del poema XIII encontramos el motivo de la sombra asociado al misterio:

Cuando gira la esfera a los nidos de sombra
esa melancolía de amarillos esfuerzos
se funde en misteriosa silueta de pavor,
como ébano bordado en columnas desnudas
en un fondo de grutas y retamas sangrientas...

Y en la estrofa inicial del poema XX aparece de nuevo la sombra asociada a adjetivos relacionados con lo desconocido, como “inquietante” e “indescifrable”:

Al ascender, redonda, sola blanca,
en mi rota o fugada memoria de siluetas,
lentamente la sombra, no se pisa a sí misma;
va caminando sola, a un compás inquietante,
como torpe cincel, que crea ya su capricho
del yeso indescifrable, una monotonía.

Y así la vemos en la estrofa final del poema XXI:

Una inercia de voces y latidos resbala
entre amapolas y algas que despiertan,

hay un secreto anónimo de noche que se funde
en la tierra feliz de uñas y algas.
Manchas de claridad se afirman en los
ojos perdidos de la sombra.

El sueño es también un motivo cuya presencia es especialmente recurrente a lo largo del poemario. Así lo encontramos en el poema II:

Mar trepidante, inquieto,
guárdame como buque apagado,
como luna seca y estéril,
que evoca el recuerdo perdido de coral y de musgo,
en su sueño perpetuo de cráteres y frío,
que un rayo de cal se estremece en el agua
como gesto de llanto o de olvido absoluto.

En el poema VI se mencionan las imágenes producidas por los sueños:

Cuando la rotación no respete lo turbio
y tiemblen las imágenes del sueño o artificio,
en el fondo del bosque palpitará el recuerdo;
dentro,
donde el rugoso tronco afile espesas gotas
que se hundan en el musgo de las noches aisladas...

El paisaje insular está presente de manera llamativa en la poesía de José María de la Rosa. Fumero lo vincula con la “tradicción que arranca con una personal reinterpretación del paisaje insular, en el cual se proyectan los signos de una identidad atormentada”¹⁷⁵¹. En este sentido, destacamos la especial recurrencia de la presencia, casi obsesiva, del mar en su poesía, que advertimos, en el caso de *Vértice de sombra*, en muchos de sus poemas. Así, por ejemplo, lo encontramos en estos versos del poema X:

Hay tragedia en los mares
en su seno tranquilo donde los resplandores
disfrazan el coral,

Y así en el poema XV:

¹⁷⁵¹ *Ibidem*, p. 82.

La tarde se ha empapado de color hojas secas,
comienzan las gaviotas a encerrarse
en el fondo de plomo de sus brazos,
los dueños de la selva, encienden en su espejo,
espadas de perfil, horizontes de páramo,
acero como mares inmóviles.

Y en el poema XX:

Falsa nieve irritante de igualdad desmayada,
de crestas que ya solo
son espejos de gemebundos mares
que humedecen los cráteres de una tierra
en que solo el recuerdo del agua es sed amarga
o fuego.

En los poemas de *Vértice de sombra* se dan cita, también, otros muchos referentes de la geografía insular, como los barrancos, las cumbres, las retamas, y otros vinculados al medio marino: la concha, la arena, el musgo, la playa, los charcos, las grutas, las agua-vivas, etc. Así, en el poema XIII no solo aparece el “fondo de grutas y retamas sangrientas” presente en una de las estrofas anteriormente citadas, cuando nos referíamos al misterio, sino también las palmeras, el musgo y la arena. Destacamos, al respecto, el poema XIX, que reproducimos íntegramente:

En las ondas abiertas que devoran las orillas inseguras
en los callaos, que desdibujan un azul opaco
de afirmaciones,
duerme la excitación de un vago musgo, falsas agua-vivas de dulzura
de charcos, cabelleras en invierno.
Ese silencio de nubes, cargado de lápidas impenetrables,
vertido desde el cielo
que la dureza del aire lo aplasta,
simula fijamente
un paisaje de grutas. Y ante él
se balancea un principio de burbujas idénticas,
—niñas gemelas, pálidas y aburridas—.
Así, al pensar en la brusquedad de una concha,
con sus simétricas divisiones,
no puedo utilizar el mirafondos,

porque se estrellaría en la distancia brevísima,
y mis ojos
–cristaleras de catedral gótica, fijos y veloces–
se hundirán por esas hendijas de tortugas
o de arco iris milimetrado,
con una pena tan madura,
que, en su azul espionaje,
arrojarían signo decisivo a la sombra.

Por último, consideramos reseñable la existencia de ciertas referencias a la realidad histórica en los poemas de *Vértice de sombra*. Así, por ejemplo, en el poema V, que reproducimos de principio a fin a continuación, encontramos una referencia explícita a la guerra en la primera estrofa, una alusión soterrada a la falta de libertad de expresión y de pensamiento en la segunda y el rechazo manifiesto de la censura en la tercera y última. Salta a la vista, además, el carácter violento de las imágenes de este poema, la animación y humanización de la ciudad que lleva a cabo el poeta (que nos presenta una ciudad que ríe y tiene venas, labios y senos), así como el erotismo de la tercera y última estrofa:

Oh ciudad luminosa
cierra tus venas encendidas,
ven a mi espacio inerte, para escuchar tu risa trasnochada
ven, que aquí en mi distancia, se apagan los suspiros
–ritmo de los motores–
y falsas siluetas de esas bujías lívidas
que solicitan la guerra, con la espiral perdida
en tus brazos de luna.

Ven ciudad amorosa,
te sellaré los labios, la conciencia o el odio,
devoraré tu vértigo
con el ansia de los sueños que no terminan,
como una sinfonía desgarrar los pentagramas
deshaciendo las notas en un control de tiempos.

Ven a despojarte de la absurda censura.

Oh ciudad febril, ven;
quiero sofocarme en tus senos,
navegar en los muslos que palpiten más tarde.
Quién pudiera volar,
romper el surco de oro del espacio tristísimo

cuando la altiva torre cambia su piel de arena
por locos alfabetos o relojes partidos.

También en estos versos del poema XIV se perciben ciertos ecos de la guerra civil: “Sordas detonaciones, –látigos seducidos– / crueles, como secas tierras o corazones parados”. En el poema XVII se alude a los emigrados, al exilio, a la tristeza de los desterrados, reforzada por las connotaciones negativas del segundo verso a continuación transcrito, en el que, además, está presente el motivo de la sombra: “Los emigrados tristemente vagan / en las llagas de plomo de la sombra”.

11. La plástica surrealista en Canarias

Dos son los pintores canarios por excelencia que desarrollaron una intensa y reconocida obra surrealista, Óscar Domínguez y Juan Ismael, a quienes prestaremos atención más detenidamente a continuación. Sin embargo, habría que mencionar, también, a Luis Ortiz Rosales, quien desarrolló una destacable labor como dibujante vinculado a la actividad desplegada por la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*. Recordemos que fue él quien realizó la portada de *Índice* e ilustró *Lo imprevisto* de Domingo López Torres. Pero, además, se encargó de ilustrar la tarjeta de invitación a la proyección de *La edad de oro* de Buñuel y Dalí. Por último, hay que aludir a la participación de Ortiz Rosales en la “Exposición de arte contemporáneo” organizada por *Gaceta de Arte* y ADLAN en junio de 1936; uno de los siete objetos expuestos y reproducidos, además, en el catálogo de la exposición es suyo, el titulado *Martes, 40 de enero de 1936*.

Fernando Castro se pregunta en su ensayo “El surrealismo a la sombra del Teide” si puede hablarse de pintura surrealista canaria, cuestión a la que responde rechazando “la existencia de una escuela pictórica” y de “una versión canaria del lenguaje surrealista”. En su opinión, “solo cabe citar a dos pintores verdaderamente representativos de esta tendencia: Óscar Domínguez y Juan Ismael”. Y agrega:

Pero, como el signo de sus respectivas propuestas poéticas no solo respondía a los principios de la estética surrealista, sino también –aunque no siempre– al hechizo de la geografía insular, cabe hablar en ambos casos de un modo surrealista y onírico de recrear el paisaje canario, de interpretarlo al dictado del sueño¹⁷⁵².

¹⁷⁵² Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 44.

Es una lástima que Castro, en su ensayo, emplee términos y expresiones como “escuela” o “estética surrealista”, reñidas con una verdadera comprensión del surrealismo, además de contribuir a reforzar el tópico del autoritarismo supuesto de Breton cuando habla del “grupo surrealista que con mano férrea y verbo elocuente dominaba la figura de André Breton”.

En ese mismo ensayo Fernando Castro señala, además, la atracción que sintió Manolo Millares (1926-1972) en los inicios de su trayectoria pictórica, durante su pertenencia al grupo LADAC, “por la libertad que el surrealismo concedía a la imaginación”¹⁷⁵³. Se refiere a una etapa surrealista en su trayectoria conocida con el título de “Pictografías canarias” (1951-1953), en la que transita “la vía de expresión irracionalista que la estética del surrealismo había franqueado en el arte del siglo XX con el fin de reivindicar la trascendencia del pensamiento mítico y la omnipresente magia cotidiana”¹⁷⁵⁴.

También Juan Manuel Bonet alude al reclamo que hace Manolo Millares en 1948 de la herencia surrealista:

La guerra civil barrerá por muchos años toda posibilidad de continuidad surrealista en el archipiélago, y sin embargo no está de más recordar, como lo hace Fernando Castro en su texto, que en 1948 es de tal herencia que se reclamará Manolo Millares, y ello pese a que el título de la *Exposición superrealista* de la muestra que se celebra ese año en el Museo Canario de Las Palmas, no hubiera podido ser del agrado de Breton que había precisado, en un encarte de *Gaceta de Arte*, que “surrealismo” era el único término aceptado como equivalente español del francés “surréalisme”¹⁷⁵⁵.

11.1. Óscar Domínguez

Óscar Domínguez Palazón nació en enero de 1906 en San Cristóbal de La Laguna. Poco tiempo después la familia se trasladó a vivir a Tacoronte, donde el padre, terrateniente, poseía terrenos a cuya explotación se dedicaba.

Domínguez firma sus cuadros en su primera época como *Óscar X*. En 1927 se marchó a París, enviado por su padre para organizar la exportación de plátanos. Allí reside en casa de su tía Antonia y su marido, el pintor Álvaro Fariña, instalados desde 1925 en la capital francesa. Regresa en febrero de 1928 a cumplir el servicio militar y a finales de ese año expone en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife junto con la pintora francesa

¹⁷⁵³ *Ibidem*, p. 48.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵⁵ Juan Manuel Bonet, “A modo de introducción”, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, p. 16.

Lily Guetta. Marcha de nuevo a París hasta 1931, cuando fallece su padre, y regresa a Tenerife durante unos meses.

En 1932, del 18 al 31 de diciembre, se celebra la Exposición del Círculo de Bellas Artes en la que participa Domínguez junto a otros artistas como Robert Gumbrecht, Servando del Pilar, Álvaro Fariña, Pedro de Guezala, Francisco Borges, Francisco Bonnin. No son estos los únicos participantes, pero sí son los destacados por Domingo López Torres en su artículo a propósito de la exposición, publicado en la sección “Expresión de *Gaceta de Arte*” del periódico *La Prensa* el 21 de diciembre. En el texto brillan, sin lugar a dudas, las palabras que López Torres dedica a su amigo y compañero Óscar Domínguez:

De lo más avanzado y audaz de la exposición este año son los cuadros de Óscar Domínguez. Surrealista, navegando por las alcantarillas de sí mismo, nos descubre verdaderos paisajes interiores, no de tanto valor desde el punto de vista pictórico (aunque *Visión de París* es de una perfecta realización) como desde el punto de vista científico, como documento psíquico de la época, como psicograma perfecto: la pintura al servicio de la ciencia. ¿Cuándo ha dejado de estar la pintura al servicio de algo? Nunca tan honrada la pintura.

El surrealismo nace lleno de grandes posibilidades, descubriendo nuevos campos vírgenes de experimentación donde comienza a trabajarse con éxito hasta desde el punto de vista del materialismo histórico, como documento científico de un período de revolución espiritual a confrontar en su día con la ciencia materialista¹⁷⁵⁶.

En 1933, del 4 al 15 de mayo, realiza su primera exposición individual, también en el Círculo de Bellas Artes, que luego es trasladada a Las Palmas de Gran Canaria. Domingo López Torres publicaba entonces en *La Prensa*, concretamente el 10 de mayo, su artículo “¿Qué es el surrealismo?”, en el que manifestaba la gran valía de Domínguez, afirmando que “de un valor surrealista integral, es la mejor promesa de las Islas”¹⁷⁵⁷. Una semana después, López Torres publica en *La Tarde* su texto ensayístico “El surrealismo”, en el que, hacia el final, se refiere, con estas hermosas palabras, al drago de Canarias:

En estos mares, por las turbias aguas de la psiquis, navegando entre los altos complejos sexuales – puerta entreabierta de la teoría freudiana–, va Óscar Domínguez, pintor joven, surrealista, una de las más altas esperanzas de la isla¹⁷⁵⁸.

En París entra en contacto con André Breton durante el verano de 1934 y se adhiere oficialmente al movimiento surrealista, colaborando en todas las actividades organizadas por

¹⁷⁵⁶ Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C. B. Morris y A. Sánchez Robayna), p. 138.

¹⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 155.

¹⁷⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

el grupo. Domínguez fue denominado por Breton “el drago de las Canarias”, tal como figura en la entrada a él dedicada del *Diccionario abreviado del surrealismo* publicado por este y Paul Éluard.

Marcel Jean, vecino y amigo de Óscar Domínguez en París, rememora en su texto “Recuerdos sobre Óscar Domínguez” su aparición en el café de la Place Blanche, encuentro que fecha en diciembre de 1934:

En diciembre de 1934, en el café de la Place Blanche donde se reunían los surrealistas, apareció Óscar Domínguez vistiendo un enorme gabán que le hacía parecerse a un oso (...) Porque le aburría la vida corriente fue a ver a André Breton, le enseñó sus dibujos, el catálogo de su exposición en Tenerife en 1933; porque ante todo le gustaba pintar y se consideró surrealista incluso antes de conocer al grupo –Breton, muy seducido, le animó a venir con nosotros. Vivía en Montmartre con su amiga Roma, en la rue des Abbesses; yo tenía mi estudio cerca de la place Clichy, éramos vecinos, pronto fuimos muy íntimos.

(...)

Durante largos períodos vino a pintar y trabajar a mi estudio; vi nacer aparatos de calefacción antropomórficos, rodillos compresores rompiéndose contra una rosa, árboles centenarios creciendo a través de la carrocería de un coche nuevito: mezclas y combates de la naturaleza y las máquinas¹⁷⁵⁹.

Óscar Domínguez ejerció de puente entre los canarios de *Gaceta de Arte* y los surrealistas agrupados en Francia. Con sus evocaciones líricas del Teide y de las playas de lava volcánica, de arena negra, despertó el interés de Breton, Péret y otros de sus compañeros surrealistas por la geografía insular. Además, enviaba revistas a los canarios y les contaba lo que sucedía en el grupo surrealista de París. En este sentido, Isabel Castells resalta su “condición de embajador del surrealismo en un archipiélago, el nuestro, que ya mostraba una especial sensibilidad hacia el movimiento presidido por Breton”¹⁷⁶⁰.

En 1935 Domínguez participa en la exposición surrealista organizada en Santa Cruz de Tenerife durante la estancia de Breton, Péret y Jacqueline Lamba. Óscar Domínguez había sido decisivo en la planificación de la visita, como ya hemos comentado, pero no estuvo presente en la isla durante el desarrollo de los acontecimientos. A propósito del encuentro con Breton y Péret en Tenerife y de la exposición surrealista organizada, López Torres publica su citado ensayo “Una cruzada internacional de arte surrealista”, aparecido en *La Tarde* el 10 de mayo de 1935, en el que afirma que Breton venía a la isla, también, “a extender un pasaporte perfectamente visado, a dar carta de naturaleza a un artista tinerfeño de verdadero mérito: Óscar Domínguez”. Y agrega:

¹⁷⁵⁹ Marcel Jean, “Recuerdos sobre Óscar Domínguez”, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, p. 54.

¹⁷⁶⁰ Isabel Castells, “Los dos que se cruzan: Óscar Domínguez y la escritura”, loc. cit., p. 332.

Breton ha pronunciado las frases más elogiosas para el porvenir de la plástica con esta aportación de la isla. Óscar Domínguez viene a ser el continuador de una tradición de artistas españoles como Picasso, Miró, Dalí. Él es la última y más esperanzada revelación. Óscar Domínguez va marcando rápidamente sus conquistas, perfilando su personalidad, a incorporarse en la primera fila de los artistas contemporáneos. Esta significación, además, tiene el viaje de Breton a Tenerife¹⁷⁶¹.

Por su parte, André Breton se refiere a Óscar Domínguez en el prefacio al catálogo de la exposición como “nuestro amigo”, de quien afirma que “ha hecho pasar por el arte surrealista, en el que la gracia de Picasso, de Miró, de Dalí, no ha cesado nunca de hacer circular la más bella sangre española, el silbo ardiente y perfumado de las Islas Canarias”.

Édouard Jaguer habla así del papel clave de Domínguez en la organización en 1935 de la exposición surrealista colectiva celebrada en Santa Cruz de Tenerife y del viaje de Breton y Péret:

También desde París ayudaría Domínguez a su amigo Eduardo Westerdahl, infatigable animador de la *gaceta de arte* de Tenerife, a organizar en 1935 una gran exposición colectiva en Santa Cruz y el viaje de André Breton, Jacqueline Breton y Benjamin Péret a esa ciudad. A ese viaje a las Canarias se deben algunas de las páginas más hermosas de *L'amour fou*. Por su parte, Domínguez ganó el sobrenombre de “Dragonnier des Canarias”, por su identificación con este magnífico árbol de algunos de cuyos ejemplares se dice que tienen mil años y más¹⁷⁶².

Fernando Castro, por su parte, destaca, así, la importancia de la figura de Óscar Domínguez en la recepción del surrealismo en Canarias:

En la génesis y aclimatación del surrealismo insular, la figura de Óscar Domínguez no solo fue importante porque propició la familiaridad con la iconografía surrealista a raíz de la exhibición de su obra en el Círculo de Bellas Artes, en 1933, dos años antes de que se celebrara la Exposición Internacional, sino también porque, una vez que logró integrarse en el grupo surrealista francés y se hizo amigo de Breton y de Éluard, puso en contacto a estos con sus antiguos compañeros, los vanguardistas canarios de *Gaceta de Arte*¹⁷⁶³.

Castro señala, además, su labor como “corresponsal” de *Gaceta de Arte* en París y, en este sentido, nombra la entrevista que realizó a Dalí¹⁷⁶⁴.

Óscar Domínguez ilustró varios de los libros publicados por sus amigos de *Gaceta de Arte*: *Romanticismo y cuenta nueva* de Gutiérrez Albelo y *Crimen* de Espinosa. Además, se

¹⁷⁶¹ Domingo López Torres, *Obras completas* (edición de C. B. Morris y A. Sánchez Robayna), p. 210.

¹⁷⁶² Édouard Jaguer, “Óscar Domínguez y el surrealismo en París (1927-1957)”, en *Surrealismo siglo 21*, p. 282.

¹⁷⁶³ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 38.

¹⁷⁶⁴ Véase Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, p. 36.

encargó de ilustrar la portada de *Vértice de sombra* de José María de la Rosa, proyecto cuya publicación, lamentablemente, no llegó a materializarse al perderse el original de la *plaque* tras el estallido de la guerra civil.

Domínguez inventó y dio a conocer en 1936 la decalcomanía, técnica que despertó gran interés en los surrealistas y, como tal, fue recogida por Breton y Éluard en el mencionado diccionario. Así es como se la define:

(Sin objeto preconcebido o decalcomanía del deseo) Extiendan con un pincel grueso *gouache* de color negro, más o menos diluido por zonas, sobre una hoja de papel blanco satinada que recubrirán enseguida con una hoja similar sobre la que ejercerán una presión moderada. Levanten sin prisa esta segunda hoja (procedimiento descubierto por Óscar Domínguez en 1936)¹⁷⁶⁵.

Emmanuel Guigon habla así del procedimiento creado por Domínguez, que tanto interés suscitó en sus compañeros de la aventura surrealista:

(...) Óscar Domínguez que, por aquella época, acababa de inventar su procedimiento de “calcomanía sin objeto preconcebido” o “calcomanía del deseo” que iba a renovar las investigaciones surrealistas en el campo del automatismo pictórico (la más antigua de estas obras seguramente sea la maqueta de la portada del libro de Westerdahl sobre el pintor Willi Baumeister, editado en 1934 por las Ediciones de Gaceta de Arte). (...) El procedimiento tuvo un éxito evidente y cada cual se puso a experimentarlo a su gusto. En 1936, varias de estas imágenes realizadas por André y Jacqueline Breton, Domínguez, Marcel Jean, Hugnet y Tanguy fueron presentadas en el núm. 8 de *Minotaure*, con un prefacio de Breton y acompañadas por un extraño cuento que había inspirado a Benjamin Péret (...) La calcomanía no es una imagen propiamente dicha, sino una imagen haciéndose o surgiendo de las maravillosas arborescencias de un torrente de lava o de un fondo submarino. Es la huella de una mirada, los vestigios de un mundo que se revela a sí mismo en haces de chispas y se dibuja suavemente desde el fondo en que estaba sepultado, allí donde la forma surge de lo informe, perdida en la memoria ilimitada de las olas que nada ha levantado todavía¹⁷⁶⁶.

El papel del azar es clave en la decalcomanía. Guigon la asocia, por una parte, al misterio, al enigma y, por otra, a la videncia, destacando la revelación que lleva consigo:

Imágenes enigmáticas porque parten de datos suministrados por el azar –una simple mancha de tinta– y porque “explotan” ese mismo azar para extraer de él formas que evocan lo que uno desea, ya sea real o irreal. A priori, no existe ningún sentido determinado en ellas. En un primer momento, habría la materia bruta. Una explosión de materia que se desarrolla en un movimiento en espiral. Trasladadas por presión de una hoja sobre otra, las manchas de tinta, de aguada o de *gouache* se abren a paisajes fabulosos, no figurativos, que sugieren

¹⁷⁶⁵ André Breton y Paul Éluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*, p. 33.

¹⁷⁶⁶ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., p. 29.

extrañas arborescencias. Allí, en todos los elementos que la memoria convoca volvemos a hallar los frágiles andamiajes de nuestras transposiciones imaginadas y descubrimos en ellas, sucesivamente, grutas magníficas pobladas de estalagmitas, nubes, una barrera de hielo o las incisiones de los arrecifes de coral. Con un mínimo esfuerzo, incluso la más “tachista” de estas imágenes puede provocar esa facultad de videncia, convirtiéndose pronto (la imagen), para su autor tanto como para el público, en objeto de revelación. En buena medida, están próximas a lo volcánico: el brotar de las lavas y las erupciones de haces de chispas¹⁷⁶⁷.

La decalcomanía, en palabras de Guigon, consiste en “sugerir, evocar”. Y, al respecto, añade:

(...) porque se trata de incitar la imaginación del espectador con toda la fuerza posible y porque la función de la obra no consiste ya en ilustrar algo, sino en hacer surgir imágenes interiores en aquel que la contempla (...) Lo esencial del acto creativo está más bien en la invención de la mirada que en el procedimiento mismo, y una vez más la intervención del pintor es, por su decisión deliberada, menos la de un creador que la de un revelador (...) La decalcomanía sería, por lo tanto, la imagen en el nacimiento de las imágenes, de su irrupción, que puede compararse a la lava de los volcanes, como ya dije. La decalcomanía sabe captar esas imágenes en el momento de su efervescencia cuando la forma todavía no se ha desprendido de lo informe. Y al igual que las olas incansables, los deseos y los recuerdos se entremezclan, flujo y reflujo¹⁷⁶⁸.

Édouard Jaguer resalta la importancia de su decalcomanía sin objeto preconcebido, además de la de sus obras cósmicas, y la fascinación que provocó en Breton, cautivado por el experimento. Jaguer fecha entre 1934 y 1947 el “episodio capital, crucial, el más importante, objetivamente, de la pintura «imaginativa», el episodio en el que Domínguez, estrella fija en la constelación surrealista, destaca como uno de los más activos y también de los más inventivos, cuando las predilecciones de Breton y de sus amigos se dirigen hacia este «automatismo absoluto» cuyas ondas de choque siguen propagándose aún en este comienzo del siglo XXI. Domínguez fue en París, sin ningún género de dudas, un elemento determinante de esta evolución”¹⁷⁶⁹. En este mismo ensayo sobre Domínguez menciona Jaguer más adelante la exploración y explotación realizada por Max Ernst de este procedimiento al inicio de su exilio en América. Édouard Jaguer aclara que es a partir de 1934 cuando el pintor tinerfeño comienza a relacionarse asiduamente con Breton y el grupo reunido en torno a él. A partir de entonces participa “de manera orgánica en la vida del movimiento surrealista, al que se han adherido ya en España Picasso, Miró y Dalí, y al que se sumarán

¹⁷⁶⁷ Emmanuel Guigon, ““Temblor de cielo” (Decalcomanías sin objeto preconcebido en la era cósmica)”, en *Surrealismo siglo 21*, p. 307.

¹⁷⁶⁸ *Ibidem*, pp. 307-308.

¹⁷⁶⁹ Édouard, Jaguer, “Óscar Domínguez y el surrealismo en París (1927-1957)”, loc. cit., p. 281.

muy pronto Remedios, Francès y Eugenio F. Granell”¹⁷⁷⁰. Se refiere, a continuación, a Domínguez como “un «pintor surrealista» de los más desconcertantes”.

Óscar Domínguez, como ya apuntamos, se encontraba en su isla natal cuando estalló la guerra civil. En Tenerife se escondió, pues, hasta que logró marcharse a París con documentación falsa en un barco que se dedicaba a la exportación de fruta. Durante la Segunda Guerra Mundial se refugió en Marsella de los nazis y pasó un tiempo en el Château de Air Bel. Regresó luego a París, donde vivió con Maud Bonneaud, quien más tarde se casaría con Eduardo Westerdahl. Jamás volvería a su isla natal.

Fernando Castro resalta la labor de Domínguez como productor de objetos surrealistas, algo que –comenta– reconocieron Breton y Éluard en su *Diccionario abreviado del surrealismo*, en el que se encuentran reproducciones fotográficas de varios objetos creados por él¹⁷⁷¹. También Édouard Jaguer se refiere a sus objetos surrealistas, lamentando la desaparición de algunos de ellos realizados, los más hermosos, durante los años treinta. Y, en este sentido, agrega:

Creo que el mundo de los objetos surrealistas no sería lo que es sin las creaciones de Domínguez, del mismo modo que la poesía surrealista no habrían alcanzado sus cimas sin los poemas de Péret y de Arp¹⁷⁷².

En cuanto a la creación de sus objetos surrealistas, Marcel Jean recuerda las visitas de Domínguez al *Marché aux Puces*, de donde se marchaba repleto de “despojos” que se veían sometidos a un proceso de asociación y ensamblaje, metamorfoseándose y dando como resultado auténticas obras de arte:

(...) y fue entonces cuando empezó a construir sus famosos objetos que conjugaban destreza manual e invención poética. En sus visitas a los bazares o a los puestos del *Marché aux Puces* se cargaba de despojos, y una reproducción del *Tireur d'épine* se convertía en *Le Tireur*, con la cabeza y las piernas amputados y atravesado por un trozo de cristal; *El dactilógrafo* tendía dos encantadoras manitas de marfil (“dos rascadores”) sobre tiestos de cristal; *Exacta sensibilidad* era una esfera blanca de la que salía una mano clavando una aguja hipodérmica en la esfera, otras estructuras se prolongaban para adaptarse a un cuadro y se extendían fuera del marco, realizando el conjunto, del que hoy no queda más que el cuadro, la síntesis del objeto-pintura.

Domínguez descubrió en el *Marché aux Puces* un enorme instrumento de música inservible, que el vendedor dijo ser un bigle. Coronado por una cabeza femenina y pintado de blanco, esta ruina se convirtió en el más suntuoso y más nuevo de los vestidos de noche; el objeto fue comprado por una dama californiana. Muchas

¹⁷⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷⁷¹ Véase “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 44.

¹⁷⁷² Édouard Jaguer, “Óscar Domínguez y el surrealismo en París (1927-1957)”, loc. cit., p. 282.

de estas pequeñas obras maestras, creadas en el fuego de la inspiración, frágiles y, todo hay que decirlo, molestas, han desaparecido¹⁷⁷³.

Para Fernando Castro, Domínguez ha dejado, como pintor, “algunas de las visiones más intensas del concepto surrealista del amor y de la exaltación del cuerpo femenino”, como su obra *La máquina de coser electro-sexual* (1934). Destaca, también, sus “recreaciones fantásticas del paisaje canario: *El drago, Cueva de guanches, Las mariposas perdidas en la montaña*, etc.”, resaltando el origen onírico de estas “creaciones del sueño”¹⁷⁷⁴.

Emmanuel Guigon señala la importancia de las asociaciones inusitadas, de las analogías en la pintura de Domínguez:

Toda la pintura de Óscar Domínguez se abre de este modo a asociaciones imprevistas, a extravíos y a sorpresas de la mirada. Aquella sería un lugar de metamorfosis múltiple. La inestabilidad sería la regla. Las identidades serían huidizas, resbaladizas. Aquí nada (o casi nada) pretendería preservar su ser. Cada cosa, constantemente, desearía volverse otra, luego otra todavía. Y aquello que la mirada dibuja así, a partir de cualquier ordenación acostumbrada del espacio, manifiesta en lo visible un más allá del discurso racional de la representación que pone en juego nuestra relación con el mundo¹⁷⁷⁵.

Óscar Domínguez participó en la creación de las cartas del Juego de Marsella, junto a Breton, Masson, Lam, Hérold y otros, durante su estancia (su refugio, más propiamente dicho) en Marsella, antes de que partiesen al exilio. Cuando Breton y muchos otros se marchan al continente americano, Domínguez vuelve a París, donde permanece, acercándose al grupo *La main à plume*, creado a partir de 1940. Así pues, según señala Jaguer en “Óscar Domínguez y el surrealismo en París (1927-1957)”, el pintor tinerfeño participó en los cuadernos colectivos del grupo, especialmente en *Transfusion du Verbe* (1942). Jaguer destaca su colaboración en el cuaderno colectivo *La Conquête du monde par l'image*, también editado por “La main à plume”. La ruptura de Domínguez con el grupo comienza a fraguarse a partir de cierto choque entre los miembros de este y Éluard. El canario se posicionó a favor de Éluard, dada la gran amistad que les unía. Esta ruptura es comentada por Édouard Jaguer en el mencionado texto, aclarando que “no se trata aún de una ruptura con el surrealismo, sino

¹⁷⁷³ Marcel Jean, “Recuerdos sobre Óscar Domínguez”, loc. cit., pp. 54-55.

¹⁷⁷⁴ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 45.

¹⁷⁷⁵ Emmanuel Guigon, ““Temblor de cielo” (Decalcomanías sin objeto preconcebido en la era cósmica)”, loc. cit., p. 306.

solo con algunos surrealistas”¹⁷⁷⁶. Jaguer habla del “carácter «arreatado», por no decir volcánico, de Domínguez”¹⁷⁷⁷.

Del 1 al 14 de diciembre de 1943 el tinerfeño realiza su primera exposición individual en París. Éluard se encarga del prólogo del catálogo, señalando así la aportación de Domínguez al movimiento:

Domínguez abre al surrealismo nuevas ventanas en el que cada uno encontrará algún día su bien elemental y el derecho de verlo todo. Alta pintura partidaria de la metamorfosis, pinturas en las que los objetos usuales sudan su color como un espejismo, en las que gigantescas figuras, desde el más ligero formalismo anatómico, son liberadas, eternizadas por el espacio a pesar de todo limitado.

La ruptura definitiva entre Domínguez y el surrealismo tuvo lugar hacia 1945-1946. Édouard Jaguer comenta dicha ruptura en el ensayo recientemente citado, pero aclara que incluso después de su desvinculación siguió estando presente en las exposiciones surrealistas celebradas:

Con el paso del tiempo se había convencido (o parecía estarlo) de que “el surrealismo estaba prácticamente muerto por la inercia a principios de la guerra de 1939”. Una afirmación desafortunada, pues su propia actividad en Marsella, al lado de Breton, Hérold y Lam, y después en París en contacto con “La main à plume” (todo lo contrario de la inercia, donde hay actividad, se publica mucho, y no sin riesgos debido a la ocupación nazi, incluida la primera edición de *Poesie et verité* en 1942 de Éluard), tendría que haberle impedido hacer una manifestación tan contraria a la verdad y una “salida” tan poco gloriosa de un movimiento en cuyo seno había sido tan bien acogido.

Resumiendo, la vuelta de Breton en 1946 propicia una última entrevista cuyo resultado es la ruptura definitiva entre ambos (...) Cabe destacar que tanto después de su ruptura con “La main à plume” como después de su separación de Breton, Domínguez siguió estando presente en numerosas exposiciones dedicadas al movimiento: Bruselas, en 1945, en la Galería La Boétie, organizada por Nougé con la ayuda de Mariën (en esta fecha, Breton no había regresado aún de EE.UU), donde se encuentran también Arp, Brauner, Hérold, Marcel Jean y, por supuesto, Magritte; Sarrebrück, en 1952 (organizada por el pintor surrealista del Sarre Edgar Jené, aficionado ocasional a la decalcomanía, pero alentado y apoyado por Breton, que incluso escribe la presentación del catálogo)¹⁷⁷⁸.

En las exposiciones en torno al surrealismo realizadas a partir de 1960, casi todas organizadas por José Pierre o Édouard Jaguer, o ambos en conjunto, siempre se mantuvo el

¹⁷⁷⁶ Édouard Jaguer, “Óscar Domínguez y el surrealismo en París (1927-1957)”, loc. cit., p. 284.

¹⁷⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁷⁸ *Ibidem*, pp. 284-287.

deseo de incluir al pintor tinerfeño, tal como afirma Jaguer: “siempre insistimos en «reintegrar» a Domínguez”¹⁷⁷⁹.

Fernando Castro se refiere a la evolución posterior que siguió su pintura, alejándose del surrealismo y recibiendo una mayor influencia de Chirico, Braque y Picasso:

Aunque la evolución posterior de su pintura cayó bajo la influencia sucesiva de Chirico, Braque y Picasso, abandonando el repertorio iconográfico surrealista, no obstante hay en ella un elemento que delata inequívocamente su fidelidad al espíritu del surrealismo: el humor delirante¹⁷⁸⁰.

También Marcel Jean alude a su ruptura con Breton y a su cercanía a Picasso:

No volví a ver a Óscar hasta 1945, cuando regresé a Francia. Lo encontré cálido y bohemio, como siempre había sido (...) Su pintura había cambiado. Convertido en amigo cercano de Picasso, sus lienzos se resintieron a veces excesivamente de esa proximidad. Había roto con Breton¹⁷⁸¹.

Óscar Domínguez padecía acromegalia, enfermedad degenerativa también conocida como elefantiasis. El 31 de diciembre de 1957 se suicidó en París cortándose las venas. Domínguez es en la actualidad una figura universal suficientemente conocida.

En 1946 escribió *Les deux qui se croisent*, obra que fue publicada en 1947 en París por las Ediciones de la Revue Fontaine, en la colección “L’Age d’Or” dirigida por Henri Parisot. La edición original fue en francés. Su publicación fue recomendada por Breton. Maud Bonneaud, a quien Domínguez dedica la obra, se encargó de la recopilación de los textos (“mensajes enigmáticos”, en palabras de Fernando Castro¹⁷⁸²) que Domínguez escribía en servilletas y manteles de los bares que frecuentaba y les dio forma literaria.

Les deux qui se croissent fue traducida al castellano por Carlos Gaviño de Franchy en 1978 y publicada en el primer número de la revista *Papeles invertidos*. Y en 2006 fue reeditada en La Laguna, en edición facsímil y bilingüe, con motivo del centenario del nacimiento de Óscar Domínguez, incluyendo textos de Fernando Castro y Maud Westerdahl (la misma Maud, ya casada con el director de *Gaceta de Arte*, Eduardo Westerdahl).

No es este el único resultado de su incursión en la escritura. Señala Maud en su ensayo “Óscar Domínguez, o la convivencia con los mitos”, que acompaña a la reedición de 2006,

¹⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 287.

¹⁷⁸⁰ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 46.

¹⁷⁸¹ Marcel Jean, “Recuerdos sobre Óscar Domínguez”, loc. cit., p. 57.

¹⁷⁸² Véase Fernando Castro, “Amor y discordia: *Los dos que se cruzan*”, *Los dos que se cruzan*, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2006, p. IX.

que escribió “poemas, prosa, canciones (el tango del caimán, la rumba del porta-aviones, la cabra negra, con música improvisada de Guy Bernard, autor de la cinta de sonido del *Guernica* de Alain Resnais) y hasta una obra de teatro llamada *Difícil para el automóvil, fácil para la bicicleta e infantil para el bastón del ciego*”¹⁷⁸³. Sobre la obra de teatro, comenta Maud que “se acabó al primer acto” y se perdió después de una sola representación en casa de un coleccionista amigo.

Los dos que se cruzan está compuesto por breves textos poéticos y textos en prosa poética. En ella encontramos a dos personajes que se cruzan día tras día siempre a la misma hora, “con una precisión matemática”, con “una puntualidad milimétrica”, a las cinco y un minuto, en el punto central de la Plaza de la Bastilla. Estos encuentros suceden desde “el año de gracia de 1702, desde el día del gran cometa”. Un tercer personaje, M. Robson, los observa desde su ventana. Un buen día los dos que se cruzan dejan caer dos pergaminos y M. Robson acude a leer los mensajes. A partir de ese día los dos que se cruzan lanzarán sus mensajes en el punto central de la plaza en la que ocurre el mágico encuentro. Dichos mensajes destacan por su incongruencia, por su carácter inconexo y por la gran dosis de misterio que encierran. El sentido del humor es otro de sus rasgos sobresalientes. A partir del séptimo día el espíritu irreverente, subversivo, contestatario se acentúa, introduciendo en los mensajes llamativas burlas a las autoridades (especialmente dirigidas a la policía). En este sentido, destaca especialmente el contenido de los mensajes del decimocuarto día, en el que no solo la policía es objeto de sus mofas, sino también los curas, ejércitos y banderas.

El primer mensaje del decimoquinto día merece ser destacado por la presencia recurrente en el poema que lo conforma de la “gran nariz triangular y blanca / del gran acromegálico”, presente de manera obsesiva, con ligeras variaciones. El poema acaba con una nueva alusión a la nariz y al cadáver de Franco, aun vivo y coleando, verso con el que Domínguez pone de manifiesto su antifranquismo: “La nariz podrida del mariscal / olfatea el cadáver de Franco”.

Especial atención merece, también, el fragmento “Decimoséptimo día (sigue)”, en el que se nos presenta una atmósfera totalmente delirante, desconcertante, en el que se nos narran una serie de fenómenos inexplicables que tienen lugar una “noche memorable del año de gracia de 1946”, en un París encantado. Las mujeres sienten un irrefrenable deseo de llorar, los relojes adelantan bruscamente tres horas, el agua de los grifos es verde, las máquinas de escribir teclean caracteres chinos, una mujer da a luz un rinoceronte amarillento, “el oro

¹⁷⁸³ Maud Westerdahl, “Óscar Domínguez, o la convivencia con los mitos”, *Los dos que se cruzan*, p. XVIII.

líquido del Banco de Francia se transforma en una enorme cantidad de grillos que echan a correr en todas direcciones haciendo un ruido espantoso”, gordos cocodrilos interrumpen el tráfico del metro, los casos de locura se multiplican y, en consecuencia, los suicidios y parricidios, etc.

El decimoséptimo día los dos que se cruzan “se enfrentan cara a cara y se hablan” por primera y única vez. A partir de ese día ya no vuelven a cruzarse. La conclusión que extraemos de los mensajes que intercambian es, fundamentalmente, el triunfo del amor, la defensa de este como principio esencial:

“Todo me lleva a creen en el amor, amigo.

Todas nuestras fórmulas se tocan para el amor y por el amor (...).”

En su ensayo, Maud señala el desencuentro de los dos que se cruzan, que jamás llegan a encontrarse del todo, a pesar de su evidente deseo de comunicación, su frustrado afán mutuo de entablar diálogo: “Se quieren acercar, entender y no consiguen sino una más cruel soledad”¹⁷⁸⁴. De ahí que defina el diálogo entablado por los dos que se cruzan, primero, como diálogo de sordos y, al final de su ensayo, como un “diálogo mudo”¹⁷⁸⁵.

Maud finaliza su ensayo comentando cómo Domínguez juega a confundir los límites entre realidad y sueño (entre lo vivido y lo soñado, entre la realidad de la vigilia y la realidad de los sueños) y propone una serie de interpretaciones para los dos personajes que se cruzan:

Esto da fe de que Domínguez siempre estuvo jugando al límite de la realidad y del sueño, lo que permite pensar que los Dos pueden, además de otras interpretaciones, representar lo vivido y lo deseado, la frágil franja entre el ser y el no ser, lo querido y lo temido en una amplia gama de recuerdos, hechos, pensamientos, emociones, sensaciones en un sutil y complicado cocktail, dentro de una mente a la vez sabia e infantil, abierta a todo y enamorada de lo irracional, conviviendo a gusto o no, pero a su aire, con sus amigos fantasmas y dentro del diálogo mudo de los dos que se cruzan¹⁷⁸⁶.

Para Fernando Castro, *Los dos que se cruzan* refleja su “espíritu distorsionador e iconoclasta” y comenta, además, que ilustra “no solo su deseo de representar una constelación de objetos liberados de sus funciones de uso, como una forma radical de imaginar un mundo verdaderamente libre, sino también –y este es uno de los elementos centrales de su poética– el

¹⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. XX.

¹⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. XXIII.

¹⁷⁸⁶ *Ibidem*.

desgarramiento trágico de su personalidad representado en la contienda irresoluble de las dos fuerzas que cohabitan en él, cruzándose violentamente”¹⁷⁸⁷.

En su ensayo “Amor y discordia: *Los dos que se cruzan*”, Fernando Castro sostiene que los poemas de este libro están cargados “del delirante sentido del humor que practicaban los surrealistas” y los identifica con el “espíritu libertario de la poesía de Benjamin Péret”, más que con el “idealismo de la de Breton”¹⁷⁸⁸. Pero, para Fernando Castro, “(...) por encima de todo, estamos ante la poesía de un pintor que en todo momento expresa su condición de artista enamorado de su oficio”¹⁷⁸⁹.

Isabel Castells, en su texto “*Los dos que se cruzan: Óscar Domínguez y la escritura*”, señala que a pesar de que lo escribió cuando “se le había bajado un tanto la *fiebre bretoniana* y había sustituido al grupo parisino por la influencia de Pablo Picasso”¹⁷⁹⁰, el texto “puede –e incluso *debe*– leerse desde una óptica surrealista, ya que, como veremos, está presidido por el espíritu subversivo y los principios que caracterizaron a un movimiento que aún no había abandonado, al menos en la práctica creativa, de un modo radical”¹⁷⁹¹. Para Isabel Castells se trata de un “relato poético en clave surrealista”, señalando la distancia que existe entre este relato y las convenciones del relato tradicional. Castells lo entronca con *Crimen* o *Enigma del Invitado* por lo que denomina su “antiestructura” o “estructura caótica”, pero, eso sí, marcando la diferencia en cuanto a calidad entre esta y las obras de Espinosa y Gutiérrez Albelo:

Ejemplos similares de “antiestructura” o “estructura caótica” podrían encontrarse en *Crimen*, de Agustín Espinosa (1934), o *Enigma del invitado* (1936), de Emeterio Gutiérrez Albelo, concebidos ambos de forma fragmentaria, aunque la distancia entre los dos textos mencionados y el que ahora nos ocupa es inmensa, ya que, mientras los dos primeros constituyen sendas obras maestras, *Los dos que se cruzan* no deja de ser un experimento, con notables hallazgos pero, en mi opinión, irregular en su conjunto¹⁷⁹².

Isabel Castells destaca el “desconcierto” y la “imprecisión” como soportes del relato en el que se confunden los momentos históricos contribuyendo a generar “una sensación caótica, similiar a la que domina el reino de los sueños”¹⁷⁹³. Resalta, además, la relación que se establece entre el sueño y el cine:

¹⁷⁸⁷ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 46.

¹⁷⁸⁸ Fernando Castro, “Amor y discordia: *Los dos que se cruzan*”, loc. cit., pp. X-XI.

¹⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. XI.

¹⁷⁹⁰ Isabel Castells, “*Los dos que se cruzan: Óscar Domínguez y la escritura*”, loc. cit., p. 332.

¹⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 333.

¹⁷⁹² *Ibidem*.

¹⁷⁹³ *Ibidem*, p. 334.

Es tremendamente revelador, en efecto, que las imágenes oníricas que invaden al personaje procedan de una inmensa pantalla, lo que nuevamente vuelve a remitirnos a Espinosa y a Gutiérrez Albelo, quienes en muchos momentos construyen sus obras siguiendo procedimientos cinematográficos¹⁷⁹⁴.

Habla Castells de la “ruptura de los principios lógicos en un texto voluntariamente instalado en el reino de la incongruencia”¹⁷⁹⁵. El texto rompe de manera evidente con las nociones de orden y lógica, creándose una atmósfera delirante, desconcertante. Castells resalta la vinculación con la escritura automática de los mensajes que intercambian los dos que se cruzan, en los que “las imágenes se acumulan y las palabras, como diría Breton, *copulan* estableciendo entre sí sorprendentes relaciones cuyo *sentido* es estrictamente poético”¹⁷⁹⁶. Se refiere, además, al extrañamiento que provoca colocar objetos diversos en un contexto inusual, cosa que lleva a cabo Óscar Domínguez tanto en su “poesía pictórica” como en su “poesía escrita”. También el humor y la analogía son mencionados por Castells como elementos esenciales en el relato de Domínguez.

11.2. Juan Ismael

Nació en La Oliva (Fuerteventura) en 1907. Su verdadero y completo nombre era Ismael Ernesto González Mora. En 1910 se traslada con su familia a Santa Cruz de Tenerife.

En 1923 descubre sus dotes para el dibujo y su amigo José Antonio Rojas le impulsa a matricularse en la Escuela de Artes y Oficios. Tras el fallecimiento de su padre se traslada con su madre a Las Palmas de Gran Canaria, donde se inscribe en la Escuela Luján Pérez. Los alumnos de esta escuela se ocupan, en palabras de Eugenio Padorno, de “la captación y genuina formulación del entorno y del hombre que en él habita”¹⁷⁹⁷.

Participó en la fundación de *Cartones*, revista anunciada ya en 1928 en *La Gaceta literaria* pero no que no ve la luz hasta 1930. También en 1928 realiza su primera exposición individual en el Teatro Marte de la capital palmera. De diciembre de 1929 a enero de 1930 se celebra la “Primera exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Luján Pérez”, en la que participa. En 1930 regresa a Tenerife y de ese entonces son sus primeros poemas que conforman su libro *Amor verano amor*. Entre diciembre de 1930 y enero de 1931 realiza su segunda exposición individual, esta vez en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña.

¹⁷⁹⁴ *Ibidem*, pp. 334-335.

¹⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 335.

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 338.

¹⁷⁹⁷ Eugenio Padorno, *Juan Ismael (1907-1981)*, Editorial Confederación Española de Cajas de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1982, p. 15.

Domingo López Torres escribió un primer ensayo en torno a su figura y su obra pictórica, titulado “Juan Ismael: «poemas marinos»”, aparecido en *La Tarde* el 16 de diciembre de 1930, en el que destaca la “simplicidad, la sobriedad de líneas”¹⁷⁹⁸ de sus dibujos. López Torres señala que Juan Ismael pinta lo estrictamente necesario, de ahí que se refiera a él como “dibujante de lo imprescindible”¹⁷⁹⁹. López Torres lo vincula, primero, con Kandinsky, Carrà, Chirico, Grosz, Picasso, y después, al final del texto, con Mense, Dix, Spies y, de nuevo, Picasso.

En marzo de 1931 Juan Ismael se traslada a Madrid, donde convive con Juan Manuel Trujillo y Antonio Dorta. Pinta al óleo paisajes canarios que serán exhibidos en una nueva exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife del 5 al 15 de marzo de 1932, organizada por sus amigos tinerfeños. Señala Eugenio Padorno “el cambio operado en Juan Ismael respecto a su nueva concepción de los paisajes canarios”, que define como “un desplazamiento de lo retinal a lo mental”¹⁸⁰⁰. A propósito de esta exposición, Domingo López Torres escribe un segundo ensayo en torno a Juan Ismael, “Nota de Arte. 2ª exposición de Juan Ismael”, que fue publicado en *La Tarde* el 14 de marzo de 1932. Se refiere a él como “náufrago de la soledad de estos mares apresados en arriesgadas excursiones líricas”¹⁸⁰¹. López Torres ve esta exposición como una continuación de la anterior, de la primera, “sin que se note una verdadera distancia en tiempo y ejecución”¹⁸⁰². De nuevo, lo vincula con Spies y Mense, entre otras cosas por la presencia en sus cuadros de los nocturnos y de motivos lunares. Señala su evolución de lo que denomina su “tendencia a la desproporción intencional” a la “exacta medida del espacio”¹⁸⁰³, proceso evolutivo que también observa en la obra de Spies. Habla de su apego al paisaje, al que, según López Torres, “tiene demasiado miedo a abandonar”¹⁸⁰⁴. Del texto destacamos la alusión al “mundo irreal” en el que se haya inmerso el pintor y la relación que establece entre ese mundo y los sueños, la magia, el misterio:

Juan Ismael vive con sus cuadros en un mundo irreal, fuera de la dinamicidad de la época, lejos de todo movimiento social y de todo problema.

(...)

¹⁷⁹⁸ Domingo López Torres, *Obras completas*, p. 105.

¹⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹⁸⁰⁰ Eugenio Padorno, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁰¹ Domingo López Torres, *Obras completas*, p. 123.

¹⁸⁰² *Ibidem*, p. 123.

¹⁸⁰³ *Ibidem*.

¹⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 124.

Contemplando estos cuadros va el espectador por caminos de sueño a un mundo irreal, mágico, extraño, donde lo insignificante adquiere demasiado valor.

En estos momentos es algo peligroso –por lo agradable– situarse bajo estas luces, en estas claras barandas desde donde Juan Ismael captura estos paisajes¹⁸⁰⁵.

En mayo de 1933 Juan Ismael celebra su cuarta exposición individual en el Ateneo de Madrid, de gran éxito y que le reportó numerosos elogios, entre otros de Eugenio d’Ors. En el acto de inauguración de la muestra Antonio Dorta dictó su conferencia “El paisaje de Tenerife y su interpretación por Juan Ismael”, en la que, entre otras cosas, habla de la ausencia de anécdota en los paisajes pintados por este, que, en sus palabras, “ofrecen lo más fuerte y áspero del paisaje insular: Canarias sin pintorequisimos (...)”¹⁸⁰⁶.

A partir de octubre de 1933 se matricula en la Escuela Nacional de Cerámica, donde tiene como profesores a Jacinto Alcántara y Carlos Moreno Gracciani.

En 1934 escribe su ensayo “Indagación de las islas”, que funciona a modo de ideario estético. Comienza el texto Juan Ismael comentando su interés desde la adolescencia por pintar paisajes de la isla de Tenerife. Destaca la importancia que concede a la memoria, que considera “la potencia más poética de nuestro intelecto”. Señala haber logrado al fin pintar Canarias, su paisaje, cuando lo hizo guiado por su recuerdo. Solo entonces empezó “a ver Canarias y a saber cómo era su paisaje”. Se detiene, entonces, en dicho paisaje, manifestando su predilección por el del sur de Tenerife, que considera “lo más puro y genuino de las Islas”. En su texto, Juan Ismael menciona los pequeños puertos marineros, sus barcos y sus casas, el Teide, los acantilados, los tarajales, las chumberas, las piteras y, cómo no, el mar, que es para él “lo más canario de Canarias” y que concibe, en consonancia con Ramón Gómez de la Serna, no como elemento que aísla, sino como “prolongación del paisaje”.

Eugenio Padorno comenta, a propósito de este punto de su trayectoria creativa, la “indeclinable meditación de Juan Ismael sobre el paisaje de las Islas, renovada y enriquecida por asociaciones y sugerencias surrealistas”¹⁸⁰⁷. Padorno habla del “ejercicio de progresiva desconexión de unos referentes reales” que aboca cada vez más al pintor a la “predisposición de acometer una obra de motivos «imaginarios» o procedentes del mundo de la subconciencia”¹⁸⁰⁸ y, en este sentido, señala la conexión de sus pinturas realizadas a partir de finales de 1934 con la obra de Dalí e Yves Tanguy. Así pues, Padorno sitúa entre 1932 y 1934 el momento en que Juan Ismael evoluciona de “la concepción del cuadro como réplica de la

¹⁸⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁰⁶ Citado por Eugenio Padorno, *op. cit.*, p. 21.

¹⁸⁰⁷ Eugenio Padorno, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 23.

realidad” a “la concepción del cuadro como réplica de un sueño”¹⁸⁰⁹ y comenta la “reconsideración del hecho estético como un proceso de interiorización [que] se produjo sobre los mismos basamentos sicogeográficos de su anterior producción”¹⁸¹⁰, de ahí que los ambientes canarios sigan siendo claves en sus paisajes metafísicos. Considera que “el surrealismo ha empezado a alcanzar, gracias a Juan Ismael, una inconfundible versión insular”¹⁸¹¹. En este mismo sentido, en su introducción a la reedición de *Dado de lado* de 2007, señala el año 1934 como el momento en que se inicia la “conversión” de Juan Ismael al surrealismo¹⁸¹², aunque –apunta Padorno– el suyo no es un surrealismo a la manera de Breton o Domínguez, dada su lejanía del automatismo.

Nilo Palenzuela, por su parte, señala diversas direcciones por las que se encamina la obra de Juan Ismael a partir de entonces:

Sin duda, el proceso abierto por Juan Ismael en su pintura de 1934 se mueve en diversas direcciones, hacia el surrealismo o hacia el mundo metafísico italiano; también se aproxima en ocasiones hacia las formas ovoides y sensuales de Hans Arp¹⁸¹³.

Más adelante, en el mismo ensayo, Palenzuela destaca las influencias recibidas de De Chirico y de Ernst:

Sin duda, los caminos de la investigación sobre el lenguaje y la personalidad de Juan Ismael no han hecho más que empezar. El diálogo de su pintura, de sus fotomontajes, de sus dibujos y gráficos, con otras expresiones del ámbito moderno al que pertenecen muestra hasta qué punto estamos ante una obra peculiar y casi oculta. Sus deudas son múltiples, las dechiriquianas y las ernestianas están entre las más visibles¹⁸¹⁴.

En noviembre de 1935 Juan Ismael realiza una exposición surrealista en el Centro de Exposiciones e Información Permanente de la Construcción, organizada por los representantes del grupo catalán ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas) en Madrid. En 1936 participa en la Exposición de Arte Contemporáneo organizada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife por *Gaceta de Arte*, en colaboración con ADLAN, en la que se exhiben dibujos, collages y grabados de Arp, Dalí, Domínguez, Ernst, Giacometti, Hugnet, Marcel Jean, Miró, Tanguy, etc. En mayo de ese mismo año participó con tres pinturas en la

¹⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸¹¹ *Ibidem*.

¹⁸¹² Véase Eugenio Padorno, “Introducción”, Juan Ismael, *Dado de lado*, Ediciones Idea, 2007, p. 26.

¹⁸¹³ Nilo Palenzuela, “Juan Ismael: recuerdos, paisajes, deseos”, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 225.

¹⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 240.

“Primera exposición del Grupo Lógico-fobista”, en Barcelona, organizada por ADLAN en las Galerías d’ Art Catalonia.

En 1944 Juan Ismael escribe los poemas del libro *Liro de lira*, motivado por su conocimiento del postismo y en especial de Carlos Edmundo de Ory. Es denunciado y condenado a dos años de cárcel e inhabilitación para cargo público por un tribunal que juzga casos de masonería y comunismo. Su relación con la masonería le viene de su padre. Ideológicamente se siente muy próximo al PSOE, pero no se significa como militante activo. Le conmutan la pena de cárcel por la obligación de residir en Canarias, es decir, por el destierro. Y así fue que regresa a Canarias a finales de 1944. La inhabilitación le es condonada en los años setenta.

Ya de vuelta a Tenerife, junto con Pedro Pinto de la Rosa, Emeterio Gutiérrez Albelo y José Julio Rodríguez editan la revista *Mensaje*. Entre abril y mayo de 1945 realiza una nueva exposición individual, la primera tras su regreso a las islas. En 1946 las ediciones paralelas a dicha revista publican su libro poético *El aire que me ciñe*, libro que Fernando Castro considera “una definición epigramática de su obra como pintor” y sobre el que añade lo siguiente:

Lo que la línea apresa o ciñe es el misterio de la otra vida; las imágenes contienen mensajes de un mundo invisible. Su pintura adquiere así el significado de una revelación: “lo que está dentro del marco, ese difícil concepto de lo que llamamos pintura, debe representar a un ser especial, como un «aparecido» del pasado o del futuro: como si latiera en él un pulso de otro mundo, de un planeta con luz que no sabemos dónde nace”¹⁸¹⁵.

En 1947 participó en la fundación del grupo PIC (Pintores Independientes Canarios), que surge para, en palabras de Padorno, “manifestar su rechazo a la estética imitativa y academicista que las figuras más «venerables» de la plástica de las islas defienden y practican con un beneplácito de dudoso gusto”¹⁸¹⁶. El manifiesto que el grupo lanza, compuesto por siete breves puntos, es redactado por Juan Ismael y José Julio Rodríguez. En él rechazan el arte que se limita a copiar la realidad exterior y reivindican uno más abarcador, que vaya más allá de la realidad que observamos, que preste atención a los sueños, a lo real y a lo irreal, que sorprenda y nos permita “asomarnos a otro mundo”. Manifiestan su rechazo a todo canon

¹⁸¹⁵ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, p. 47. La cita pertenece al texto “Pensamiento pictórico” de Juan Ismael y fue extraída por Castro, según él mismo señala en nota a pie de página, del citado libro de Eugenio Padorno, *Juan Ismael (1907-1981)*, Caja Insular de Ahorros de Tenerife, 1982.

¹⁸¹⁶ Eugenio Padorno, *Juan Ismael (1907-1981)*, p. 33.

artístico, defienden su “independencia original frente a esa pintura al uso, frente a toda escuela determinada” y comentan su búsqueda de un lenguaje propio.

En 1949 se inauguró en Las Palmas de Gran Canaria la Galería Wiot, cuya dirección artística es encargada a Juan Ismael, que dura tan solo unos meses en el cargo debido a las diferencias de planteamiento existentes entre este y los administradores del espacio. Es por entonces cuando realiza la serie denominada *Bestiario*, compuesta por una treintena de collages y de fotomontajes.

A finales de los años cuarenta comienza a experimentar con el collage y el fotomontaje, procedimientos que seguirá desarrollando durante las tres décadas siguientes¹⁸¹⁷. En sus collages crea nuevas y sorprendentes realidades, penetra en los territorios del delirio y el sueño. Una de sus constantes es la fragmentación del cuerpo, especialmente el femenino, su desmembramiento en pedazos cambiados de sitio, al margen de toda lógica. El tiempo y el espacio quedan suspendidos; la nueva e insólita realidad creada se sitúa fuera de ambas nociones. Juan Ismael ensambla fragmentos sin relación, distantes, y los hace convivir en un todo, entregado al juego y al humor, que desempeñan ambos un papel esencial en este tipo de creaciones plásticas suyas. Para Marianela Navarro Santos, “(...) sus fotomontajes son realizaciones personales que secundan muchos de los propósitos surrealistas desde un interés más poético que doctrinal. Se trata, más que de un estilo, de una *reeducción de los sentidos* y el pensamiento humano: mediante estos puzzles fotográficos se intenta restaurar, en la dimensión sensible, cognitiva y emotiva, la experiencia humana”¹⁸¹⁸.

Respecto a sus fotomontajes, Nilo Palenzuela habla del papel que en ellos desempeña la imaginación, señalando la melancolía y lo onírico como sus claves fundamentales y marcando la diferencia respecto a los de Ernst:

Con el tiempo Juan Ismael vendría a recortar imágenes de libros y revistas y a realizar espléndidos fotomontajes en los que la imaginación reconstruye un estado de plena libertad. Su coincidencia con los surrealistas, que sabían que las imágenes de todas las épocas abren las puertas de los deseos, no es extraña: en él se da la actitud, por ejemplo, que aparece en *La femme 100 têtes* o en *Une semaine de bonté*, de Max Ernst. Pero sus viajes por el interior de libros y reproducciones –alguna vez quiso publicar un libro de estampas– ponen en escena una visión poética más precisa y simple, marcada tanto por la melancolía como por los sueños, y que no cuenta con la ebriedad poética ernstiana ni con la espontaneidad de su amigo surrealista¹⁸¹⁹.

¹⁸¹⁷ Sobre los collages y fotomontajes de Juan Ismael, véase los textos de José Corredor-Matheos y de Marianela Navarro Santos en *Los sueños del durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, Obra Social y Cultural de CajaCanarias, 2007.

¹⁸¹⁸ Marianela Navarro Santos, “Del collage al foto-collage de Juan Ismael. Recorrido histórico-poético”, *Los sueños del durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, p. 78.

¹⁸¹⁹ Nilo Palenzuela, “Juan Ismael: recuerdos, paisajes, deseos”, loc. cit., p. 228.

El 23 y el 28 de enero de 1950 lee poemas y da una conferencia sobre el surrealismo dentro del programa de actividades de la I Exposición de Arte Contemporáneo celebrada en el Museo Canario, en la que participan Manolo Millares, Felo Monzón, Alberto Manrique y Juan Ismael. En dicha ocasión se exhiben diversos fotomontajes suyos. La II Exposición de Arte Contemporáneo tuvo lugar entre noviembre y diciembre de ese mismo año; en ella participan los cuatro artistas de la primera edición y Santiago Santana. Redactan un texto cuyo contenido presenta coincidencias con el manifiesto de PIC, en el que reivindican el arte como “concepto absoluto”. Niegan que la naturaleza sea el único tema propicio para el arte y plasman su interés por el mundo interior del ser humano: “También el mundo insondable del hombre hacia dentro es un rico caudal de creación. En esta línea de busca y sondeo integral se sitúa el auténtico arte”. Rechazan el arte “inoperante y mercenario” tan usual en el panorama insular y apuestan por el misterio, por la exploración de lo desconocido: “Escrutamos en el misterio, en la realidad superada, mágica, de los objetos y las cosas. Buscamos su desconocida emotividad”. Poco tiempo después fundan el grupo gran canario LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo), al que se suman Plácido Fleitas y Elvireta Escobio. El grupo se disuelve en 1952 y la obra de muchos de sus integrantes deriva hacia la abstracción.

En 1957 Juan Ismael emigró a Venezuela, donde residió hasta su vuelta a las islas en 1966. Durante esos años Juan Ismael solo pisó las islas en una visita entre octubre de 1959 y enero de 1960, que aprovecha para participar en numerosas actividades y exposiciones. A su regreso a Canarias, se instala de manera definitiva en Las Palmas de Gran Canaria y en 1969 comienza a ejercer la docencia como profesor de Dibujo en institutos. Continúa con su actividad creativa, participa en exposiciones colectivas y realiza las suyas individuales. Se dedica, además, a la corrección y ordenación de su producción poética dispersa en diversas publicaciones periódicas y de sus poemas inéditos con la intención de recopilarlos bajo el título *Dado de lado*, proyecto que quedó interrumpido por su enfermedad. Se le diagnosticó arterioesclerosis y el 24 de agosto de 1981 fallece.

El 19 de septiembre de 1981 se publica póstumamente, en *Jornada Deportiva* (Santa Cruz de Tenerife), su texto “Pensamiento pictórico”, del que destacamos su deseo de reafirmarse, de aclarar que lo que lo mueve a pintar entonces sigue siendo lo mismo que lo hacía en 1935, así como lo que quiere expresar en sus cuadros. Señala la procedencia de su interior de “los resortes que impulsaban” su obra y habla del resultado sorprendente e insospechado obtenido del proceso de creación. Juan Ismael se identifica con los anhelos de una humanidad que “desea ardientemente buscar un plano fuera de la realidad cotidiana que le ahoga” y, en este sentido, deposita sus esperanzas en la subconciencia: “intentemos descubrir

(sin perder la esperanza) esa zona del subconsciente del hombre que tenemos a nuestro lado”. Muestra, además, su interés por el lado misterioso de la realidad y defiende el papel de la imaginación.

Domingo Pérez Minik, en su *Antología de la poesía canaria* (1952), así como en la “Antología de la literatura surrealista en Tenerife” que incluye en *Facción española surrealista de Tenerife*, habla así de Juan Ismael y de su vínculo con el surrealismo:

El surrealismo, que tan fuertemente ha marcado a la generación de Tenerife, como a los mejores poetas de España (...) encontró en Juan Ismael uno de sus más decididos elementos. A pesar de sus huidas hacia otras geografías ocasionales, él ha permanecido fiel, como su pintura, al primer aliento, a la inicial disciplina. Así, cada vez que nuestro poeta se siente verdaderamente libre, vuelve a su primitiva querencia. Y es que esta escuela de poesía ha sido en él, no solo una actividad del espíritu necesaria, sino vehículo espontáneo de su mente y de su pasión¹⁸²⁰.

Varios estudiosos coinciden en señalar la estrecha relación entre poesía y pintura en su obra, tanto poética como plástica. Así, Eduardo Westerdahl, en uno de los apartados de la sección “Revista de las islas”, en el cuarto número de *Gaceta de Arte* (mayo de 1932), señala el lirismo de sus pinturas: “bastante lírico en sus paisajes”. Esta conexión es también comentada por Domingo Pérez Minik en su *Antología de la poesía canaria*:

Su naturaleza plástica le ha llevado a la poesía o, más fielmente, es su amor a la poesía lo que le alojó en la pintura. Ambas artes están en él fundidas y forman un edificio muy difícil de separar. Sus correrías poéticas, como las pictóricas, son correrías que en Juan Ismael han fraguado un largo viaje de desinterés, de independencia, de quehacer insoslayable¹⁸²¹.

Y Eugenio Padorno resalta, en su citado libro *Juan Ismael (1907-1981)*, el carácter esencialmente lírico de su plástica, así como el carácter esencialmente plástico de su lírica¹⁸²². Incide en esta cuestión en su introducción a la ya mencionada edición de *Dado de lado*, que ve la luz en 2007 editada por Ediciones Idea, siendo esta la primera de las dos características esenciales señaladas por los estudiosos de su obra, plástica y poética: “el talante lírico con que impregna su quehacer plástico y que trasciende especialmente el dibujo”. Y añade:

¹⁸²⁰ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria* (edición, introducción y notas de Miguel Martínón), Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2004, p. 413. Y en *Facción española surrealista de Tenerife*, pp. 157-158.

¹⁸²¹ Domingo Pérez Minik, *Antología de la poesía canaria* (edición, introducción y notas de Miguel Martínón), p. 413.

¹⁸²² Eugenio Padorno, *Juan Ismael (1907-1981)*, p. 27.

Por consiguiente, poesía y pintura son en Juan Ismael dos procedimientos al servicio de unos mismos contenidos de expresión; dos medios que da cuenta de una extrema oscilación emotiva: un mundo dichosamente ingenuo o un mundo sombríamente atormentado¹⁸²³.

La segunda característica tiene que ver con la “manera (...) con que Juan Ismael concibe la creación”, con su “propensión a un sistema de trabajo en variaciones (...) que, no siempre conclusas, son retomadas en el tiempo”¹⁸²⁴.

El paisaje insular, como ha quedado apuntado, desempeña un papel clave en la obra de Juan Ismael, especialmente representado por las constantes del mar, la tierra y el cielo.

Emmanuel Guigon, en su ensayo “El surrealismo a 28°-7°”, hecha en falta la presencia de Juan Ismael en la exposición surrealista celebrada en Santa Cruz de Tenerife durante la visita de Breton y Péret. Guigon afirma que “hasta 1935 no integró el surrealismo en su propia visión poética del mundo, ni antes del 11 de noviembre organizó su primera «exposición surrealista» que presentó hasta el 30 de ese mes en el Centro de Exposición e Información permanente de la Construcción de Madrid, ciudad donde residía desde 1931”¹⁸²⁵. En esta muestra se exhibieron diecisiete cuadros, tres dibujos y una pintura que Guigon relaciona con las primeras obras de René Magritte.

Por su parte, Fernando Castro ve a Juan Ismael como un “producto del contexto cultural que la difusión de las ideas estéticas de vanguardia creó en las dos capitales canarias durante los años treinta”¹⁸²⁶. En ese sentido, señala su vinculación a “las dos experiencias que nuclearon este espíritu de renovación vanguardista en las islas: la Escuela Luján Pérez, en Las Palmas; y *Gaceta de Arte*, en Tenerife”¹⁸²⁷. Fernando Castro aclara que si bien Juan Ismael se matriculó hacia 1927 en la Escuela Luján Pérez, no compartió el interés por el indigenismo predominante en su seno. Asimismo, precisa que tampoco su vínculo con la revista tinerfeña fue absoluto, señalando que este se debía, más que nada, a “los lazos de amistad y afinidad que le unían con su «facción surrealista», sobre todo con los poetas Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo, quien le presentó a Óscar Domínguez, aprovechando una corta estancia de este en Tenerife”¹⁸²⁸. A esto mismo relaciona Castro el “tono lírico y la orientación ilustrativa de su obra como pintor”¹⁸²⁹. Castro señala la

¹⁸²³ Eugenio Padorno, “Introducción”, Juan Ismael, *Dado de lado*, pp. 23-24.

¹⁸²⁴ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸²⁵ Emmanuel Guigon, “El surrealismo a 28°-7°”, loc. cit., pp. 30-31.

¹⁸²⁶ Fernando Castro, “El surrealismo a la sombra del Teide”, loc. cit., p. 47.

¹⁸²⁷ *Ibidem*.

¹⁸²⁸ *Ibidem*.

¹⁸²⁹ *Ibidem*.

poetización que hace del litoral sur de Tenerife, la importancia del mar como “motivo cardinal de su visión de la naturaleza” y la metamorfosis como “el otro gran tema de su pintura”¹⁸³⁰.

Fernando Castro comenta, además, la poca o casi nula atención que la revista *Gaceta de Arte* prestó a la pintura de Juan Ismael, así como la escasa defensa de su pintura realizada por sus amigos García Cabrera y Gutiérrez Albelo. Sugiere que quizás la razón esté en el “juicio adverso que sobre él emitió Eduardo Westerdahl, cuando presentó en el Círculo de Bellas Artes su tercera exposición individual, en marzo de 1932: «Le falta dibujo (y) le sobra también literatura»”¹⁸³¹. Estas palabras de Westerdahl pertenecen al mencionado apartado de la sección “Revista de las islas”, aparecida en *Gaceta de Arte* n.º 4, de mayo de 1932, y no en el número 5, como figura en la nota al pie n.º 9 del ensayo “El surrealismo a la sombra del Teide”. En este mismo apartado Westerdahl apunta, además, el riesgo de caída en el academicismo que considera que amenaza a Juan Ismael: “su figura atraviesa ahora el peligro de la academia”. Sin embargo, señala Fernando Castro que Juan Ismael sí gozó de un crítica favorable en la prensa local:

No deja de ser extraño que casi todos los poetas y críticos de *Gaceta de Arte* comenten elogiosamente la obra de Juan Ismael en la prensa local y que, sin embargo, no se pronuncien sobre ella en la revista de la que eran redactores¹⁸³².

Algunas de las claves que Nilo Palenzuela comenta en su ensayo “Juan Ismael: recuerdos, paisajes, deseos” sobre su obra pictórica son: el deseo, los sueños, la metamorfosis, la presencia constante de la mujer de acuerdo con la visión del surrealismo, una mujer “que desata los deseos y reconcilia los mundos”¹⁸³³, y la presencia de elementos vegetales. Respecto a esto último, Palenzuela habla de cierta coincidencia entre la obra de Juan Ismael y la de surrealistas cubanos como Wifredo Lam y Jorge Camacho en lo que a “la atracción por el bosque” y a “la fascinación por el árbol y por la magia impresa entre las hierbas y las hojas”¹⁸³⁴ se refiere, aunque no comparta el interés por los lazos con la cultura africana. Nilo Palenzuela destaca, también, la presencia en su obra de dos motivos de manera especialmente recurrente, “testigos permanentes de las metamorfosis de su pintura durante los años 30”: el muro (la pared) y “la grieta siempre *recomenzante*”¹⁸³⁵.

¹⁸³⁰ *Ibidem*.

¹⁸³¹ *Ibidem*, p. 36.

¹⁸³² *Ibidem*.

¹⁸³³ Nilo Palenzuela, “Juan Ismael: recuerdos, paisajes, deseos”, loc. cit., p. 231.

¹⁸³⁴ *Ibidem*, p. 236.

¹⁸³⁵ *Ibidem*, p. 241.

En 1992 Eugenio Padorno edita la obra *Dado de lado*, en ediciones Caja Insular de Ahorros de Canarias, y, más recientemente, en 2007, es reeditada por Ediciones Idea. Juan Ismael publicó en vida un único libro, titulado *El aire que me ciñe* (1946), pero escribió otros que permanecieron inéditos y que se recogen en *Dado de lado: Amor, verano, amor* (iniciado en 1930, en el que se integran sus primeros poemas marcados por el neopopularismo de Alberti y Lorca), *Verso de tuntún* (una parte de este poemario formada por los poemas postistas que comienza en 1941), *Cuerpo a tierra* (que agrupa los poemarios *Amor y se acabó*, *Chalet de O’Gorman* y *El aire que me ciñe*), *Nube y canción*, *Interino sitio* (1957).

12. El surrealismo en Canarias. Estado de la cuestión: olvido y recuperación

Tras décadas de olvido, a partir de los años setenta, y sobre todo en los ochenta, comienza de manos de los estudiosos canarios la investigación rigurosa y el reconocimiento de la actividad surrealista desarrollada en Canarias, así como el rescate y la reedición de las obras surrealistas que vieron la luz en nuestras islas. Son muchos los estudiosos, filólogos e historiadores que centran su interés en los autores de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*, recuperando sus nombres, y en sus obras surrealistas, que comienzan a ser estudiadas con empeño y gran intensidad. A partir de entonces son numerosos los artículos, ensayos y libros publicados en torno a sus figuras, en torno a la actividad desarrollada en Tenerife durante la II República por estos autores que a partir del alzamiento militar y el desencadenamiento de la guerra civil son proscritos o asesinados, o cuanto menos silenciados por el nuevo régimen represivo y autoritario. Se recuperan las obras de estos canarios que participaron en *Gaceta de Arte* y se codearon con surrealistas de primera fila como Breton y Péret. Se impulsa la reedición de las obras surrealistas de Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera, sacándolas del olvido al que habían sido condenadas; unas obras sobre las que se había impuesto la ley del silencio. Hoy, sin embargo, proliferan las reediciones que incluyen, además, prólogos, introducciones o estudios de indudable interés.

Ya en 1952 Domingo Pérez Minik publicaba la *Antología de la poesía canaria*, con retratos de los autores realizados por Juan Ismael, donde encontramos los nombres de Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo, Pedro García Cabrera, Juan Ismael y José María de la Rosa y una breve selección de poemas de cada uno de ellos, junto a muchos otros poetas canarios. Los poemas recogidos no pertenecen exclusivamente a la obra surrealista de

estos autores, en absoluto; pero sí se integran algunos extraídos de sus obras más subversivas y por ello silenciadas por la dictadura. Esta antología fue reeditada en 2004 por Miguel Martín, quien se encarga de la introducción y las notas, y el Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.

En 1972 C. B. Morris publica su libro *Surrealism and Spain*, donde se menciona a Agustín Espinosa y su obra *Crimen* (de la que se reproducen algunos fragmentos en uno de los apéndices), a Domingo López Torres (también algunos fragmentos de sus ensayos sobre el surrealismo son reproducidos), a Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Óscar Domínguez y la revista *Gaceta de Arte*. En el año 2000 la editorial Espasa Calpe editó esta obra traducida al español por Fuencisla Escribano.

En 1975 Domingo Pérez Minik publica su libro *Facción española surrealista de Tenerife*, editado en Barcelona, en el que presenta sus testimonios sobre una época de intensa actividad creativa en pleno contexto republicano, sobre *Gaceta de Arte* y, en especial, sobre el desarrollo que el surrealismo alcanzó en torno a dicha plataforma por parte de un sector de sus redactores y animadores. El interés del libro es incuestionable, a pesar de que, lamentablemente, en él podamos encontrar, en ciertos momentos de manera demasiado evidente, sus prejuicios sobre el surrealismo, como cuando habla de Breton como el pontífice del movimiento, cuando se refiere a su “caudillaje máximo” y a su dogmatismo, cuando afirma que “todos los que no admitían a pie juntillas el credo surrealista no merecieron nunca la menor atención por parte de André Breton”¹⁸³⁶. También cuando emplea expresiones reñidas con una verdadera comprensión del surrealismo, términos como “escuela”, “línea dogmática”, etc. A pesar del gran aporte que supone su libro, es preciso señalar que Pérez Minik contribuye con algunos de sus desafortunados comentarios a reforzar tópicos y alimentar prejuicios en torno a Breton y al movimiento surrealista:

Nosotros no tuvimos ningún André Breton, un mandamás de su categoría que pudiera permitirse el lujo de sus condenas, depuraciones y castigos. Contra los poetas de la Resistencia Francesa, Paul Éluard, Louis Aragon y Robert Desnos¹⁸³⁷.

En cualquier caso, su *Facción española surrealista de Tenerife* supuso una contribución destacable al rescate de este brillante episodio silenciado por la dictadura, un punto de partida fundamental, especialmente también por la “Antología de la literatura surrealista en Tenerife” que Pérez Minik incluye en su libro, en la que se encuentran

¹⁸³⁶ Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, p. 72.

¹⁸³⁷ *Ibidem*, p. 96.

recogidos Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Eduardo Westerdahl, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Juan Ismael González y José María de la Rosa, con un breve apartado biográfico y una interesante selección de textos de la obra surrealista de cada uno de ellos.

José Miguel Pérez Corrales publica en 1981 el “Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular”, aparecido en *Jornada literaria* n.º 44, el 3 de octubre, publicación sin duda revolucionaria, pues daba a conocer mucho de lo que hasta entonces permanecía en el olvido. Sobre este estudio afirma Miguel Martínón:

Los esfuerzos por la recuperación de la literatura vanguardista de Canarias culminan en ese mismo año 1981 con la publicación del estudio de Miguel Pérez Corrales titulado “Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular”. Se trataba de una animada reseña de la vida cultural en las Islas desde 1926 hasta 1936, planteada de forma rigurosa sobre la más amplia base documental. En la medida en que este trabajo estaba realizado por un joven investigador, y no era el suyo un escrito testimonial, disponíamos por primera vez de una visión de conjunto del proceso de la cultura en las Islas en aquellos años estudiados¹⁸³⁸.

Y en 1982 Pérez Corrales publica, a través del Aula de Cultura de Tenerife, su “Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)” en el *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Al año siguiente da a conocer “Panorama del surrealismo en Canarias” y “La isla inventada de Agustín Espinosa” y en 1985, en *Syntaxis* n.º 8-9, publica su “50 años de un castillo estrellado”.

Dos son las reediciones facsímiles de la revista *Gaceta de Arte* que se llevaron a cabo, ambas durante la década de los ochenta. Por un lado, la aparecida en 1981, editada en colaboración por Topos Verlag (Vaduz-Liechtenstein) y Ediciones Turner (Madrid), encabezada por los textos “El arte en *Gaceta de Arte*” de Eduardo Westerdahl y “La literatura en *Gaceta de Arte*” de Domingo Pérez Minik a modo de prólogos y seguida del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*. Y, por otro, la realizada en 1989 por el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, editada en Santa Cruz de Tenerife, con una presentación de Domingo Pérez Minik y estudios de Fernando Castro, Andrés Sánchez Robayna, María Isabel Navarro y Fernando Gabriel Martín. Esta reedición solo recoge los números correspondientes a la primera época, es decir, no incluye los dos últimos números, el 37 y el 38, de marzo y junio de 1936 respectivamente. Por último, el Gobierno de Canarias anunció en 2006 su proyecto de reedición de la revista, coincidiendo con el centenario del

¹⁸³⁸ Miguel Martínón, *La recuperación de la literatura vanguardista canaria*, *Estudios Canarios (Anuario del Instituto de Estudios Canarios)*, XXXVIII, (1993), 1994, p. 100.

nacimiento de Óscar Domínguez, proyecto que finalmente quedó paralizado y no llegó a materializarse.

En 1983 la Universidad de La Laguna y el Instituto de Estudios Canarios se encargan de la edición del libro *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife* con estudio inicial y notas de C. B. Morris. En este libro se recoge el texto del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, redactado en Tenerife y publicado en octubre de 1935, y la declaración firmada por *Gaceta de Arte*, que fue publicada en *Cahiers d'Art* e inserta en hoja aparte en el número 35 de la “revista internacional de cultura” publicada en Tenerife. Posteriormente, en 2009, George Sebbag dirige y se encarga de la presentación de la reedición facsímil de los cuatro números del *Boletín* publicados, el primero en Praga, el segundo en Tenerife, el tercero en Bruselas y el cuarto en Londres. La reedición la llevó a cabo Éditions L'Age d'Homme (Suiza).

En noviembre de 1989 Andrés Sánchez Robayna publica en la revista *Ínsula*, n.º 515, monográfico dedicado al surrealismo español y a Domingo Pérez Minik, su artículo “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”. Años más tarde, en 1992, Sánchez Robayna dirige la edición de *Canarias: las vanguardias históricas*, CAAM / Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes. En este libro se recogen los textos de las conferencias preparadas por los distintos participantes para el curso de igual título organizado por el Centro Atlántico de Arte Moderno y dirigido por Sánchez Robayna. Los autores de dichas conferencias son el propio Sánchez Robayna, Nilo Palenzuela, Pilar Carreño, Juan Manuel Bonet, Miguel Martín, María Isabel Heredia, Emmanuel Guigon, Fernando Gabriel Martín, Carlos E. Pinto, Rafael Fernández, Anelio Rodríguez Concepción e Isabel Castells.

En cuanto a la obra de Agustín Espinosa, fue Ramón Fera el primero en señalar la filiación surrealista de *Crimen* en un artículo titulado “*Crimen* y el surrealismo literario en España”, aparecido en *La Tarde* el 16 de enero de 1935. Ya en 1960 Alfonso Armas Ayala publica *Agustín Espinosa, cazador de mitos*. En 1968 la Litografía Saavedra edita en Las Palmas de Gran Canaria, con prólogo de Alfonso Armas, *Lancelot, 28º-7º [Guía integral de una isla atlántica]*. En 1974 el mismo Alfonso Armas prologa el volumen de Taller de Ediciones Josefina Betancor que reunía *Crimen; Lancelot, 28º-7º [Guía integral de una isla atlántica]* y *Media hora jugando a los dados*, editado en Madrid. Es él quien, en palabras de Pérez Corrales, “da el disparo de salida de su retorno” y pone “en el candelero el nombre de

un escritor que solo podía resurgir en tiempos de libertad”¹⁸³⁹. El hecho de que la edición se hubiera llevado a cabo en Madrid ampliaba sus posibilidades de difusión.

Hay que destacar el profundo y riguroso estudio que José Miguel Pérez Corrales ha realizado sobre Agustín Espinosa y sobre su obra, publicando artículos y libros capitales, de gran relevancia. En 1980, junto con Alfonso Armas Ayala, edita *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, libro organizado en cinco apartados, siguiendo el criterio cronológico, que da a conocer buena parte de la obra de Espinosa: sus textos sobre todo ensayísticos y alguno que otro poético publicados en revistas y en la prensa, su obra *Sobre el signo de Viera* y material inédito facilitado por la familia del escritor, entre el que se encuentra su farsa surrealista *La casa de Tócame Roque*. Fundamental es su tesis doctoral *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, editada en dos tomos por el Cabildo Insular de Gran Canaria en 1985. Domingo Pérez Minik escribió un artículo a propósito de la publicación de este exhaustivo estudio, titulado “Agustín Espinosa, de nuevo, hoy”, que apareció publicado en *Ínsula* n.º 515, en noviembre de 1989. En él Minik destaca la importancia de los aportes de Pérez Corrales. Considera que son pocos los autores que han recibido un tratamiento de tal envergadura. Y afirma: “Cuando se termina esta obra, parece que nada queda por decir sobre Agustín Espinosa”¹⁸⁴⁰. Minik califica el estudio de Pérez Corrales de “apabullante, exhaustivo, esclarecedor” y sobre este agrega:

Que sorprende a cualquiera. Y que se lee con cierta vehemencia, a pesar de su tamaño con una documentación extremista, con la pasión comedida ante tan virulento tema, con su sentido admirativo bien desplegado, con una voluntad inquebrantable de descubrir la verdad de estos libros, lo que no es fácil de alcanzar debido a la imaginación tan desvergonzada de Agustín Espinosa. Una obra, la de Miguel Pérez Corrales, que pone sobre la mesa más exigente a un escritor fuera de serie, su radical significación y su puesto surrealista paradigmático dentro de la literatura española contemporánea. Después de esta afanosa lectura, nos damos cuenta que el creador de *Crimen* es un surrealista único, solo, incambiable. Él rompió la baraja. Su escritura está al otro lado de la escritura oficial. Él inventó la suya. De automatismo psíquico puro, nada. Después de terminar este texto de Miguel Pérez Corrales me he dado cuenta que yo estaba equivocado. El secreto sigue en pie¹⁸⁴¹.

También en 1985, editada por Editorial Insular Canaria, Pérez Corrales publica su edición de *Crimen*, con un extenso estudio que es, sin duda, una gran aportación al conocimiento de esta obra, la obra cumbre de la narrativa surrealista española. Otras ediciones de *Crimen* han visto la luz posteriormente. En 1990, la prologada por Manuel Almeida,

¹⁸³⁹ José Miguel Pérez Corrales, “El crimen de Crimen”, loc. cit., p. 167.

¹⁸⁴⁰ Domingo Pérez Minik, “Agustín Espinosa, de nuevo, hoy”, *Isla y literatura*, tomo IV, p. 862.

¹⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 864.

editada en la Biblioteca Básica Canaria por el Gobierno de Canarias. Y en 1999 la que prologa Eugenio Padorno y se edita en Zaragoza por la Editorial Libros del Innombrable. En 2007 Pérez Corrales se encarga de la selección de textos y el estudio crítico de la edición llevada a cabo por Ediciones Idea y La Página de *Crimen y otros escritos vanguardistas*. En 2009 se edita en facsímil esta obra de Espinosa, por Domibari en coedición con Canarias Cultura en Red, con un breve prólogo de Guillermo Perdomo Hernández.

Volviendo al año 1985, Jorge Podríguez Padrón publica entonces su ensayo “Primer encuentro con Agustín Espinosa”, en el que se centra en *Crimen*.

En 1987 Cyril Brian Morris publicó su ensayo sobre la “Oda a María Ana...”, titulado “Las axilas sin depilar de María Ana (La venus surrealista de Agustín Espinosa)”, en la revista malagueña *Litoral*, en un número especial dedicado al surrealismo: “El Surrealismo. El ojo soluble”, que contenía, además, una “Breve antología del surrealismo español” en la que se incluye a José María de la Rosa, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Juan Ismael y Emeterio Gutiérrez Albelo. Sin embargo, debemos lamentar la ausencia de Domingo López-Torres, más aún teniendo en cuenta que poetas no surrealistas como Alberti, Aleixandre, Cernuda, Lorca, Larrea, Emilio Prados, etc., sí contaron con un hueco en la selección antológica.

Rafael Fernández Hernández recoge la farsa surrealista de Espinosa, *La casa de Tócame Roque*, en su antología *Teatro canario (siglo XVI al XX)*, que edita en 1991 Edirca.

En 1994 Luis Alemany publica *Agustín Espinosa. Historia de una contradicción*, editado en Tenerife en 1994 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

Aunque no se trata de una obra que gire exclusivamente en torno a la figura y obra de Espinosa, es preciso mencionar otra gran contribución de Pérez Corrales al conocimiento de la actividad surrealista desplegada en Canarias. Nos referimos a su libro *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, editado en 1999 por el Museo de Teruel, en el que recopila el estudio llevado a cabo durante décadas y vertido, hasta entonces, en textos dispersos, en artículos aparecidos en muy diversas fuentes.

Por último, en relación con la figura y la obra de Espinosa, en el 2000 se publica en Granada un volumen colectivo titulado *La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Espinosa*. Coordinan la edición Antonio Becerra Bolaños y Domingo Fernández Agis y se encarga de la introducción Alicia Llarena. Colaboran con ensayos en torno a la obra de Espinosa Eugenio Padorno, Luis Natera Mayor, Alexis Ravelo Betancor, Héctor Suárez Delgado, Santiago González Campos, Hortensia M^a Quintana Pérez y

Aránzazu Morales Páez, además de los ya mencionados Alicia Llarena, Antonio Becerra y Domingo Fernández.

En cuanto a la obra de Domingo López Torres, en 1981 el Seminario de Literatura Canaria y el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna editan *Lo imprevisto* de Domingo López Torres. En 1987 el Instituto de Estudios Canarios se encarga de la edición de *Diario de un sol de verano*, con introducción de Andrés Sánchez Robayna. En 1990 el Gobierno de Canarias edita, en la Biblioteca Básica Canaria, *Obra selecta* de López Torres. Posteriormente, en 1993, el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife edita las *Obras completas* de López Torres, con anotaciones, introducción y estudio crítico de Andrés Sánchez Robayna y Cyril Brian Morris. Este es, sin duda, un libro esencial, pues recoge no solo toda la producción poética de López Torres, sino también sus ensayos y otros textos, como la entrevista a Breton y sus respuestas a diversas encuestas.

En cuanto a la obra de Emeterio Gutiérrez Albelo, en 1980 *Papeles invertidos* publica en su número 4-5 el *Enigma del invitado*. En 1982 el Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos edita *Campanario de la primavera. Romanticismo y cuenta nueva. Enigma del invitado*. En 1988 la Universidad de La Laguna y el Instituto de Estudios Canarios se encargan de la edición del libro *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929- 1936)*. Al año siguiente, 1989, Ernesto J. Rodríguez Abad se hace cargo de la edición por la Biblioteca Básica Canaria de *Campanario de la primavera; Romanticismo y cuenta nueva; Enigma del invitado*. Antonio José Lorenzo publica en 1991 en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (n.º 10) su texto “Emeterio Gutiérrez Albelo: el invitado en su enigma”. En 1992 Andrés Sánchez Robayna se encarga de la edición de *Dos poemas surrealistas*, en la Colección Textos del Invitado publicado por Equipo Nueva Gráfica. Y en 1993 Sánchez Robayna publica *Gutiérrez Albelo: otros textos dispersos del período vanguardista en Estudios Canarios* (separata del Anuario del Instituto de Estudios Canarios), vol. XXXVIII. También en 1993, Isabel Castells publica *Un “chaleco de fantasía”. La poesía (1930-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo*, editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria. En 2005 Rafael Fernández Hernández se encarga de la edición de *Los libros de la vanguardia. Poemas diversos y dos textos críticos* en Ediciones Idea. En 2007 Isabel Castells dirige la edición crítica de la obra poética surrealista de Emeterio Gutiérrez Albelo, bajo el título *Poesía surrealista (1931-1936)*, editada por Ediciones Idea y La página. En este libro reúne toda la poesía surrealista escrita por Albelo y publicada de manera dispersa en distintas publicaciones periódicas de la época, poemas incorporados posteriormente por el autor a sus libros *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Enigma del invitado* (1936).

En cuanto a la obra de Pedro García Cabrera, en 1980 *Papeles invertidos* (animada por Carlos Eduardo Pinto y Carlos Gaviño), en su número 4-5, publica por primera vez *Dársena con despertadores* completa. En este mismo número se publicó también la “Oda a María Ana (...)” de Espinosa y *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo.

En 1987 Sebastián de la Nuez dirige, con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, la edición de sus *Obras completas* (Gobierno de Canarias). De la edición y la introducción se encarga Nilo Palenzuela. En 1990 Domingo-Luis Hernández se encarga de la edición de *Transparencias fugadas, Dársena con despertadores, Entre 4 paredes*, en la Biblioteca Básica Canaria, redactando la introducción que las precede. En 1991 Nilo Palenzuela publica *El primer Pedro García Cabrera*, editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria. En 2004 La Página edita la obra de García Cabrera, siendo Rafael Fernández Hernández quien dirige la edición; de la que habrá una segunda en 2005. También en 2005 Nilo Palenzuela y Rafael Fernández Hernández dirigen la edición de la obra de Pedro García Cabrera bajo el título de *Obra selecta*, editada en Madrid por Verbum. En 2009 La Página reedita *Transparencias fugadas, Los senos de tinta, Dársena con despertadores y Entre la guerra y tú*, junto con *La rodilla en el agua y Las islas en que vivo*, bajo el título *Pedro García Cabrera. Isla sin geografía*, con un ensayo de Domingo-Luis Hernández titulado “Pedro García Cabrera: isla relieve”. También en 2009 C. B. Morris publicó, en Ediciones Idea, un interesante estudio sobre *Entre la guerra y tú* de García Cabrera, bajo el título “*Entre la guerra y tú*”, de *Pedro García Cabrera: guerra, prisión y poesía*. Por último, más recientemente, en 2010, La Página Ediciones, dirigida por Domingo-Luis Hernández, reedita *Los senos de tinta* de Pedro García Cabrera, con el subtítulo “Erotismo y Surrealismo”, con collages y fotomontajes de Karel Teige e imágenes de varios artistas surrealistas que muestran la exploración que el movimiento llevó a cabo en torno al erotismo (entre los autores encontramos a Óscar Domínguez, Man Ray, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Dora Maar, etc.), con un texto de Sarane Alexandrian sobre el erotismo en el surrealismo y otro de Domingo-Luis Hernández sobre el poeta gomero, titulado “Pedro García Cabrera y las vanguardias”.

En lo que respecta a la obra de José María de la Rosa, en 1966 la edición paralela al suplemento cultural “Gaceta semanal de las Artes” del periódico *La Tarde* había editado *Desierta espera*, su única obra publicada en la que se recoge toda su producción poética. En 1993 el Gobierno de Canarias edita, formando parte de la serie “La era de *Gaceta de Arte*”, dirigida por Juan Cruz Ruiz, una biografía del autor escrita por Sabas Martín titulada *José M. de la Rosa, como un rayo de sombra*. En 2009 Ediciones Idea y La Página editan *Eclipse de círculo*, libro en el que se recogen sus poemarios *Íntimo ser y Vértice de sombra* y dos

poemas presentados bajo el epígrafe de “Poesía dispersa”, con un epílogo de José Manuel Martín Fumero, quien se encarga, además, de la edición, las notas y la selección bibliográfica.

En cuanto a la obra poética de Óscar Domínguez, *Les deux qui se croisent*, en 2006 fue reeditada en La Laguna en edición facsímil y bilingüe, con motivo del centenario de su nacimiento, con textos de Fernando Castro y Maud Westerdahl. En cuanto a su figura y su obra plástica, merece ser destacado el libro publicado por Eduardo Westerdahl en 1971, editado en Madrid por la Dirección General de Bellas Artes. Y, por su puesto, el libro de Emmanuel Guigon sobre Óscar Domínguez editado por el Gobierno de Canarias en la colección Biblioteca de Artistas Canarios en 1996. Más recientemente, en 2011, Fernando Castro Borrego publicó su libro *Óscar Domínguez*, editado por TF Editores y la Fundación Mapfre.

Por último, respecto a la obra poética de Juan Ismael, es preciso mencionar la edición realizada por Eugenio Padorno de *Dado de lado* en 1992, editada por Caja Insular de Ahorros de Canarias (Gran Canaria), que recoge la producción poética de Juan Ismael hasta entonces dispersa en distintas publicaciones y otros poemas inéditos. *Dado de lado* es reeditada por Ediciones Idea en 2007, con una introducción de Eugenio Padorno.

Miguel Martínón publica en 1993 *La recuperación de la literatura vanguardista* en una separata de *Estudios Canarios* (Anuario del Instituto de Estudios Canarios), número XXXVIII, en el que da cuenta, precisamente, del avance de los estudios canarios en general en las décadas del setenta y del ochenta y sobre la creación literaria de los años veinte y treinta. Martínón presenta una bibliografía de las obras de la literatura canaria de vanguardia y de los estudios que sobre ella versan, dejando fuera los estudios, historias o antologías de carácter más general.

Además, durante estos años se han publicado diversos catálogos de exposiciones realizadas en estos años en torno a *Gaceta de Arte* y el surrealismo, como *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (exposición en el CAAM en la que ejerce de comisario Juan Manuel Bonet), con estudios sobre el surrealismo en Canarias de Juan Manuel Bonet, Emmanuel Guigon, Fernando Castro, Carlos Pinto Grote y Marcel Jean, publicado por el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Cabildo Insular de Gran Canaria en 1989. Y *Gaceta de Arte y su época*, también editado por el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria en 1997.

El panorama, como vemos, ha cambiado mucho en las tres últimas décadas. La actividad surrealista desarrollada en Canarias y la obra surrealista de nuestros grandes autores pasó de ser totalmente desconocida, de permanecer en el silencio más rotundo, a llenar estudios críticos, libros, reediciones (facsímiles o no), etc., de investigadores y estudiosos

fundamentalmente canarios que con esfuerzo y tesón sacaron adelante sus proyectos de rescate, devolviéndolos a la vida literaria y otorgándoles el reconocimiento merecido e injustamente arrebatado por la dictadura franquista. Sin embargo, dicho rescate y reconocimiento de los autores y sus obras queda circunscrito, lamentablemente, al ámbito canario, a territorio insular, con honrosas excepciones, especialmente los grandes y certeros aportes de C. B. Morris y Emmanuel Guigon. Solo la crítica insular ha demostrado su verdadero interés y ha sabido valorar en su justa medida el que es el episodio capital del surrealismo en la literatura española. Aún se leen y publican textos en los que se pasa por alto la actividad desarrollada en nuestra isla, en los que abundan los errores en las citas y referencias bibliográficas, en los que se concede mayor protagonismo a autores que no admiten ser integrados en los listados de poetas o artistas surrealistas porque no lo fueron nunca, porque no asumieron sus principios, porque no se lanzaron a la aventura, porque no tienen una obra surrealista y solo puede hablarse de cierto contagio leve, de asunción de temas o técnicas de modo puntual y superficial. Aún está pendiente, además, la edición de las obras de los canarios en tiradas amplias y, sobre todo, en ediciones cuya distribución alcance más allá de las fronteras de nuestro archipiélago, a nivel nacional e internacional.

IV. EL GRUPO SURREALISTA MANDRÁGORA Y LA “FACCIÓN SURREALISTA” DE *GACETA DE ARTE*

13.1. Las revistas a nivel formal y de contenido

Saltan a la vista, tras todo lo expuesto sobre el grupo surrealista chileno Mandrágora, por un lado, y sobre la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*, por otro, las evidentes distancias entre las revistas en torno a las que se congregan. La surgida y animada en Tenerife, abierta en sentido amplio a la modernidad, acogiendo en su seno las diversas tendencias que despuntaban entonces, que llegaban a territorio insular desde Europa, en la que, a pesar de tener un peso determinante el racionalismo, tuvieron cabida los brotes surrealistas insulares, alcanzando cada vez más protagonismo hasta su repentino y drástico final, y a la que, sin duda, el surrealismo confiere un brillo excepcional. La chilena, por otra parte, surrealista de principio a fin, adscribiéndose plenamente al movimiento, asumiendo sus principios, adentrándose en los múltiples caminos abiertos de par en par por el surrealismo con su Poesía Negra.

La revista canaria, a nivel formal, destaca por su formato poco convencional, con claros signos de esa modernidad a la que tan receptiva se muestra: prescinden de las mayúsculas, abundan las ilustraciones, emplean llamativas letras para destacar las diversas secciones... La revista chilena, sin embargo, presenta un formato más sencillo y austero. Sus animadores no conceden especial importancia a la cuestión formal, no ponen demasiado interés en la presentación. Un detalle relevante en este sentido es la nula presencia de ilustraciones en la revista chilena, frente al cuidado y la abundancia de dibujos, cuadros, fotografías, etc., representativas de las más diversas tendencias del arte moderno, presentes en las páginas de *Gaceta de Arte* a lo largo de toda su trayectoria.

En cuanto al contenido, precisamente por el carácter abierto, heterogéneo, de la canaria, en las páginas de sus treinta y ocho números conviven textos de corte clásico, tradicionalista, racionalista, de contenido muy diverso (arquitectura, pintura, poesía, urbanismo, etc.), con textos innovadores, rupturales, vanguardistas y textos que se adscriben al movimiento surrealista surgido en Francia que entonces comenzaba a desplegar sus alas por ultramar. La chilena, sin embargo, presenta un claro hilo conductor, el surrealismo, la “Poesía Negra” que proclaman y practican los mandragóricos, la defensa de la libertad, del amor y de la poesía, la exaltación del deseo...

En cualquier caso, a pesar de las evidentes diferencias de planteamiento, a pesar de las notables diferencias respecto al contenido, se pueden señalar una serie de coincidencias de autores y artistas a los que una y otra prestan atención, a los que dan cabida en sus páginas, a los que traducen o tratan. Como hemos podido comprobar, en *Mandrágora* se publican textos (poéticos o ensayísticos) de autores fundamentales del movimiento surrealista como Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret y Hans Arp. Y se reseñan obras como *L'amour fou* de Breton y *Cours Naturel* de Paul Éluard. Se publican, también, textos de autores reivindicados por el surrealismo como antecedentes como Alfred Jarry, Jonathan Swift, Jacques Rigaut. También en *Leitmotiv* se dan a conocer textos de destacadas figuras del surrealismo internacional. Así, como bien sabemos, en el primero de sus dos números aparece un poema de Péret y una traducción al español de los “Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no” de Breton. Y en el segundo, el número doble 2-3, textos poéticos de Breton, Aimé Césaire y Péret, de quien se presenta, sin traducir, el cuarto fragmento de *Dernier malheur dernier chance*.

En *Gaceta de Arte*, sin embargo, publican autores muy diversos, representantes de las más diversas tendencias. Así, por ejemplo, en sus páginas se encuentran textos de surrealistas como André Breton, Benjamin Péret, Éluard, Dalí, Hans Arp, René Char, etc., y otros de figuras tan distantes, tan antitéticas, como Le Corbusier, Willi Baumeister, Guillermo de Torre, Luis Enrique Délano, etc. En cuanto a los autores compartidos, hemos de destacar la gran coincidencia de que ambas revistas publiquen el mismo poema de Hans Arp, “Los pies de la mañana”. *Mandrágora* lo hace en su segundo número, de diciembre de 1939, y *Gaceta de Arte* en el n.º 36, de octubre de 1935, aunque en esta última aparece presentado erróneamente como un fragmento de “Las piedras domésticas”. Los versos del poema publicado en la revista tinerfeña no coinciden con los del poema así titulado, perteneciente a *Le siège de l'air* (1946), traducido y recogido por Aldo Pellegrini en su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*.

Nilo Palenzuela, en su ensayo “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, en donde comenta la relación existente entre Arp y López Torres, trata esta última cuestión. Ya en el número 24 de *Gaceta de Arte*, que ve la luz en marzo de 1934, se publicaba el texto ensayístico de López Torres titulado “Hans Arp” en el que quedaban reflejados sus conocimientos sobre la obra de este y su agudeza crítica. En la misma página de la revista donde figura el ensayo del canario encontramos tres fotografías, dos de ellas de esculturas de Arp y una tercera que combina dos esculturas de Arp y un objeto de Max Ernst. Otra fotografía de una escultura de Arp aparece al final del número 32 de *Gaceta de Arte*. Comenta Nilo Palenzuela la cita del poema de Arp “L'air est une racine” que incluye López Torres en

su ensayo, aunque sin mencionar el título, atribuyendo la traducción al mismo López Torres. Para dicha consideración se basa en que el poema de Arp había sido publicado en mayo de 1933 en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, “revista conocida por el poeta canario; en un número donde se incluyen además el *objeto encontrado* de Max Ernst, reproducido junto a las esculturas de Arp, y *Gala et l’Ángelus de Millet précèdent immédiatement la venue des anamorphes coniques* de Salvador Dalí, también reproducido en *Gaceta de Arte*”¹⁸⁴². Para Nilo, la amistad de Domingo López Torres con Óscar Domínguez, sus ensayos sobre el surrealismo, su colaboración en *Minotaure* y sus citas pertenecientes a otros números de la revista francesa *Le Surréalisme A.S.D.L.R.* “afirman asimismo esta posibilidad”¹⁸⁴³. Palenzuela compara la versión de López Torres con la de Aldo Pellegrini en su célebre antología, señalando las “diferencias notables” en lo que respecta a la traducción. Se detiene, entonces, en el título, señalando lo llamativo de que el poema “El aire es una raíz” aparezca sin título en la versión del canario y presentado como “Las piedras domésticas” por el argentino. Nilo Palenzuela recuerda, entonces, el fragmento del poema así titulado aparecido en el n.º 36 de *Gaceta de Arte*, cuyo contenido es radicalmente distinto, señalando la posibilidad de que se trate, también, de una traducción realizada por Domingo López Torres.

En cuanto a los autores tratados o reivindicados por los animadores de ambas revistas, las diferencias son abismales. A lo largo de la trayectoria de *Mandrágora* son varios los textos en los que se reivindican como maestros, como antecedentes de la Poesía Negra por ellos proclamada y defendida, a autores como Dante, John Ford, Marlowe, Swift, Young, Sade, Ann Radcliffe, Lewis, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Achim von Arnim, Kleist, Alfred Jarry, Poe, Nerval, Jacques Vaché, Jacques Rigaut, Apollinaire, y, por supuesto, los surrealistas. Sin embargo, en *Gaceta de Arte* podemos encontrar textos ensayísticos sobre las más diversas figuras. Los vanguardistas (el Picasso cubista, Tristan Tzara, Paul Klee, Juan Gris, George Grosz) y los surrealistas (Picasso, Óscar Domínguez, Éluard, Hans Arp, Dalí), sus antecedentes (Goethe, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Apollinaire), conviven con artistas de muy diversa enjundia como Erwin Piscator y Hans Tombrock (ambos representantes del arte social), Aldous Huxley, Ben Nicholson, Norah Borges, Carl Drerup, Willi Baumeister, etc.

Por último, respecto a las ilustraciones, ya comentamos el nulo peso que estas tienen en *Mandrágora*, en contraste con el destacado papel que desempeñan en *Leitmotiv*,

¹⁸⁴² Nilo Palenzuela, “Domingo López Torres, Hans Arp y el surrealismo”, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, p. 203.

¹⁸⁴³ *Ibidem*.

especialmente en el número 2-3. Así pues, solo el séptimo y último número de la revista homónima del grupo surrealista chileno cuenta con una ilustración en la cubierta, perteneciente al pintor flamenco P. Brueghel (en la portada aparece como “Breughel”), llamado el Viejo. En cuanto a *Leitmotiv*, el primer número cuenta con ilustraciones de la casa, es decir, realizadas por Arenas (la cubierta) y por Cáceres. En lo que respecta a la plástica, es sobre todo en el segundo número en el que se dan interesantes y destacables colaboraciones: los dos dibujos de Roberto Matta, la fotografía de Man Ray *Primacía de la materia sobre el pensamiento*, además de varios fotomontajes y collages de Arenas y Cáceres y una fotografía de Erich G. Schoof.

En cuanto a *Gaceta de Arte*, anotamos ya la abundancia de elementos visuales, de imágenes representativas de las diversas corrientes artísticas a las que dan cabida, pero destacamos aquí algunos de los nombres de autores de algunas de las ilustraciones presentes, vinculados al surrealismo, como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Giorgio de Chirico, Man Ray, Valentine Hugo, Hans Arp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Miró, o a sus proximidades, como Kandinsky, Paul Klee, etc.

13.2. Escritura: automatismo / onirismo. Motivos recurrentes y comunes

El automatismo es, sin duda, dominante en la obra de los chilenos de Mandrágora en general. Los mandragóricos crean siguiendo el dictado de su subconsciente y en sus textos se plasma ese fluir espontáneo, libre, de las imágenes poéticas surgidas de lo más profundo de su psiquis, sin mediación alguna de la razón. Asimilan la escritura automática y experimentan con ella sin límite, especialmente Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Sus textos poéticos son una buena muestra de la incesante sucesión de sorprendentes e insólitas imágenes que ponen en relación elementos y realidades muy distantes, incluso radicalmente opuestas, imágenes que proceden de la subconciencia del yo poético y hacen aflorar en sus versos sus inquietudes, deseos, pasiones, miedos, obsesiones, etc.

Ese mismo automatismo es, en el caso de los canarios, la nota dominante en la obra de Pedro García Cabrera, sobre todo en *Dársena con despertadores*. También en *Lo imprevisto* de Domingo López Torres predomina el automatismo frente al onirismo.

El onirismo es, sin embargo, la nota dominante de la obra surrealista de los canarios Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo fundamentalmente, como constatamos especialmente en *La casa de Tócame Roque* y *Crimen* del primero y en *Enigma del invitado*

del segundo. En sus textos nos descubren un nuevo mundo cambiante, una nueva realidad en la que todo es posible, ajena a nociones de tiempo y espacio, que surge del material que nos ofrecen los sueños, en absoluto plácidos, sino más bien de carácter pesadillesco.

También los relatos del chileno Teófilo Cid, especialmente aquellos que conforman *Bouldroud*, destacan por el dominio de lo onírico. Sus llamativos argumentos guardan estrecha relación con el mundo de los sueños, parecen proceder directamente de los sueños de su autor. Cid comparte con Espinosa el carácter oscuro, angustiante, macabro que concede a lo onírico.

Centrando nuestra atención, ahora, en lo estrictamente poético, en el universo descubierto y transitado por canarios y chilenos a un lado y otro del Atlántico, sí se puede hablar de evidentes coincidencias, de palpables cercanías. En primer lugar, cabe destacar el gusto compartido por lo terrorífico y lo macabro, su participación de la estética de la crueldad reivindicada por Lautréamont, especialmente en el caso de Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo en territorio insular y en el de Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid por parte de los chilenos. La Poesía Negra proclamada, defendida y puesta en práctica por los mandragóricos presenta evidentes conexiones con el universo oscuro, siniestro, macabro, violento que presentimos en *Media hora jugando a los dados*, confirmamos en *La casa de Tócame Roque* y que encontramos en todo su esplendor en *Crimen*, todas ellas obras de Espinosa, así como en *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo. Lo mismo se puede decir de los poemas que conforman *Lo imprevisto* de López Torres. También en *Entre la guerra y tú* de García Cabrera reina una atmósfera ennegrecida, cruel, sangrienta, pero en este caso especialmente marcada por la realidad histórica vivida.

Como parte esencial de dicha exaltación de la crueldad y la violencia es preciso destacar lo que podríamos llamar la defensa del crimen que llevan a cabo tanto los canarios como los chilenos. En su intento por penetrar en las zonas oscuras de la psiquis, unos y otros se interesan por lo negro, por las pasiones oscuras del ser humano, y en sus textos se exalta el mal. Lo feo y desagradable es también susceptible de ser bello. Su profundo espíritu subversivo les impulsa a saltarse los límites de la moral, defendiendo los actos más abominables. Como hemos visto, el crimen es motivo temático fundamental en obras claves de Agustín Espinosa y en la culminación de la obra poética surrealista de Gutiérrez Albelo. Los chilenos, por su parte, participan también, tal como comprobábamos especialmente en sus ensayos aparecidos en *Mandrágora*, de la defensa de lo negro, de lo terrorífico, y en concreto, del crimen, así como del suicidio, como actos sublimes cargados de belleza, de esa belleza convulsiva proclamada por Breton, actos en los que el ser humano hace gala de su libertad

total y de su anhelo de provocación y subversión. Tanto en la obra poética de Enrique Gómez-Correa como en la obra narrativa de Teófilo Cid abundan las referencias al crimen. En este sentido, cabe destacar estos versos del talquino pertenecientes al poema VI de *El árbol del pensamiento*, poemario publicado junto con otros cuatro bajo el título *Los pordioseros*, en los que el poeta exalta el asesinato y el objeto cortante elegido para su perpetración es el escalpelo: “Con escalpelo en mano nunca vaciles / Desprende la carne que hiede / No dejes de fijar tu ojo furioso en el crimen a mansalva”¹⁸⁴⁴.

Así pues, el crimen es eje temático central en varios de los relatos de Cid que conforman *Bouldroud*, su obra surrealista por excelencia y la única que publicó, como sabemos, bajo el sello editorial de Ediciones Mandrágora. En general, la atmósfera de los textos narrativos de *Bouldroud* tiene claros tintes siniestros, terroríficos, además de misteriosos y desconcertantes. La violencia es una de las características más marcadas de sus cuentos. Pero en lo que se refiere estrictamente a la presencia del crimen, sin lugar a dudas destacan “Una heroína de Walter Scott”, “La mujer negra” y “El rosal vertiginoso”. El crimen es generalmente tratado como acontecimiento maravilloso, de gran belleza, fuente de placer, en el que el ser es plenamente libre. Incluso en “La mujer negra” el tratamiento del crimen llama la atención por ser concebido como la sublimación del amor. Los amantes se entregan al asesinato como vía para alcanzar lo absoluto. La vivencia del amor por parte de Jorge y Alicia, personajes del relato, guarda estrecha relación con el amor loco propugnado por Breton, el mismo que planea de principio a fin en *Crimen* de Agustín Espinosa.

En sintonía con ese ambiente macabro y siniestro, cuerpos mutilados desfilan por los textos poéticos y narrativos de los surrealistas canarios y chilenos, en consonancia, por un lado, con una visión fragmentaria del mundo y del ser y, por otra, con su deseo de provocar, de conmover las mentes anestesiadas o narcotizadas por el sistema capitalista y la moral burguesa. La explosión de violencia es tal que no resulta exagerado hablar en ocasiones de sadismo indiscriminado, de disfrute con el dolor ajeno, de recreación y goce ante el asesinato o la tortura. Esos cuerpos despedazados, desmembrados, y el motivo de la mutilación estaban presentes, como vimos, en *La casa de Tócame Roque* y en *Crimen* de Espinosa, así como en *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo o en *Entre la guerra y tú* de Pedro García Cabrera y en *Lo imprevisto* de López Torres. Todas estas obras, como ya comprobamos, participan, cada una a su manera, de la mencionada estética de la crueldad.

¹⁸⁴⁴ Enrique Gómez-Correa, poema VI, *El árbol del pensamiento*, en *Los pordioseros*, p. 82. Recordamos que los poemarios incluidos en *Los pordioseros* son *Los pordioseros*, *El peso de los años*, *El árbol del pensamiento*, *La mano enguantada* y *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*.

La obra de Enrique Gómez-Correa desprende violencia en dosis elevadísimas, lo cual le valió la denominación de “poeta de la violencia” acuñada por Stefan Baciú en su prólogo a *Poesía explosiva*. El poeta de origen talquino rechaza la violencia indiscriminada y la considera repudiable, de ahí que denuncie la muerte de seres inocentes. Sin embargo, defiende la rebelión contra un tirano y su asesinato. Para él la violencia es una cualidad esencial de la naturaleza, presente en los diversos fenómenos naturales, así como en el acto de creación de una nueva vida. Sus versos están marcados por la crueldad, la sangre, el dolor, la tortura... Son numerosos los elementos que en sus poemas sugieren y refuerzan esa atmósfera agresiva, angustiada, sangrienta, llena de restos calcinados, de cuerpos despedazados.

La violencia estalla a borbotones, también, en los relatos de Cid. Muchos de sus textos narrativos destacan precisamente por la gran carga de agresividad que en ellos se acumula, por la presencia de protagonistas violentos, dominados por sus pasiones e instintos más sombríos y crueles. Abundan, efectivamente, los crímenes, pero dicho estallido de violencia no queda ahí. Somos testigos de un notable número de escenas en las que los personajes se insultan con dureza, manifiestan su desprecio, se maltratan, se humillan. El personaje que infringe la violencia goza, disfruta, siente placer, se jacta del dominio ejercido sobre el otro, sobre la otra. Así, por ejemplo, en el relato “En libre plática” el narrador-protagonista provoca violentamente el aborto del personaje femenino, Elena. También en “Chanchito burgués” y en “Bouldroud” encontramos claros ramalazos violentos, que provocan la sacudida del horror.

Respecto a la poesía de Jorge Cáceres, la violencia no es precisamente uno de sus rasgos más sobresalientes o característicos. Sus imágenes no resultan especialmente agresivas; sí delirantes, oníricas y, por supuesto, fascinantes. Sin embargo, sí se advierten ciertos destellos de violencia o crueldad en algunos de sus poemas, así como cierto regusto a muerte y la presencia de la mutilación. La sangre es un motivo especialmente recurrente en su obra, son muchos los textos poéticos y en prosa poética en los que está presente este viscoso líquido vital. Lo mismo sucede en la obra de Braulio Arenas, que a pesar de que tampoco está especialmente marcada por la violencia, sí advertimos ciertos destellos en los que se hace patente. Así, por ejemplo, en su *Discurso del gran poder* encontramos el tratamiento de la mutilación, además de la asociación de la violencia a la realidad.

Por parte de los canarios, como bien sabemos, dicha violencia aflora con dureza en la obra surrealista de Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y José María de la Rosa.

Marianne Van Hirtum, en el *Léxique succinct de l'érotisme* (1959), en su entrada correspondiente a la palabra “crueldad” señala la estrecha relación existente en el amor y la violencia, entre el amor y la sangre:

A quien le esté reservado el atributo de la crueldad, una confusión olfativa del inconsciente le hace confundir el olor de la sangre con el olor del amor¹⁸⁴⁵.

La Poesía Negra proclamada por Mandrágora se adentra en las pasiones más siniestras del ser humano, explora sus deseos más obsesivos, funestos o espeluznantes. Chilenos y canarios tienen en común ese gusto por lo macabro, por lo desagradable, lo terrorífico. En sintonía con ese adentrarse en los abismos del espíritu, unos y otros comparten el interés por las excrecencias, por lo escatológico. Un caso particularmente llamativo es, sin duda, el comienzo de *Crimen*, en el que una mujer orina, defeca y vomita sobre su amante. Especialmente significativos y elocuentes, en este sentido, son dos de los textos narrativos de Cid pertenecientes a *Bouldroud*, “Chancho burgués” y “Bouldroud”. Destacamos, al respecto, un breve fragmento de “Bouldroud”:

Su rostro se vaciaba en gusanillos, en criptogramas carnales, retorcidas y viciosas, en un enjambre discontinuo y murmurante. Secas ramas de tuberosas brotaban de sus pómulos, amarillas vegetaciones de sus párpados, y sus ojos hervían echando humos, mientras sus sienes despedían llamas. En su boca se agitaba algo así como un insecto de alas erizadas y en los flancos de su lengua salían áspides de pus¹⁸⁴⁶.

Tanto los chilenos, de nuevo especialmente Gómez-Correa y Cid, como los canarios, sobre todo Espinosa y Gutiérrez Albelo, pero también García Cabrera en *Entre la guerra y tú* y López Torres en *Lo imprevisto*, participan de la particular concepción de la belleza proclamada por Breton, la belleza convulsiva. En sus textos encontramos claras muestras del deleite que siente el yo poético o narrativo ante cualquier espectáculo asociado al horror, a la crueldad, al dolor, al crimen. En el caso de los relatos de Teófilo Cid, una elocuente muestra la tenemos en “La mujer negra”, en el que el yo narrador-protagonista manifiesta su fascinación por el cadáver de la mujer muerta que considera la mujer más bella jamás vista, a pesar de la sangre que cubre su cuerpo y del rigor mortis:

¹⁸⁴⁵ Marianne Van Hirtum, *Léxique succinct de l'érotisme*, en el catálogo de la Exposición Internacional de Surrealismo, 1959-1960, París, Galerie Daniel Cordier, p. 124 (traducido al español por Anagrama en 1974).

¹⁸⁴⁶ Teófilo Cid, “Bouldroud”, *Bouldroud, Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, volumen I, p. 299.

En las oficinas del mineral nos esperaba un espectáculo macabro. Los cadáveres, semicarbonizados, se hallaban estrechamente unidos sobre el piso salitroso del cuarto, como una imagen y representación de la vida y de la muerte. Ella era la mujer más bella que tal vez he visto en mi existencia. Ni el rigor cadavérico, ni la sangre coagulada sobre sus bienes, ni el aspecto desolado de sus mejillas, podía robarle un ápice de lo que sin duda había sido cuando viva: una belleza extraordinaria¹⁸⁴⁷.

Por su parte, Enrique Gómez-Correa se refiere así a la belleza convulsiva, que sacude, conmueve, estremece, y que él asocia en el poema XI de *El árbol del pensamiento* a la “convulsión” y a lo salvaje:

Y a orillas de un gran acantilado
Frente a la infinitud del océano
Sus olas escupían su ira despiadada, todo, todo esto,
Después de la gran convulsión, te lo digo en alta voz
¡Vi el rostro irradiante de la belleza!

(...)

He visto a la belleza con su rostro resplandeciente
Con su rostro principesco, te lo digo y te lo vuelvo a decir
He visto a la belleza con su rostro
Salvajemente *real*¹⁸⁴⁸.

La belleza convulsiva guarda estrecha relación con el hallazgo de la imagen poética, de la imagen surrealista. La belleza que desprende la imagen poética, como sabemos, va en función de la lejanía existente entre las realidades puestas en relación, del choque que produce su acercamiento inesperado. Su fuerza será mayor cuanto mayor sea la distancia entre dichos elementos que la conforman. La imagen surrealista tiene carácter de revelación y surge al margen de la lógica y del control férreo de la razón. Tanto los textos de los canarios como los de los chilenos están plagados de imágenes fascinantes, insólitas, sorprendentes o desconcertantes, de gran belleza y que nos adentran en los apasionantes territorios de lo maravilloso. Tanto unos como otros se empeñan en hacer posible lo imposible.

Las imágenes insólitas que nos descubren un mundo nuevo, mágico, llenan los textos de los mandragóricos. Destaca, especialmente, en este sentido, la poesía de Jorge Cáceres, así como la de Enrique Gómez-Correa. Cáceres, en sus poemas, crea realidades asombrosas, nos introduce en un mundo maravilloso y, por supuesto, absolutamente inverosímil. Sus imágenes parecen como sacadas de un sueño, rozan el delirio. Así, por ejemplo, las presentes en estos

¹⁸⁴⁷ Teófilo Cid, “La mujer negra”, *Bouldroud*, loc. cit., p. 284.

¹⁸⁴⁸ Enrique Gómez-Correa, poema XI, *El árbol del pensamiento*, loc. cit., p. 93.

versos de su poema “El abrazo del oso”, recogido en *El AGC de la Mandrágora*: “Y tus ojos brillan en el puzzle del eclipse / y un último batir de alas sale del bosque”¹⁸⁴⁹; “La línea negra que se tuerce al fondo de tus ojos toma la forma de un abanico de filamentos incandescentes de estrella de mar”¹⁸⁵⁰. En “A medianoche”, poema recogido por Ludwig Zeller en *Textos inéditos*, encontramos también inusitadas imágenes cuya gran belleza y fuerza descansan en motivos claves del universo surrealista mandragórico como son los relámpagos, el color negro de las playas (que nos hace pensar en el poema de Breton “L’air de l’eau” en el que se refiere a las playas canarias de las que le habla su compañero y amigo Óscar Domínguez), la luz, la locura, los ojos, la tormenta, el precipicio (el abismo-el misterio), los senos, etc.:

Siempre a punto de hacer florecer la pequeña galaxia de ultratumba
Cuyos pétalos de relámpagos se enrollan en relación a la hora exacta
Los cálculos precisos siempre alrededor de esas playas negras
Que se evaporan en forma de abanico salvaje
Arrastrando toda la luz como el nadador el molinete loco.

Cuáles son entonces esos ojos que han bajado con la tormenta
A remover la bandada que se detiene en pleno bosque
Cicatrizando el aire sobre la almena en instante de evaporarse
Han tendido la escala de seda al precipicio
Cabeza abajo
La ondina con senos de coral bifurcado
Allá abajo un sol de petróleo incandescente
Allá abajo siempre¹⁸⁵¹.

Esas imágenes fascinantes y sorprendentes eran también una constante de las obras surrealistas de los canarios de la “facción” en general, imágenes que alcanzan su punto más álgido por insólitas y maravillosas en la obra de Pedro García Cabrera, especialmente en *Dársena con despertadores*.

Otro aspecto común entre canarios y chilenos es el tratamiento de la mujer asociada a la belleza y al misterio, atributos que en general las define y acompaña, en sintonía con el imaginario surrealista. En numerosas ocasiones la encontramos vinculada a la magia, además de al enigma, de a lo desconocido, como la María Ana de Espinosa, la bella desconocida de

¹⁸⁴⁹ Jorge Cáceres, “El abrazo del oso”, *El AGC de la Mandrágora*, p. 100.

¹⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁵¹ Jorge Cáceres, “A medianoche”, *Textos inéditos*, p. 60.

Enrique Gómez-Correa, el tú femenino al que frecuentemente se dirige Arenas, la mujer-hada, etc.

El misterio, en general, seduce a los surrealistas, estimula su curiosidad y su afán de conocimiento. El orfismo, ese gusto por lo desconocido, venía marcando la poesía ya desde el romanticismo y el simbolismo. Los abismos atraen al poeta, que anhela ir más allá de lo que conoce y profundizar en los territorios ignotos, cosa que comprobamos tanto en los textos de los canarios como en los de los chilenos. El interés por lo desconocido, por el misterio y la creación de una atmósfera enigmática y sombría es rasgo clave tanto de las obras surrealistas de los canarios, como veíamos en los espacios y situaciones de *Crimen* y de *Enigma del invitado*, como de las de los mandragóricos. Seres misteriosos y desconcertantes plagan los poemas de *Dársena con despertadores* de García Cabrera, seres que son una cosa y otra simultáneamente, que se metamorfosean. También en *Vértice de sombra* el misterio es, como ya dijimos, uno de los rasgos destacables que invade y recorre los poemas de José María de la Rosa. Lo mismo sucede con la obra de Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres.

En relación con ese interés por lo desconocido de los surrealistas, es preciso comentar el sentido de aventura que conlleva el surrealismo, su constante búsqueda, su viaje iniciático hacia las profundidades del yo, hacia el mundo invisible, hacia el verdadero ser y la verdadera vida. Se sienten prestos a lanzarse a cualquier tipo de aventura que les enriquezca, les haga sentirse plenos y libres, les suponga nuevos conocimientos. La aventura como motivo está presente de manera recurrente en la obra de los mandragóricos, muchas veces relacionada con el viaje y con el deseo o la necesidad de “partir”, sobre todo en la obra poética de Gómez-Correa, pero también en la de Arenas y Cáceres.

El amor, por supuesto, como valor absoluto reivindicado por los surrealistas, junto a la libertad y la poesía, es motivo clave, en general siempre presente tanto en las obras surrealistas de los canarios como en las de los chilenos. Es, por tanto, motivo común, tema compartido, fundamental en el universo poético de unos y otros. Canarios y chilenos se alzan como defensores del amor. Este hace posible el acceso a lo absoluto, salva de su soledad al poeta poniéndolo en comunicación mágica con lo otro, con la bella desconocida, con la mujer misteriosa que posee el don de la salvación. El amor es la llave que abre las puertas a la verdadera vida y al conocimiento del ser auténtico. Así pues, tanto los canarios como los chilenos conceden especial protagonismo y fuerza al amor en sus textos, un amor que suele aparecer vinculado a la libertad y a la poesía, un amor que favorece la reconciliación de los contrarios y la posibilidad de alcanzar lo absoluto.

Ese amor reivindicado, defendido plenamente, cueste lo que cueste, es un amor que roza el delirio, es el amor loco, el único que concibe Breton y sobre el que gira, insistimos, *Crimen* de Agustín Espinosa. Ese mismo amor asociado a la locura lo encontramos, también, en *Discurso del gran poder* de Braulio Arenas, ensalzado por el poeta como valor indestructible. No se trata de una visión ideal ni platónica del amor, sino de un amor total, en el que se funde lo espiritual y lo carnal, tal como expresa Gómez-Correa en el poema X de *El peso de los años*, donde afirma que vivió “obsesionado por el amor”, “por las delicias del amor carnal y las delicias del amor espiritual / El amor total”. Los cuerpos, la carne se exalta desenfrenadamente, sin tabúes ni cortapizas. La visión del cuerpo desnudo, en general fragmentado, de los senos, los muslos, los labios, etc., es frecuente en los textos tanto de los canarios como de los chilenos; el erotismo es una constante.

El amor es, en muchas ocasiones, tratado en su aspecto más salvaje, explosivo, escandaloso, provocador, arrebatado. Sin tapujos, en las obras de unos y otros, de los miembros de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* y de los integrantes del grupo Mandrágora, advertimos el tratamiento libre y totalmente explícito de la sexualidad en ocasiones más abrumadora. El deseo y el placer son considerados principios motores básicos de la actividad y de la vida humana y como tales son insistentemente reivindicados. Los surrealistas exploran estos territorios siempre de la mano del amor.

Los mandragóricos, por su parte, se adentran con descaro y desparpajo en estos sugerentes territorios prohibidos. En los poemas de Gómez-Correa encontramos frecuentemente al amor vinculado a lo carnal, así como a la locura y a lo desconocido. Son muy frecuentes, también, las referencias explícitas al goce, al deseo, al éxtasis amoroso, al instante de fusión física y espiritual de los amantes. También en los relatos de Cid tenemos numerosos ejemplos de fragmentos que destacan por su carácter marcadamente erótico. También aquí advertimos referencias explícitas a la cópula. La sensualidad y el erotismo desempeñan un papel protagónico, por ejemplo, en “El rosal vertiginoso”, “Una lectora de Ovidio” o “Chanchito burgués”. Pero especialmente llamativa resulta la particular visión que Cid nos ofrece en su cuento “Bouldroud” del erotismo; un erotismo de lo más extravagante. El argumento del relato nos presenta a dos naufragos en una isla, hombre y mujer, que pasan un año entero realizando un extraño e insólito proceso de transformación del agua marina en líquidos de diversas y fascinantes propiedades medicinales en función del orificio corporal de la mujer que lo destile. Destacamos este fragmento en el que constatamos la visión salvaje y, sobre todo, estafalaria, del erotismo, reflejo, además, de la imaginación desbordante de Cid:

Todas las mañanas, durante un año, debí aplicar mi boca a su sexo para hacer llegar a su vientre el agua salina. Mis labios se quemaron, se hicieron negros como el carbón; pero era necesario vivir. Después de repetir la operación hasta que su cuerpo, como un estanque, estaba debidamente lleno, esperaba con paciencia, lamiéndome los calcinados bigotes que el proceso interior se realizase. Esto no demoraba mucho. Pegaba mis labios entonces, a sus narices, a sus orejas, a su trasero, y sorbía con deleite el vital licor. Ella enseguida se volvía sobre sí misma y devoraba sus propios excrementos¹⁸⁵².

En lo que respecta a los canarios, no cabe duda de la importancia que el erotismo tiene en absolutamente todas las obras que conforman la nómina surrealista. Tanto Agustín Espinosa como Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y José María de la Rosa se adentran en los sugerentes territorios de lo sensual y lo sexual, que el surrealismo proclama como principios de una nueva moral basada en la libertad plena.

La libertad es, decíamos, uno de los valores fundamentales, absolutos, irrenunciables, una reivindicación esencial para los surrealistas. No se trata de un concepto abstracto defendido meramente de forma teórica, como ya apuntamos, sino que se trata de un pilar clave de la cosmovisión surrealista, de su manera de entender la vida y la creación artística. Tanto los canarios de la “facción” como los chilenos de *Mandrágora* anhelan ser totalmente libres y lo llevan a la práctica en el día a día y, cómo no, al entregarse a la actividad creadora. Canarios y chilenos comparten su reivindicación contra viento y marea.

La crítica a la sociedad burguesa y al sistema capitalista es otro rasgo fundamental del surrealismo que asumen, también, tanto los mandragóricos como los canarios de la “facción surrealista”. Así como es una constante en los ensayos de Domingo López Torres su feroz crítica y su denuncia de una sociedad corrompida, de un mundo putrefacto, esa misma visión del mundo, de la realidad más cotidiana, del sistema, la podemos encontrar en muchos textos de los chilenos, tanto ensayísticos como poéticos o narrativos, especialmente de Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid. En el caso del talquino, lanza en muchos de sus poemas y en sus ensayos aparecidos en la revista *Mandrágora* una inequívoca y contundente llamada a la destrucción del mundo, de una sociedad a la que se refiere con un gran arsenal de adjetivos calificativos de carácter negativo o despectivo como “contaminado”, “corrompido”, “descompuesto”, sociedad en la que reina la hipocresía. Se apunta al deseo surrealista de transformar el mundo y cambiar la vida. Eso mismo hace López Torres en sus lúcidos y muy interesantes ensayos que giran en torno al surrealismo, en los que es recurrente, como hemos visto, el rechazo expreso y rotundo de la sociedad capitalista, de la moral burguesa, del mundo en deterioro, calificado por López Torres como “pestilente”, “degradante”, “caduco”,

¹⁸⁵² Teófilo Cid, “Bouldroud”, *Bouldroud*, loc. cit., pp. 300-301.

“gastado” y otra serie de adjetivos cercanos. A ojos de Gómez-Correa todo está afectado por la degradación, por la corrupción, como advertimos, por ejemplo, en el poema I de *La mano enguantada*:

El color amarillo era peligrosamente deteriorado
Por el sol y la humedad
Anunciando a viva fuerza la Gran Putrefacción
Donde reinan sin frenos la impureza y el latrocinio.
Todo está contaminado, corrompido hasta los huesos
La tierra, el aire, las aguas
Los pájaros en pleno vuelo pierden sus alas a causa de su propia podredumbre
Los alimentos descompuestos hieden a letrina
Y los gusanos esperan tranquilos a sus muertos preferidos
Todas las instituciones estatales están igualmente corrompidas
Y las guerras de religiones terminan en el fanatismo y la crueldad¹⁸⁵³

Ese “Gran Basural” que el talquino denuncia, ese “mundo contaminado” condiciona la partida del poeta hacia “otras galaxias”, hacia lo desconocido. El poeta arremete contra las instituciones estatales, contra los políticos corruptos que gobiernan, contra el ejército y sus mandos militares, contra los obispos y la religión, que ha causado las masacres más abominables, llevados por su fanatismo y crueldad. Gómez-Correa no deja títere con cabeza. Somete a revisión a los diferentes estamentos del poder político, económico, religioso o social, ridiculizando a toda autoridad:

Hiede a carne asada la ciudad
Después del gran incendio
En que no quedó estatua sin cabeza
Las buenas y las malas
De este modo podían verse
Almirantes convertidos en estatuas ecuestres
Generales conduciendo buquecitos en la fuente del parque
Obispos con una mano más grande que su cabeza
Alcaldes deshonestos con las patas cortas
Y la luciérnaga escupiendo sobre los reverberos
Todos
A la persecución del culpable¹⁸⁵⁴

¹⁸⁵³ Enrique Gómez-Correa, poema I, *La mano enguantada*, en *Los pordioseros*, p. 99.

¹⁸⁵⁴ Enrique Gómez-Correa, poema XXXIX, *La pareja real*, p. 57.

También Domingo López Torres hacía patente su rechazo de las autoridades e instituciones, representadas por “obispos, concejales, militares y curas”, en su “Poema de la langosta”. También en “Aquella enorme plaga” se mofa de las autoridades mediante el humor y el absurdo. Como ya comentamos, también García Cabrera pone de manifiesto su total anticlericalismo en su magnífico verso del poema “Con la mano en la sangre” de *Entre la guerra y tú* que fue amputado, afectado por la censura, para la edición de la *Antología de la poesía canaria* de Pérez Minik. También Óscar Domínguez en su texto *Los dos que se cruzan* muestra su espíritu irreverente y contestatario concretado en sus burlas dirigidas a las autoridades en general y a la policía en particular, aunque también a curas, ejércitos y banderas. Esta misma actitud irreverente hacia el sistema y sus instituciones la encontramos en muchos de los textos ensayísticos publicados a lo largo de la trayectoria de la revista *Mandrágora*, como hemos podido comprobar.

Es frecuente en los relatos de Teófilo Cid encontrar personajes que hacen gala de su espíritu antiburgués, que manifiestan abiertamente su rechazo total de la sociedad y de la moral burguesas. Así sucede, por ejemplo, en “El rosal vertiginoso”, cuyo narrador-protagonista afirma: “(Escupamos en todos estos bellos atributos de la moral burguesa y continuemos)”¹⁸⁵⁵. El espíritu inconformista e irreverente de Cid se pone de manifiesto en boca de sus personajes.

El sueño, así como el amor y la poesía, aportan al ser una idónea herramienta para enriquecerse, para adentrarse en lo maravilloso y aproximarse al conocimiento absoluto. Son todas ellas vías de salvación que contrarrestan la dureza, la crueldad, la violencia, el absurdo, el horror y el carácter insulso de la realidad, de la vida en una sociedad alienante, manipuladora, coartadora de la libertad del individuo. El sueño es también elemento clave tanto en la obra de los canarios como en la de los chilenos. Ciertamente, el mundo onírico es especialmente explorado por nuestros poetas a un lado y otro del Atlántico, en sintonía con el gran interés de los surrealistas por la subconciencia, por la totalidad de las potencialidades humanas, por las múltiples facultades del hombre y la mujer ajenas al control de la razón. Además, adentrarse en el mundo de los sueños supone la posibilidad de acercarse al conocimiento de la realidad invisible, de lo que está más allá de lo aparente. Los sueños producen sucesiones de imágenes fuera de la lógica, inverosímiles, disparatadas, al margen de nociones temporales y espaciales.

¹⁸⁵⁵ Teófilo Cid, “El rosal vertiginoso”, *Bouldroud*, loc. cit., p. 288.

Breton consideraba inadmisibile la escasa atención que se había prestado a una actividad tan importante de la mente humana como son los sueños. Según él, cuando el hombre deja de dormir se convierte en “juguete de su memoria”¹⁸⁵⁶:

El hombre al despertar, tiene la falsa creencia de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante¹⁸⁵⁷.

André Breton se cuestiona por qué se espera más de la realidad de la vigilia (considerada por él como “fenómeno de interferencia”) que de la del sueño. Se pregunta si no resolverá este “los problemas fundamentales de la vida” y, en este sentido, afirma que “el espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña”¹⁸⁵⁸.

El sueño desrealiza el mundo. Sustrae al ser del imperio de la razón que otorga a su conducta una calculada coherencia en la vigilia. El surrealismo, pues, tiende un hilo conductor entre dos mundos disociados: vigilia-sueño, realidad externa-realidad interna. Funden lo real y lo imaginario. Freud consideraba que la raíz de los sueños es el deseo. El sueño constituye una conciencia completa, distinta de la conciencia perceptora; esta se rige por el principio de realidad, mientras que aquella lo hace por el del placer. De ahí que Breton proponga el estado de ensoñación diurna, pretendiendo derribar las barreras que separan el sueño de la vigilia. Descubre las mismas leyes en la percepción normal y en el sueño; pero no confunde la solidez de las síntesis psíquicas estructuradas según el principio de realidad y la fluidez de aquellas en las que reina solo el del placer. Breton anhela sumar a las riquezas del inconsciente las luces de la conciencia.

El interés por lo onírico de los canarios es indudable y lo comprobábamos en *La casa de Tócame Roque*, donde Espinosa juega a confundir los límites entre el sueño y la vigilia, y en *Crimen*, donde el sueño está presente de forma recurrente muchas veces asociado a lo negro, cercano a la pesadilla. También en *Los senos de tinta* de García Cabrera el sueño es motivo clave, junto con la subconciencia, abundando las referencias a este y las imágenes de evidente carácter onírico. Y en sus poemas de *Entre la guerra y tú* también lo encontramos en repetidas ocasiones, como en “Sueño de trinchera”. El motivo del sueño estaba presente también de forma reiterada, como vimos con anterioridad, en los poemas de José María de la Rosa de *Íntimo ser* y *Vértice de sombra*.

¹⁸⁵⁶ André Breton, “Manifiesto del surrealismo”, loc. cit., p. 21.

¹⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 23.

En las obras de los autores que forman el núcleo activo del grupo Mandrágora también hallamos la presencia del mundo de los sueños, de su defensa, de su exaltación. Encontramos, además, imágenes fascinantes de carácter onírico, o incluso delirantes, absolutamente ajenas a una posible interpretación lógica, que surgen de una actividad no consciente y abren las puertas a un mundo maravilloso. En el caso de la poesía de Gómez-Correa, son muchos los poemas en los que el poeta reivindica lo onírico, exaltando su poder y el conocimiento que aporta al individuo. Así, en el poema IX de *En pleno día*, afirma: “Un sueño ilusorio siempre vale más que una realidad detestable”, verso en el que defiende la valía del sueño, siempre mayor que el de la realidad, el de una realidad calificada de “detestable”. Muchos son, también, los poemas en los que encontramos la reconciliación del sueño y la vigilia. A dicha reconciliación asistimos, por ejemplo, en estos versos del poema VI de *El árbol del pensamiento*, en los que, además, el poeta sitúa el mundo de los sueños fuera de toda noción temporal (el tiempo aquí da saltos hacia atrás o hacia delante o bien queda suspendido) y lo asocia a la aparición de extraños seres, animales y objetos, mientras que la vigilia aparece vinculada a la conciencia, al control de la razón (“ojo avizor”). Ambos, sueño y vigilia, desprenden la intensa luz del conocimiento, ambos amplían las posibilidades de recuperación de la verdadera vida y del conocimiento absoluto:

Decían algunos que eran el sueño y la vigilia en pleno día y en plena acción.
El sueño con sus espesas capas se componía de una superposición de imágenes de seres humanos,
de animales y de los más raros objetos que se movían y gesticulaban con pavor
Aquí el tiempo para nada contaba
Retrocediendo y avanzando a una velocidad inaudita
O bien se suspendía
Era el sueño sereno o aquel plagado de pesadillas.
Y al otro lado la vigilia llevando la cuenta con los dedos
El ojo bien abierto, atento de todo, con el tiempo controlado a sus anchas, el ojo avizor.
Sueño y vigilia lo invadían todo, lo envolvían todo
Pintaban el árbol de raíz a sus ramas
En feroz intercambio de luces
Del que saltaban
Las chispas resplandecientes del conocimiento¹⁸⁵⁹

El sueño es también motivo nuclear en la poesía de Jorge Cáceres, así como en la de Arenas. También está presente el sueño de manera recurrente en la obra narrativa de Cid,

¹⁸⁵⁹ Enrique Gómez-Correa, poema VI, *El árbol del pensamiento*, loc. cit., p. 83.

frecuentemente asociado en sus relatos a lo negativo, a las pesadillas, con cierto carácter obsesivo y angustioso. Cid, igual que hiciera Agustín Espinosa en *La casa de Tócame Roque* primero y en *Crimen* después, juega a confundir los límites entre lo soñado y lo vivido, entre el sueño y la vigilia. Así lo constatamos, especialmente, en su relato “Una heroína de Walter Scott”, en el que los personajes del sueño de repente parecen ser reales, o viceversa. Cid demuestra gozar de una capacidad imaginativa ilimitada, sin freno. El narrador e incluso los propios personajes dudan y se sienten incapaces de discernir qué es real y qué no.

Tanto Agustín Espinosa como Teófilo Cid asocian el mundo de los sueños a las pasiones oscuras, a los deseos más sombríos del ser humano. Este tratamiento de lo onírico en su aspecto más siniestro característico de la obra cumbre de Agustín Espinosa, lo tenemos, también, en el relato de Cid “El rosal vertiginoso”, donde encontramos a un narrador-protagonista de la historia que tras cometer su crimen es encarcelado y durante su encierro se ve atormentado por una serie de constantes sueños obsesivos y angustiosos que lo torturan, tal como ocurre en el capítulo “¡No! ¡No!” de *Crimen*. Esos sueños angustiantes que atosigan al yo aparecen también en “Retorno” (“Han sido escenario de mis pesadillas fustigantes”), pesadillas que también son mencionadas en el cuarto fragmento de “Diario entre dos cruces”.

Otro rasgo compartido por las obras de los surrealistas canarios y chilenos es la constante transfiguración de realidades. Unos y otros presentan una realidad cambiante, de tintes mágicos, en la que la metamorfosis está a la orden del día. Los seres y objetos mutan, son una cosa y otra, o ambas simultáneamente, y, precisamente por eso, resultan amenazantes y contribuyen a reforzar la sensación de extrañamiento, de desconcierto. Una suerte de magnetismo universal lo comunica todo. Los casos de transfiguración abundan en *Crimen* de Espinosa; lo mismo sucede en *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo, donde el poeta juega a confundir las identidades. Dicha transfiguración es clave, también, en *Los senos de tinta*, *Dársena con despertadores* y *Entre la guerra y tú* del poeta gomero. García Cabrera nos presenta una realidad en constante cambio, siempre sorprendente, insólita. También en los poemas de José María de la Rosa de *Íntimo ser* y *Vértice de sombra* encontramos claros ejemplos de transfiguración, de metamorfosis y de juego de identidades, es decir, de cosas que son lo uno y lo otro al unísono. El mismo afán transfigurador, que sin duda alcanza dimensiones mágicas, se advierte en la obra de los chilenos. Los casos de metamorfosis en la poesía de Gómez-Correa son numerosos, sus versos están frecuentemente transitados por seres, animales y cosas cuyas apariencias y propiedades cambian repentinamente. También Jorge Cáceres nos brinda en sus poemas múltiples casos de metamorfosis, de transfiguración de realidades. Braulio Arenas, por su parte, explora y explota en menor medida este recurso.

Y en cuanto a los relatos de Cid, cabe destacar al respecto, especialmente, el titulado “Una heroína de Walter Scott”.

La animación de lo inanimado es otro de los rasgos comunes a canarios y chilenos. Las obras de unos y otros están plagadas de objetos y otros seres inertes dotados de vida, caracterizados con propiedades que le son ajenas, humanizados o animalizados. Los lectores, absolutamente sorprendidos, extrañados, constatan estar ante un mundo nuevo, inédito, fantástico, asistir a la creación de realidades maravillosas. Por parte de los chilenos, tanto Cáceres, como Arenas, Gómez-Correa y Cid desarrollan este procedimiento de dotar de vida a lo que carece de ella. También los canarios de la “facción” explotan en gran medida, y con fascinantes resultados, dicho recurso que contribuye, sin lugar a dudas, a reforzar el carácter maravilloso de la realidad creada en el poema o en el texto. Domingo López Torres le saca partido en sus poemas de *Lo imprevisto*, como en el titulado “La patata”, en el que dicho tubérculo aparece humanizado, dotado de las más variopintas cualidades que no le son propias o inherentes. En *Crimen* de Agustín Espinosa también encontramos múltiples ejemplos de animación o personificación de objetos así como de fenómenos naturales, como aquel sombrero en “Hazaña de un sombrero” o los nueve criminales con los que se cita el yo narrativo, entre los que estaban –recordemos– una cuna de caoba, una hoja Gillette, un cable eléctrico, etc. También Gutiérrez Albelo cultiva la animación de lo inanimado y la humanización o personificación de lo no humano en *Romanticismo y cuenta nueva* y en su *Enigma del invitado*, ahondando progresivamente en el protagonismo del objeto frente al sujeto. Pedro García Cabrera es, indudablemente, de todos ellos el que en mayor medida y con resultados más sorprendentes y deslumbrantes explota la animación de lo carente de vida. Ya la encontramos en *Los senos de tinta*, donde además veíamos una referencia explícita a la amenaza que dichos objetos llenos de vida suponen, por su hostilidad, para el sujeto, concretada en un banco, unas persianas y un mapamundi. La animación es llevada al extremo por García Cabrera, como ya sabemos, en *Dársena con despertadores*, pero también es característica de los poemas de *Entre la guerra y tú*. También José María de la Rosa explota la animación y humanización en su obra poética, tanto en su poema “Ante la anatomía de Picasso” como en *Íntimo ser* y *Vértice de sombra*. Por parte de los chilenos, ese triunfo del objeto frente al sujeto, adquiriendo tal protagonismo que lo desplaza a un segundo plano, y resultando, así, en muchas ocasiones altamente amenazante lo advertimos de manera destacable en el texto en prosa “La moda en los trópicos” de Jorge Cáceres: “Estos sillones, cuyas patas guillotinas, escapando un poco del estilo presentan un aspecto amenazador, si nos detenemos a pensar que del corazón humano salen a cada instante señales macabras,

indicándonos burlescamente que acabaremos mal, allá abajo tal vez, en las prisiones levantadas por los hombres ensañados (...)

El azar es, por supuesto, factor fundamental reivindicado por los surrealistas como motor del encuentro entre los amantes, así como del hallazgo de la imagen, etc. Ese azar está presente de forma explícita como motivo tanto en las obras surrealistas de los canarios como en las de los mandragóricos. Y, en relación con este, es preciso señalar la presencia, también compartida, del motivo de la tirada de dados tanto en la obra del talquino como en la conferencia de Agustín Espinosa sobre Oramas, lo que nos recuerda al libro de Max Jacob *Le cornét à des* (*El cubilete de dados*, traducida al español por Guillermo de Torre en 1924), así como a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé.

La reconciliación de contrarios a la que aspiraba Breton, uno de los objetivos primordiales que se fija el surrealismo, está presente de manera recurrente, también, en las obras de canarios y chilenos. En cuanto a los chilenos, Braulio Arenas, en su *Discurso del gran poder*, procede de manera reiterada a fundir elementos o realidades opuestas en sus versos. Así sucede con lo alto y lo bajo, el día y la noche, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, la razón y la locura, el sueño y la vigilia, etc. También Jorge Cáceres explota insistentemente dicha fusión de opuestos en sus textos, tanto poéticos como en prosa poética. Gómez-Correa, por su parte, también participa del anhelo de reconciliar contrarios con la intención de acabar de una vez por todas con las dicotomías, con las dualidades, como comprobamos en prácticamente la totalidad de sus poemarios. El poeta establece casi constantemente puentes entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte, entre la noche y el día, entre el negro y el blanco... Dicha reconciliación es, igualmente, un recurso frecuente en las obras surrealistas de los canarios de la “facción”, como comprobábamos en *Lo imprevisto* de López Torres, en *Crimen* de Espinosa (en el contraste entre el blanco que simboliza la pureza de las víctimas de los crímenes y el rojo de la sangre que impregna sus cuerpos y vestimentas), en *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo, en los poemas de García Cabrera de *Dársena con despertadores* y de *Entre la guerra y tú*, y en los poemas de José María de la Rosa de *Íntimo ser* y *Vértice de sombra*.

Tanto los canarios, en especial García Cabrera y Gutiérrez Albelo, como los chilenos, sobre todo Cid y Cáceres, reflejan en sus obras su interés por el cine, es decir, por la imagen en movimiento. Teófilo Cid establece cierta identificación entre el mundo de los sueños, y la sucesión frenética de imágenes que provocan, y el de la gran pantalla en su relato “Una heroína de Walter Scott” (“La hermana contestó que ella en medio del delirio provocado por la fiebre, había tenido un sueño singular. Se había visto en la misma pieza en que dormía,

cubierta por una luz finísima que invadía su cuerpo, proyectándolo en la pared como un écran de cine”). Eso mismo hacía Pedro García Cabrera en *Los senos de tinta* y Emeterio Gutiérrez Albelo en *Romanticismo y cuenta nueva*. Cáceres, por su parte, relaciona dichas imágenes oníricas con la fotografía en su poema “Justine” (“En el gabinete negro de la fotografía aplicada al sueño”).

Otros motivos comunes a canarios y chilenos han de ser mencionados aquí para completar este análisis de las cercanías o similitudes existentes entre las obras surrealistas de unos y otros, entre la asimilación de los principios surrealistas y su materialización a un lado y otro del océano. Motivos característicos y esenciales del imaginario surrealista como la noche, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad, los ojos, la mano, las aves, etc., están presentes de forma recurrente, casi obsesiva, en las obras tanto de los chilenos como de los canarios.

En cuanto a la presencia de las aves, del pájaro, “personaje de gran raigambre surrealista” en palabras de Isabel Castells¹⁸⁶⁰, la encontramos de forma reiterada en los poemas de Pedro García Cabrera, especialmente en los que conforman *Entre la guerra y tú*. También las aves aparecen al encuentro del yo poético en *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo (palomas, “picudos cuervos”, un “gorrión asustado”, “aves esqueléticas”, etc.). El pájaro está también presente en *Crimen* de Espinosa, como el “gran pájaro blanco” de “Ángelus”, y en *Íntimo ser* de José María de la Rosa. En el caso de los chilenos, las aves en general, concretadas en múltiples especies, plagan especialmente la obra poética de Jorge Cáceres: alondras, palomas mensajeras, gavilanes, búhos, estorninos, etc. Y no solo las aves, sino muchos de sus elementos consustanciales como las alas, las plumas, los nidos, etc. La presencia de pájaros es también recurrente en la poesía de Enrique Gómez-Correa y de Braulio Arenas.

El motivo de la mano, una mano dotada de vida propia, autónoma, separada del cuerpo a la que pertenece, tiene especial desarrollo en la obra de los chilenos del grupo Mandrágora, presente reiteradamente en los poemas de Arenas, especialmente en su *Discurso del gran poder*, así como en los textos tanto poéticos como en prosa de Cáceres, donde frecuentemente la encontramos asociada al motivo del guante. Significativamente, tres son los poemas que Cáceres titula “Las manos”, manos que en “Titus” define como “instrumentos de crueldades infinitas”. En la obra de Gómez-Correa esa mano desempeña un papel protagónico, como en

¹⁸⁶⁰ Isabel Castells, “A la mar fui por imágenes: la poética visual de *Dársena con despertadores*, *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, Tomo II, La Gomera, 10-14 de octubre de 2005, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, p. 486.

su cuento “La mano monstruo” o en su poemario *La mano enguantada*. El primero de ellos cuenta la historia de una mano-monstruo, de un extraño ser, monstruoso, diabólico, que da a luz Elena, de quien se nos dice que coquetea con fantasmas. Eduardo, el padre, no la acepta e insulta a la madre día tras día, hasta que decide asesinar a esa horrible criatura. Pero Elena lo descubre en el momento en que trata de asfixiarla y lo detiene. La mano-monstruo quiere volar. Descubre que sus padres planean implantársela a un cuerpo ortopédico y toma la determinación de fugarse. Al parecer, logra volar, pues el cuento termina refiriéndose al ruido de lo que parece ser un avión que llevaba dos horas sobrevolando la ciudad. Finalmente la explicación oficial atribuye el fenómeno a “ruidos atmosféricos, causados por los deshielos del Antártico”. Sin embargo, hay quien considera que debe ser cosa “de la mano del diablo”.

En su poemario *La mano enguantada* hallamos una mano dotada de poderes ocultos, mágicos, “un cuerpo extraño, nunca antes visto, sobrenatural, que planea en el cielo”. Tiene forma de mano humana y está cubierta por un guante de cuero. Con su vuelo va purificando el aire, la atmósfera de un mundo contaminado, donde todo está corrompido. Un buen día se pone a dirigir el tráfico, solucionando todos los problemas de accidentes, embotellamientos y contaminación gracias a sus “poderes inauditos”. Sin embargo, desiste en su tarea purificadora, dándola por imposible y marcha a mundos más lejanos.

También en *Romanticismo y cuenta nueva* de Emeterio Gutiérrez Albelo advertimos la presencia de una “siniestra mano” en su poema “Apuntes para un retrato a Agustín Espinosa”, la misma que aparece en el fragmento 25 de *Enigma del invitado*: “Pero tuve que abrirme calle, afuera / a golpes de veleta, / de acuchillante hélice / en la mano siniestra. / Entre una multitud espectadora, / compacta y cenicienta”. En *La casa de Tócame Roque* de Agustín Espinosa la “mano muerta” hace acto de presencia. De hecho, el autor se encarga de señalar explícitamente en una nota al final del segundo cuadro del primer acto la importancia del papel que esta desempeña, junto con los ojos, a lo largo del cuadro. Esa “mano muerta” aparece también en *Crímen*, precisamente en el fragmento o capítulo así titulado, “La mano muerta”, una mano, como sabemos, recién mutilada. También en *Los senos de tinta, Dársena con despertadores* y *Entre la guerra y tú* de García Cabrera las manos desfilan a su aire, llenas de vida, independientes. La mano, como sabemos, es motivo clave en el film surrealista *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, siendo protagonista de varias escenas memorables, la de las hormigas que brotan de un agujero en su palma y aquella otra en la que yace tirada en plena calle.

El motivo del ojo, o la pupila, aparece de forma obsesiva tanto en la obra de los canarios como en la de los chilenos. Este elemento nuclear del universo surrealista es

fundamental en la obra de poetas y artistas plásticos como Magritte en *Le faux miroir* (1928), Man Ray, Buñuel en *Un perro andaluz*, Georges Batailles con su *Histoire de l'oeil*, etc. Especialmente importante es el papel desempeñado por el ojo en la obra de Victor Brauner, obsesionado por su mutilación premonitoriamente, antes de que tuviera lugar el accidente por el que en verano de 1938 perdió el ojo izquierdo, como se comprueba en su autorretrato de 1931 o en *Paysage méditerranéen* (1932), o en cuadros posteriores al accidente como *Mythotomie* (1942) o *Signe* (1942-1945), donde en general el ojo o los ojos son sustituidos por las cuencas vacías. En relación con la recurrencia del ojo o la pupila en la obra de chilenos y canarios, es preciso señalar una curiosidad, la presencia de los ojos azules a los que Espinosa se refiere en el fragmento inicial de *Crimen*, esos ojos de la amada que guarda en un estuche de terciopelo negro, y que vuelve a mencionar, aunque sin especificar su color, en “El epílogo en la isla de las maldiciones”, en el fragmento séptimo de “La palabra del enigma” de Braulio Arenas (“Los ojos azules de la joven bicíclope decían siempre veinte años a los sueños”¹⁸⁶¹) así como en el relato “La moda en los trópicos” de Jorge Cáceres (“(...) unos ojos azules llegan a ser más bellos, si se los observa con detenimiento, al lanzar su resplandor de primer agua de la turquesa que salta al fondo de la mina (...)”¹⁸⁶²).

Hay que destacar, además, la coincidencia de ciertos motivos menos generalizados, menos “típicos” del imaginario surrealista, más particulares, que sin embargo están presentes en las obras de los canarios de la “facción surrealista” y en las de los chilenos del grupo Mandrágora. Entre estos destacamos el relámpago, el desierto y, especialmente, la alcantarilla.

En cuanto al relámpago, que es especialmente recurrente en la poesía tanto de Gómez-Correa como de Cáceres y Arenas por parte de los chilenos, en el caso de los canarios lo encontramos en el *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo.

La alcantarilla, motivo que tiene una presencia especial en la obra de los canarios, y que define su poética subterránea, de bajos fondos, está curiosamente presente en un texto de Jorge Cáceres, en este verso extenso de su poema “Pavo real en su árbol dormitorio. Desaparición de las barricadas en el parque lanzallamas”: “La ventana se cierra la alcantarilla siente en su paseo de arriba para abajo el lomo de las hojas de tabaco enrolladas en sí mismas”¹⁸⁶³.

¹⁸⁶¹ Braulio Arenas, “La palabra del enigma”, *El AGC de la Mandrágora*, p. 32.

¹⁸⁶² Jorge Cáceres, “La moda en los trópicos”, *Actas surrealistas*, p. 345.

¹⁸⁶³ Jorge Cáceres, “Pavo real en su árbol dormitorio. Desaparición de las barricadas en el parque lanzallamas”, *Textos inéditos*, p. 24.

Por otra parte, como curiosidad, llama nuestra atención la presencia de la raíz de la mandrágora en el poema “Minuto a Brigitte Helm” de Gutiérrez Albelo: “avanzando. avanzando. / con una veste de asfódelos y un collar de mandrágoras”¹⁸⁶⁴, poema en el que destaca, también, la presencia de la sangre, del puñal, de la sombra y del color negro.

También a modo de curiosidad, la figura del invitado, clave en la obra cumbre de Emeterio Gutiérrez Albelo, está curiosamente presente en estos versos pertenecientes al poema LXI de *La pareja real* de Gómez-Correa:

La transparencia de la noche
En que todo está preparado para la Gran Gala
Para la borrachera final
Donde ya han empezado a llegar los invitados¹⁸⁶⁵

Para terminar, una última coincidencia merece ser señalada entre la poesía de los chilenos Cáceres y Arenas y la del canario Gutiérrez Albelo. El fetichismo, en su tratamiento del erotismo, es un rasgo común y en todos ellos se concreta en la presencia especialmente recurrente de las medias de mujer. Por otra parte, es también coincidente la presencia repetitiva de la figura de la colegiala y de su indumentaria característica, además de las medias: su uniforme, su sombrero, etc. En el caso del canario, la vemos en el poema “La cita”, en el que no solo tenemos a la joven estudiante y sus medias grises, sino también otros elementos que reafirman dicho fetichismo: los collares, anillos y pulseras, el “uniforme negro y blanco de colegiala”. También en “Foto velada” aparecen las medias y la “bata azul de colegiala”.

Las conexiones, las sintonías, entre las obras de unos y otros son, pues, bastantes. Surrealistas canarios y surrealistas chilenos comparten, desde luego, inquietudes, obsesiones, pasiones, entusiasmos, etc.

13.3. Vínculo con el surrealismo internacional

Tanto los canarios que formaron parte de la denominada “facción surrealista” de *Gaceta de Arte* como los chilenos miembros de Mandrágora tuvieron un destacada relación con el movimiento surrealista a nivel internacional. Unos y otros entablaron estrecho vínculo

¹⁸⁶⁴ Emeterio Gutiérrez Albelo, “Minuto a Brigitte Helm”, *Romanticismo y cuenta nueva*, en *Poesía surrealista (1931-1936)*, Ediciones Idea y La Página, 2007, p. 65.

¹⁸⁶⁵ Enrique Gómez-Correa, poema LXI, *La pareja real*, p. 96.

con André Breton y con muchas otras figuras fundamentales del movimiento. Los canarios, como ya hemos visto, establecen dichos lazos con anterioridad. Espinosa había estado en París y conocía el primer manifiesto del surrealismo desde que se publicó, es decir, en 1924. Domingo López-Torres en 1933 había participado en la encuesta realizada por Breton y Éluard sobre “el encuentro capital de su vida”, aparecida en el número 3-4 de *Minotaure*, del mes de diciembre. Óscar Domínguez, a partir de 1934, será el encargado de ejercer de puente, conectando París con Tenerife. Y, como ya sabemos, en 1935 el contacto directo, en persona, con Breton y Péret se hará extensivo a todo el grupo de redactores de *Gaceta de Arte* y, en especial, a la “facción surrealista”, aunque en menor medida en el caso de Gutiérrez Albelo.

Los mandragóricos, por su parte, no se consolidan como grupo hasta 1938, como sabemos. Ya por esos entonces el grupo de Canarias ha desaparecido y sus figuras, su actividad y sus obras se encuentran sometidas a la ley del silencio. Los chilenos conocen las obras de los surrealistas de manera directa, empapándose y dándolas a conocer a través de las páginas de la revista *Mandrágora* primero y de *Leitmotiv* después. A partir de 1942 surge el contacto epistolar, al recibir Braulio Arenas una carta de Benjamin Péret. En noviembre de ese año Arenas escribe a Breton, carta que aparece publicada en el número 2-3 de *VVV*. Comienzan las colaboraciones en un sentido y otro. El lazo directo, personal, vendrá a partir del viaje de Jorge Cáceres a París en 1948 y la posterior estancia de Enrique Gómez-Correa desde 1949 hasta 1951. Cáceres entablará una especial relación con Jacques y Vera Hérold, con Victor y Jacqueline Brauner, con Toyen y Heisler. Así como Gómez-Correa lo hará con René Magritte, Hérold y Brauner especialmente. Arenas viajará a París años más tarde, en 1966, el año de la muerte de Breton, cuando ya el grupo Mandrágora se había desintegrado y él, concretamente, se había alejado del surrealismo y de la estela de la “Poesía Negra”.

Por otra parte, tanto en Canarias como en Chile se celebraron exposiciones surrealistas de relieve en las que participaron figuras claves del movimiento surrealista. En Tenerife la organizada durante la visita de Breton y Péret, en mayo de 1935. Y en Chile la realizada en 1948 en la Galería Dédalo, de carácter internacional. Si prestamos atención a los nombres de los artistas que exponen en una y otra, salta a la vista que existen evidentes coincidencias. Tanto en Tenerife como en Chile, con trece años de diferencia, exhiben sus obras Breton, Arp, Brauner, Magritte y, presumiblemente, Duchamp y Óscar Domínguez. Sin embargo, algunos de los nombres presentes en la exposición de Chile no lo estuvieron en la realizada en la capital tinerfeña, como es el caso de Arshile Gorky, Heisler, Hérold, Lam, Masson, Seligmann y Toyen. Y, por supuesto, muchos de los artistas que exhiben sus obras en Tenerife no participaron en la exposición internacional celebrada en Santiago de Chile. Pero,

lamentablemente, al no existir ningún ejemplar del catálogo chileno al que pueda accederse, no se puede comprobar la totalidad de nombres presentes. La información más fiable al respecto, por ser de primera mano, es la contenida en el apartado bio-bibliográfico de *El AGC de la Mandrágora*, pero no deja de ser información incompleta, en tanto que tras señalar once nombres añaden un intrigante “etc.”.

La relación con el surrealismo internacional, los lazos establecidos y la colaboración iniciada, dieron importantes frutos en Canarias y en Chile. Los canarios vivieron en primera persona e intensamente los destacados acontecimientos propiciados por la visita de dos personajes nucleares del movimiento, todas las actividades desarrolladas durante su estancia. Dicha relación había tenido ya como fruto, en 1933, la participación de López Torres en la encuesta sobre el encuentro publicada en *Minotaure* y, a raíz de la visita de Breton y Péret, nuevos frutos de interés y relevancia son, por un lado, la colaboración de Breton en *Índice*, aunque la entrevista no llegara a publicarse en esta, y, por otro, la redacción entre canarios y franceses del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*.

Por parte de los chilenos, es preciso recordar la participación del grupo Mandrágora en el número 2-3 de *VVV* con la carta de Arenas a Breton, un texto en prosa de Arenas y dos poemas, uno de Cáceres y otro de Gómez-Correa, y, más tarde, la colaboración de Arenas y Cáceres en *Néon*. En sentido contrario, recordamos la participación de Breton y Péret en el número 2-3 de *Leitmotiv*, donde publican varios textos, entre ellos los *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*. Pero no son solo estos los únicos resultados destacables de la colaboración entre los surrealistas chilenos y los surrealistas a nivel internacional. Habría que recordar aquí, también, la participación de Jorge Cáceres y Braulio Arenas en la exposición “Le surréalisme en 1947” organizada en París, en la Galería Maeght, así como la participación de Cáceres en la exposición “Comme”, organizada por Maurice Baskine en 1948 en la Galerie Jean-Bard de París.

13.4. La plástica

En cuanto a la relación del grupo Mandrágora, de una parte, y de los canarios de la “facción surrealista”, de otra, con la plástica y, en concreto, con la plástica surrealista, es preciso señalar, antes que nada, que en las publicaciones tanto colectivas como individuales de un lado y otro se constata la estrecha relación existente entre la palabra y la imagen, entre la poesía y la plástica. Los surrealistas canarios y los chilenos se empapan de pintura, de

collages, de fotografías y fotomontajes, que es, en fin, poesía expresada mediante imágenes, en vez de palabras.

En cuanto a las publicaciones colectivas, ya hemos resaltado el nulo peso que tiene la imagen en la revista *Mandrágora*. Sin embargo, en *Leitmotiv* la plástica sí tiene reservado un espacio fundamental, a ella se le concede gran protagonismo. También lo tiene en la publicación canaria, *Gaceta de Arte*, pero como ya sabemos, no circunscrito al universo surrealista.

Si atendemos a las publicaciones individuales de nuestros autores a un lado y otro del océano, habremos de recalcar la usual colaboración entre poetas y pintores, que frecuentemente se encargan de ilustrar las portadas, e incluso el interior, de las obras poéticas o literarias en general. El caso más evidente y destacable, y que hemos visto ya con anterioridad, es el de Gómez-Correa, de cuyas obras, una gran mayoría están ilustradas por pintores surrealistas de relieve como Eugenio Granell, Enrico Donati, Jacques Hérold, René Magritte, Victor Brauner, además de Jorge Cáceres.

En el caso de los canarios, esa relación se da exclusivamente con su amigo, compañero y surrealista incuestionable, Óscar Domínguez, quien, como hemos visto, ilustra las portadas de las ediciones originales de *Romanticismo y cuenta nueva* de Emeterio Gutiérrez Albelo y *Crimen* de Agustín Espinosa, y que había preparado la portada de *Vértice de sombra* de José María de la Rosa, portada que se perdió junto al original de la *plaque* antes de ser publicada.

Por supuesto, es necesario también aludir aquí a Juan Ismael, que sigue desde Madrid los pasos de sus amigos surrealistas canarios, de Agustín Espinosa, de Emeterio Gutiérrez Albelo, de Domingo López Torres y de Pedro García Cabrera. A pesar de haber mantenido escasa relación con la revista *Gaceta de Arte* como tal, su vínculo amistoso con sus animadores es continuo. Será en Madrid donde Juan Ismael se vaya adentrando, a partir de 1934, en el territorio del surrealismo, como ya apuntamos con anterioridad.

Otra clara muestra del estrecho vínculo que para los surrealistas en general, y para los canarios y los chilenos en particular, mantienen la palabra y la imagen, son las actividades organizadas por unos y otros en las que la imagen es protagonista. Unos y otros organizan exposiciones en las que participan artistas plásticos junto a poetas. Además, los propios chilenos, en el caso de Jorge Cáceres y de Braulio Arenas, desarrollan una muy interesante faceta creativa en el terreno de la plástica¹⁸⁶⁶. Cáceres experimenta con el dibujo, con el

¹⁸⁶⁶ Una pequeña muestra de su producción plástica se puede observar en el apéndice documental.

collage, con el fotomontaje, con el objeto surrealista, y como ya sabemos, ilustra *Mandrágora, siglo XX* de su compañero y amigo Gómez-Correa. Arenas lo hace, fundamentalmente, con el collage, pero también produce algunos dibujos y por el inventario de las obras expuestas en la muestra de 1941 sabemos que también una serie de “objetos naturales, encontrados e interpretados”. Mientras que sí es posible, gracias a la labor de Luis de Mussy, acceder a una muestra significativa de la obra plástica de Cáceres, no se puede decir lo mismo respecto a la de Arenas, de la que solo tenemos conocimiento de los dos collages aparecidos en el número doble 2-3 de *Leitmotiv*, del collage *La naturaleza de la naturaleza* presente en la portada del catálogo de la exposición de 1941 realizada en la Biblioteca Nacional de Chile y de una pintura titulada *Las cinco cartas de amor de la monja portuguesa*, que figura entre las obras que poseía Breton subastadas en 2003 y, por tanto, en el catálogo *André Breton. 42, Rue Fontaine*¹⁸⁶⁷.

Enrique Gómez-Correa no desarrolló una faceta plástica como artista, aunque parece ser que sí se aventuró a participar durante su estancia en París en lo que interpretamos como una especie de juego colectivo tan del gusto del espíritu lúdico de los surrealistas. El catálogo de la colección de Jacques Hérold así lo atestigua, cuando encontramos los apellidos Gómez-Correa junto a Duprey, Pastoureau, Marcel Jean, Heisler y Tarnaud y se registran seis dibujos “a partir du jeu consistant à figurer un homme et une femme de chaque côté d’une ligne verticale, Duprey, Pastoureau, Jean Heisler, Gómez-Correa et Tarnaud ont réalisé chacun un dessin á part”. También Jorge Cáceres, durante su estancia en París, participa en un juego similar junto a Breton, Tarnaud, Hérold, Françoise de Stäel, Carrouges, Paule Thévenin, Ehrmann, Robert Lebel, Dorothea Tanning y Gracq, recogido también en dicho catálogo.

Por parte de los autores canarios de la “facción surrealista”, solo Agustín Espinosa se adentra en el terreno de la plástica con sus interesantes ilustraciones a su *Lancelot, 28º-7º [Guía integral de una isla atlántica]*, pero se trata tan solo de un hecho puntual, de una faceta que no retoma y desarrolla posteriormente, una vez se lanza a la aventura surrealista. No hay que olvidar, tampoco, que Pedro García Cabrera se aventura a experimentar, también puntualmente, con el objeto surrealista y que uno de los siete expuestos en junio de 1936 en la exposición de arte contemporáneo organizada por *Gaceta de Arte* y ADLAN en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife era de su autoría, el titulado *Aparición y desaparición de una mujer rubia*.

¹⁸⁶⁷ *André Breton. 42, Rue Fontaine*, CamelsCohen, París, 2003, p. 52.

13.5. La cuestión política

Otra cuestión que es preciso tener en cuenta y someter a análisis es la referente al posicionamiento político y a su actitud llegado el momento de tomar una firme determinación a favor o en contra de la libertad.

En general, tanto los canarios de la “facción surrealista” como los chilenos de *Mandrágora* demostraron su firme compromiso político, su conciencia social, su actitud de rechazo del sistema capitalista y de la sociedad burguesa, su adhesión a la lucha por la emancipación del proletariado. Unos y otros atacan en sus escritos al fascismo y se entregan a la lucha por la libertad.

Los canarios lo hacen, especialmente, en dos textos colectivos fundamentales como el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, en su segunda parte, y la “Declaración” redactada también a raíz de la visita de Breton y Péret, pero en este caso solo por los insulares. Y, por su puesto, lo hace especialmente Domingo López Torres en sus ensayos, en los que quedan reflejados, sin lugar a dudas, su conciencia de clase y su compromiso político. En ellos manifiesta de forma clara e insistente su rechazo de la sociedad burguesa y de su moral. Plasma sus conocimientos del marxismo y del materialismo dialéctico. Otra muestra destacable es *Índice*, la “revista de cultura” que dirigió, y cuyo contenido es marcadamente político, con ensayos sobre organización sindical, sobre libertad de prensa, sobre arte al servicio del proletariado, etc. López Torres no solo se comprometió con la palabra, sino que también lo hizo con la acción, como sindicalista y militante del PSOE. Domingo López Torres fue concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife durante la II República. También Pedro García Cabrera destaca entre los canarios de la “facción” por su posicionamiento y su militancia, también en el PSOE. Esa actitud comprometida y esa activa participación en la lucha política a favor de la República y en contra del fascismo o en la lucha sindical les costará caro a ambos, les pasará factura. José María de la Rosa es otro de los poetas canarios vinculados al surrealismo que destacó por su militancia política.

Los mandragóricos, por su parte, hacen de su revista *Mandrágora* una plataforma de lucha, en la que no solo tiene cabida la creación artística, la creación poética. En sus páginas alzan su voz contra el capitalismo, contra el imperialismo, contra el fascismo. Lanzan consignas en apoyo al “glorioso Ejército Rojo” y a la Revolución de Octubre de la URSS, así como a favor de la “emancipación del glorioso proletariado español”. Critican la sociedad burguesa y se mofan de su moral, así como de todas las instituciones en la que se sustenta el

sistema y de sus autoridades. También en *Leitmotiv*, definida por Arenas como “revista de pelea” al final de su texto “Actividad crítica”, encontramos declaraciones en esta misma línea, rechazando el capitalismo, exaltando la libertad, defendiendo la lucha del proletariado, especialmente en la “Justificación del tiraje” y en el recientemente mencionado texto “Actividad crítica”.

Unos y otros muestran su espíritu anticlerical, antimilitarista, antipatriótico en sus rotundas críticas dirigidas al Estado, la familia, el ejército, la religión, la patria.

En el caso de Canarias, la cuestión política irrumpe en julio de 1936 de manera insoslayable y supone un antes y un después traumático. La insurrección militar y el desencadenamiento de la guerra, el posterior triunfo de los franquistas, el inicio de la dictadura militar y la persecución y represión que conllevó, supuso que se cortara de raíz la actividad de la “facción surrealista” y de *Gaceta de Arte* en general. Como sabemos, unos fueron perseguidos y encarcelados, otro asesinado, otro censurado y apartado de su cátedra en la enseñanza y otro silenciado y obligado al cambio radical de posturas en la vida y en la literatura. De todo hubo. A López Torres le quitaron la vida lanzándolo al mar en un saco. A García Cabrera lo metieron preso por sus ideas y su militancia política. A Espinosa lo anularon impidiendo su actividad docente. A Gutiérrez Albelo lo forzaron a convertirse al catolicismo y acabar escribiendo una obra como *El cristo de Tacoronte*, de corte tradicional y tan lejana, pues, a su magnífico *Enigma del invitado*. Los dos últimos acabaron agachando la cabeza y alabando al régimen. Los dos primeros padecieron dignamente y sin traicionarse a sí mismos las graves consecuencias de pertenecer al bando perdedor.

En el caso de los chilenos, hay que hablar, también, de su enfrentamiento a la cultura oficial y a las instituciones chilenas en general, especialmente a la Alianza de Intelectuales, siendo preciso resaltar su oposición al estalinismo imperante entonces, encarnado en Chile por Pablo Neruda, el poeta oficial, autor de dos poemas dedicados a Stalingrado y de una oda a Stalin escrita tras su fallecimiento. Es decir, que Mandrágora no solo se opuso al capitalismo, al imperialismo, al fascismo, al franquismo y al nazismo, sino que también manifestó su frontal rechazo del estalinismo. Son varios los textos en los que encontramos referencias al Partido Comunista o al comunismo estalinista, por ser más precisos, con una clara voluntad crítica. Braulio Arenas, en “Actividad crítica”, texto publicado en diciembre de 1942 en el primer número de *Leitmotiv*, señala ciertas contradicciones de la política de Stalin, critica el pacto germano-soviético firmado en agosto de 1939 por Ribbentrop, Ministro de Asuntos Exteriores de la Alemania nazi, y Molotov, su homólogo soviético, y señala “el cuadro desmoralizador que ofrecía el Partido Comunista, el cual buscaba torpes alianzas con

partidos contrarrevolucionarios, negaba todos los postulados del marxismo, tendía la mano a la religión y corrompía con su línea zigzageante (falsamente dialéctica) a la juventud que ardía por lanzarse, junto al proletariado, por la vía de la revolución”. Arenas añade que “esta traición política y moral ejerció en el pensamiento de la juventud un sentimiento de derrota; generó una especie de nuevo mal del siglo; y contribuyó a hacer posible el apogeo del fascismo”. Gómez-Correa, por su parte, alude a las concesiones hechas por la Unión Soviética, suponemos que al nazismo hitleriano, y en concreto a su abandono de la lucha antifascista, en una nota al pie de su ensayo “Testimonios de un poeta negro”, que conforma el séptimo número de *Mandrágora*, redactado en octubre de 1943. El surrealismo había roto ya en junio de 1935 con el comunismo estalinista, tal como recoge el “Discurso en el Congreso de Escritores”, alertando del dogmatismo y rechazando el arte de propaganda, pero reivindicando los nombres de Marx y Lenin.

Años más tarde, a principios de la década del setenta, cuando ya del grupo Mandrágora solo quedaba el recuerdo y la voz solitaria pero auténtica de Gómez-Correa, el más fiel de los surrealistas chilenos, el país caía también bajo las garras de una férrea dictadura militar, impuesta por la fuerza tras un golpe de estado que acabó con un gobierno democrático elegido en las urnas por el pueblo, igual que sucediera en la España de 1936. Ya el grupo es cosa del pasado, pero la actitud de sus dos miembros con vida, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, es significativa y dice mucho sobre la coherencia y fidelidad a los principios surrealistas de uno y otro.

Mientras que Gómez-Correa se mantuvo fiel a su espíritu libertario y firmemente al margen del régimen pinochetista, sufriendo la persecución, Arenas aprovechó la ocasión para hacerse con los favores del dictador, colaborando con unos versos en la letra del himno nacional. Cantando las alabanzas a Pinochet, Arenas se ganó el cielo y que se le concediera el Premio Nacional de Literatura en 1984, así como una pensión vitalicia que le resolvía la vida a él y a su hermana. Gómez-Correa, por su parte, fue alejado del cargo diplomático que desempeñaba entonces y en varias ocasiones registraron su despacho. Como abogado se implicó en el apoyo y defensa de sindicalistas y perseguidos por la dictadura. Como poeta y escritor, se mantuvo fiel a la “Poesía Negra” y al surrealismo, aunque a partir de su larga enfermedad, la experiencia de verse cerca de la muerte en varias ocasiones marcará su escritura, como comprobamos en su poemario *El peso de los años* en el que se refiere de forma explícita al cáncer y en *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora* donde habla de su boda con la muerte.

En este sentido, puede señalarse cierto paralelismo entre la actitud de Arenas y la de Espinosa o Gutiérrez Albelo, cuyas obras dan un vuelco considerable y cuyas actitudes y posicionamientos traicionan su conciencia y actitud previas al golpe. Tanto Braulio Arenas como Emeterio Gutiérrez Albelo se caracterizan por la acentuación de su religiosidad tras su ruptura, en el caso del primero, y alejamiento, en el del segundo, del surrealismo. Aunque Arenas va mucho más allá en su “cambio de chaqueta”, al empeñarse en distorsionar el pasado y borrar toda huella de su vinculación al surrealismo.

La misma ley del silencio que se había impuesto en Canarias y en toda España a partir del triunfo del bando fascista y del comienzo de la dictadura militar del General Franco que se prolongaría por un periodo de casi cuarenta años, se impondría entonces en Chile, a partir del 11 de septiembre de 1973, bajo el yugo de Augusto Pinochet, otra despreciable dictadura militar y el consiguiente aberrante genocidio. El surrealismo y la “Poesía Negra” seguirán vivos y vigentes en Chile gracias a la firme y coherente voz solitaria de Enrique Gómez-Correa, que seguirá creando fiel a sus principios, condenado al olvido, sin publicar por el desinterés de los editores y por la imposibilidad de sortear la censura, pero en constante actividad creadora, en “estado de ocultación, pero irradiando mágicamente”¹⁸⁶⁸, tal como él expresa en 1981.

13.6. Recepción crítica

La recepción crítica que despierta la actividad surrealista desplegada en Chile y en Canarias tiene puntos comunes, pero también destacables diferencias. Por un lado, tanto en Tenerife como en Santiago de Chile las obras publicadas y demás actividades desarrolladas por los surrealistas causaron gran impacto social y generaron hondos críticos, furibundos ataques y mucho desprecio. Ya hemos hablado de las reacciones suscitadas por la publicación de *Crimen*, las diversas exposiciones celebradas en Tenerife en torno al surrealismo y por el intento de proyección de *La edad de oro*, que motivaron numerosos artículos periodísticos muy significativos que rechazaban de plano la nueva literatura, la provocación inherente al surrealismo, su incursión en zonas prohibidas, su tratamiento abierto, libre, descarado, de ciertos temas tabú como la sexualidad, el deseo y el erotismo, o las pasiones más oscuras y macabras, incluso violentas, del ser humano. Vimos cuál fue el proceder de los sectores

¹⁸⁶⁸ Palabras de Enrique Gómez-Correa reproducidas por María Cristina Jurado en su artículo “Artistas que enmudecieron”, publicado en *El Mercurio* (supl.), Santiago de Chile, el 12 de abril de 1981. Las palabras citadas proceden de un diálogo previo de la articulista con el escritor.

católicos y reaccionarios que no cesaron en sus instigaciones hasta que lograron la prohibición de la proyección pública del film de Buñuel. Sabemos, también, que el escándalo está en la base del movimiento surrealista.

En Chile, como hemos visto sobradamente, la actividad del grupo Mandrágora, sus publicaciones y actos públicos, suscitaron el rechazo de la cultura oficial y derivaron, en ocasiones, en enfrentamientos que llegaron a las manos, denuncias a la policía o censura por parte de los periódicos, revistas y editoriales. No solo los vituperaron y despreciaron, sino que durante años su obra se vio sepultada en el silencio, ajena a reconocimientos. Y ahí sigue, lamentablemente, prácticamente perdida en las librerías de viejo. Como vimos, la gran mayoría de críticas literarias publicadas en diversos diarios y revistas chilenos destacan por el desconocimiento real de la obra de los miembros de Mandrágora, por su no comprensión de la dimensión del surrealismo, de su forma de entender la vida y la poesía, por su visión del surrealismo chileno como repetición, como falsa imitación del mal llamado “surrealismo francés”, por su tratamiento nada riguroso y altamente prejuicioso de la actividad desarrollada por el grupo, de su significado y su relevancia.

En Canarias, por suerte y por justicia, se ha recuperado de forma sobresaliente todo lo que significó aquel periodo, la trayectoria de *Gaceta de Arte* y la labor de la denominada “facción surrealista”. Ya las obras vanguardistas y surrealistas de los autores canarios han sido debidamente recuperadas, reeditadas y reconocidas, aunque aún falte una difusión y reconocimiento en condiciones fuera de nuestras insulares fronteras. En Chile, sin embargo, queda mayor tarea por hacer. Aunque si bien es cierto que en la última década el avance ha sido enorme, gracias a la labor iniciada por Ediciones Pentagrama y desarrollada especialmente por Luis G. de Mussy con sus ediciones de la obra completa de Jorge Cáceres, del primer tomo de la obra completa de Teófilo Cid y con la publicación de *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, que nos permite acceder a la edición facsímil de todos los números de *Mandrágora* y de *Leitmotiv*, y a *Ximena* y *Defensa de la poesía*. El trabajo de Luis de Mussy reviste un interés indudable, pero hemos de aclarar que lo lleva a cabo desde su perspectiva de historiador, recuperando material fundamental, pero sin entrar en el análisis propiamente literario de todo ello. La actividad del grupo Mandrágora y la obra de algunos de sus miembros ha sido rescatada casi en su totalidad (especialmente la de Cáceres y de manera incompleta aún la de Cid) y hoy resulta accesible; pero es innegable que aún en nuestros días los nombres de Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Braulio Arenas y Teófilo Cid siguen ocupando un espacio marginal en la literatura chilena, en el canon estipulado por la cultura oficial de lo que se estudia y lo que no, de lo que goza, a fin de

cuentas, de reconocimiento cultural y social y de lo que queda al margen, que es el caso de Mandrágora, cuya actividad es vista hoy, aún, a través de lentes opacas que ofrecen una visión borrosa, llena de vacíos, de errores, de prejuicios.

Mucho se ha avanzado, pero falta también la justa proyección internacional de los canarios fuera de España y, más aún, fuera de nuestro archipiélago; así como la proyección internacional de los mandragóricos fuera de Chile, pero también dentro de su propio territorio. Y qué decir del desconocimiento prácticamente total del grupo Mandrágora y de las obras de sus componentes reinante por estas latitudes, siendo nombres de los que en general poco o más bien nada se sabe.

V. CONCLUSIONES

Surgido del descalabro de la I Guerra Mundial, el surrealismo comienza a desarrollarse en los años 20 con un fuerte componente internacional que ya se evidencia en la exposición de 1925, donde participaron, junto a tres artistas franceses, Man Ray, Pablo Picasso, Hans Arp, Paul Klee, Max Ernst, Joan Miró y Giorgio de Chirico. La adscripción al pensamiento social revolucionario acaba por definir el internacionalismo del movimiento, que se convirtió desde los años 30 en una de sus características esenciales. Benjamin Péret escribía en 1935: “Revolucionario, el surrealismo tiende a infiltrarse en todos los países, como la dialéctica materialista, a la cual está íntimamente ligado”.

Por razones de cercanía cultural, Bélgica y Yugoslavia son los primeros países en que se difunde significativamente el surrealismo. De modo más sorprendente, el surrealismo inicia su andadura en el Japón ya en estos mismos años 20, con Takiguchi Shuzo, su figura cumbre, publicando en 1930 la revista *Le Surréalisme International* (así titulada, en francés).

Ya en 1932, en París, un grupo de escritores de la Martinica se aproxima al surrealismo al publicar la revista *Légitime Defense*. Dos años después, Breton y Éluard viajan a Checoslovaquia, donde una febril actividad surrealista llegará hasta nuestros días. En enero de 1935, una exposición tiene lugar en Copenhague, pero su componente cubista no la hace tan significativa como la que en mayo del mismo año se celebra en Tenerife. La estancia de Breton y Péret en esta isla supone un momento capital en la internacionalización del movimiento, que en este año publica los tres primeros números del *Boletín Internacional del Surrealismo*, en Praga, Tenerife y Bruselas.

En América Latina, tras la efímera aparición de un grupo en torno a la figura del argentino Aldo Pellegrini, el poeta César Moro, otro nombre fundamental de la aventura surrealista en aquel continente, organiza, también en mayo de 1935, una exposición internacional surrealista en Lima. Pero César Moro, como Pellegrini, es una figura aislada. Donde verdaderamente se forma un grupo surrealista compacto y que asume el surrealismo con todas sus consecuencias, es en Santiago de Chile. Ya en 1932 se habían encontrado en Talca Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid, pero en 1938, con una mítica lectura de poemas, es cuando surge el grupo Mandrágora, el más importante de todos los grupos que ha habido en América Latina hasta el presente. Más tarde, en 1948 tiene lugar en la capital chilena la octava exposición internacional del surrealismo.

Podemos afirmar que el grupo surrealista de Tenerife y el grupo surrealista chileno Mandrágora constituyen, en el ámbito de la lengua castellana, los más sólidos grupos

surrealistas surgidos en los años 30, desarrollándose en la más conflictiva coyuntura del siglo. Abordar su trayectoria y sus frutos, e intentar iluminarlos mutuamente, ha sido el objeto de este trabajo.

Desde sus orígenes, y en todas sus numerosas cristalizaciones a lo largo y ancho del planeta, el surrealismo ha sido un movimiento de jóvenes escritores y artistas para quienes la poesía era el valor absoluto esgrimido contra la degradación o petrificación de la “vida verdadera”. En Canarias, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres y Pedro García Cabrera fueron los representantes principales de esta revuelta contra “lo poco de realidad”, que también cuatro nombres encarnan en el ámbito chileno: Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres.

Los canarios, en un primer momento, estuvieron sin duda menos *aislados* que los chilenos, y ello gracias a Agustín Espinosa y, luego, a la conexión parisina de Óscar Domínguez. Espinosa, que había ya estado en París y afirmaba conocer el surrealismo desde el primer manifiesto, o sea desde 1924, publica en 1930 diversos fragmentos de *Crimen*, obra que pensaba publicar ese mismo año, aunque no lo hará hasta el 34, incluso adelantándosele Emeterio Gutiérrez Albelo con *Romanticismo y cuenta nueva*, que ve la luz en 1933. En 1932, Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid se conocen en Talca, pero la semilla del surrealismo aún tardaría algunos años en dar frutos: como dijimos antes, hay que esperar para ello a 1938, o sea cuando el grupo de Canarias ha desaparecido, por lo que podría verse a *Mandrágora*, dada la unidad que ha caracterizado siempre al surrealismo, como una continuación de la aventura surrealista de los canarios en un ámbito diferente del mundo de habla hispana y en un momento inmediatamente sucesivo del proceso histórico.

Las batallas contra el *establishment* cultural son llevadas en Canarias por el momento inmediatamente anterior al surrealismo, o sea por la autodenominada “nueva literatura”, cumpliendo la principal labor el aguerrido polemista Agustín Espinosa. Al llegar los años 30, la batalla, a cargo ahora de los surrealistas, tendrá ya una más obvia dimensión político-social, con el enfrentamiento de Espinosa, a raíz de la publicación de *Crimen*, y del grupo con motivo de la exposición surrealista y de la frustrada proyección de *La edad de oro*, a los estamentos reaccionarios atrincherados principalmente en el periódico *Gaceta de Tenerife*. En Chile, los surrealistas tanto han de demoler la cultura rancia que atacaba en Canarias *La Rosa de los Vientos* como chocar con las fuerzas reaccionarias. Pero además, fenómeno que ya se anuncia con la estancia de Breton y Péret, se las ven con un fenómeno que a los canarios aún les parecía lejano: el estalinismo.

Desde 1932 Domingo López Torres publica en *Gaceta de Arte* sus ensayos sobre el surrealismo. En 1933 aparecen ya en las páginas de *Gaceta de Arte* textos de Crevel, Domínguez y Char, representantes del movimiento surrealista. Ese mismo año tiene lugar la exposición individual de Óscar Domínguez organizada por *Gaceta de Arte* y también en 1933 López Torres participa en la encuesta realizada sobre el encuentro publicada en *Minotaure*. Al año siguiente al fin ve la luz *Crimen* de Espinosa y López Torres publica en *Gaceta de Arte* sus reseñas sobre importantes obras surrealistas.

En mayo de 1935, año clave para la actividad surrealista en nuestra isla, Breton y Péret visitan Tenerife, dan conferencias y realizan diversas excursiones. Se celebra, entonces, la exposición surrealista colectiva en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. Y en septiembre ve la luz el número 35 de *Gaceta de Arte*, dedicado por entero al surrealismo, con textos de Breton, Éluard y Dalí. En octubre de ese año se publicó en Tenerife el segundo número del *Boletín internacional del surrealismo*. También en octubre de 1935 ve la luz el n.º 36 de *Gaceta de Arte*, en el que se publican poemas de Péret, Arp y Éluard.

Ya en 1936, concretamente en el mes de marzo, aparece el número 37, dedicado a Picasso, en el que se dan a conocer textos ensayísticos de Breton y Éluard. Dos meses después, en mayo, se proyecta, en pase privado presentado por Pérez Minik, *La edad de oro*, prácticamente un año después de la fecha inicial prevista para su proyección, durante la estancia de Breton y Péret en Tenerife. Ese mismo año, además, se publica *Enigma del invitado* de Gutiérrez Albelo y García Cabrera comienza a escribir los poemas que conformarán *Entre la guerra y tú*, obra que no se publica hasta 1979. Y en junio ve la luz el que será el último número de *Gaceta de Arte*, el 38. Ese mismo mes tiene lugar la “Exposición de arte contemporáneo” organizada por ADLAN y *Gaceta de Arte* en el Círculo de Bellas Artes, exposición que ha sido considerada por Guigon como “la segunda exposición colectiva del grupo canario”. Es en esta ocasión cuando se exhiben siete objetos surrealistas.

En julio del 36 se produce la sublevación militar en contra del gobierno de la II República. Se desencadena la guerra civil. La trayectoria de *Gaceta de Arte* y la aventura surrealista protagonizada en Tenerife por los autores de la “facción” se ven interrumpidas radicalmente y de manera irreversible. A partir de entonces el destino de los canarios será diverso, pero todos, de una forma u otra, sufrirán las consecuencias de su espíritu libre y provocador, de su incursión en esa aventura rompedora que dio como resultado importantes obras plenamente libres, que la sociedad reaccionaria y pacata de entonces no comprendió. A unos, los más comprometidos políticamente, los que se significaron por su militancia socialista, entiéndase Domingo López Torres y Pedro García Cabrera, les tocó la peor parte.

El primero, como ya sabemos, fue asesinado. El segundo, encarcelado. Los otros, Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo, ajenos a militancias políticas, optaron por mimetizarse con el nuevo régimen, adhiriéndose a la Falange como estrategia para salvar el pellejo. A pesar de todo, en el caso de Espinosa, no llegó a convencer del todo a los partidarios del bando ganador, de ahí que, a pesar de sus esfuerzos, lo apartasen de su cátedra, lo inhabilitasen para cargo directivo y lo obligasen a trasladarse a un centro educativo de La Palma. La producción literaria de Gutiérrez Albelo derivó hacia territorios más tradicionales, conservadores, de corte religioso.

Dos años después de que las circunstancias históricas cercenaran brutalmente toda posibilidad de continuidad de la intensa actividad surrealista que se desplegaba en Tenerife, en julio de 1938, tiene lugar en Santiago de Chile el acto de presentación en sociedad del grupo Mandrágora. En diciembre de ese año publican el primer número de su revista homónima. En junio de 1939 celebran la también mítica sesión de conferencias, publicadas con el shelleyano título de *Defensa de la poesía*. Ese año, además de publicar los textos de sus conferencias y el segundo número de *Mandrágora*, sacan a la luz varias publicaciones colectivas: *Ximena* y *Defensa de la Mandrágora*. Prosiguen la edición de los diversos números de *Mandrágora*, siete hasta 1943; el tercero se publica en junio de 1940 y en julio el cuarto. En 1940, además, inauguran las Ediciones Mandrágora editando el primer libro de poemas de Gómez-Correa, *Las hijas de la memoria*, y el primero de Arenas, *El mundo y su doble*.

En 1941 publican el único número del *Boletín Surrealista*, del que hoy resulta imposible encontrar ejemplar alguno. El *Boletín* redactado por los chilenos, dirigido por Braulio Arenas y Jorge Cáceres, tiene un carácter plenamente surrealista, cosa que lo diferencia del publicado en Tenerife, también firmado por los aláteres Pérez Minik y Westerdahl. También en 1941, en junio, publican el quinto número de la revista *Mandrágora*, y en septiembre, el sexto. Ese año, además, Ediciones Mandrágora saca a la luz una nueva obra de Arenas, *La mujer mnemotécnica*, y dos poemarios de Jorge Cáceres, *René o la mecánica celeste* y *Pasada libre*. Y a finales de año, del 22 al 31 de diciembre, los mandragóricos organizan la primera de las exposiciones surrealistas realizadas en Santiago de Chile, en esta ocasión en la Biblioteca Nacional, en donde Jorge Cáceres y Braulio Arenas exponen objetos, collages y dibujos. Esta muestra, en cierto sentido, puede conectarse con la que organizó *Gaceta de Arte* en colaboración con ADLAN en junio de 1936 en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña.

Será en 1942 cuando Ediciones Mandrágora lleve a cabo la edición de los relatos de Teófilo Cid, agrupados bajo el título de uno de ellos, *Bouldroud*. Ese año editarán, también, *Cataclismo en los ojos* de Gómez-Correa. Y en Ediciones Surrealistas aparecen dos nuevos libros de poemas de Cáceres, *Monumento a los pájaros* y *Por el camino de la gran pirámide polar*. La edición de obras por parte de Gómez-Correa y Arenas a partir de entonces será prácticamente incesante.

A partir de 1942 se establece el contacto directo por carta con los surrealistas internacionales, muchos de ellos por entonces exiliados en el continente americano. De ese año es la carta que Braulio Arenas recibe de Benjamin Péret, en el mes de junio. Y en noviembre Arenas escribe a André Breton, carta que es reproducida en *VVV* n.º 2-3, de marzo de 1943, y que incluye una cronología de los principales hitos de la actividad mandragórica, en la que Arenas, en nombre del grupo, expresa su entusiasta adhesión “a la posición internacional del surrealismo”.

En diciembre de 1942 se da a conocer en Chile el primer número de una nueva publicación colectiva, *Leitmotiv*, dirigida por Braulio Arenas, en el que aparece un poema de Péret y los “Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no” de André Breton.

En junio de 1943 tiene lugar la segunda exposición surrealista organizada por Mandrágora, en la Galería Enrique Rosenblatt, titulada “Soirée surrealista”, en la que participan Arenas, Cáceres, Matta y Schoof. Y en octubre ve la luz el último número de *Mandrágora*, preparado en solitario por Enrique Gómez-Correa. En diciembre de ese año se publica el número doble 2-3 de *Leitmotiv*, en el que se incluyen textos poéticos de Breton, Péret y Aimé Césaire e ilustraciones de Matta y Man Ray, además de las de Arenas y Cáceres.

Años más tarde, en 1948, Jorge Cáceres viaja a París y establece contacto personal con surrealistas de la talla de Jacques y Vera Hérold, Jacqueline y Victor Brauner, Toyen, Heisler, etc. Ya a principios del mes de marzo se encuentra en la capital francesa, desde donde envía la primera carta fechada a su amigo y compañero Enrique Gómez-Correa. En mayo de ese año Cáceres colabora con un poema en el tercer número de *Néon*. Y en el cuarto número, del mes de noviembre, se publican dos poemas de Braulio Arenas. Ese mismo año, del 22 de noviembre al 4 de diciembre, celebran en Santiago de Chile una nueva exposición, esta de carácter internacional, en la Galería Dédalo. Se trata de la 8ª Exposición Internacional del Surrealismo, en la que se exhiben obras de importantes representantes del movimiento, además de las de los chilenos.

En 1949 es Enrique Gómez-Correa quien viaja a París y entabla vínculo directo con surrealistas destacados a nivel internacional. Ese año, el 21 de septiembre, fallece Jorge

Cáceres en Santiago de Chile. La noticia llega a la capital francesa a través de un telegrama enviado por Braulio Arenas. Gómez-Correa, en un texto escrito en mayo de 1978 que sirve de prefacio a la edición que Oasis Publications lleva a cabo de los *Textos inéditos* del delfín de la Mandrágora, cuenta que presintió la muerte de su amigo y compañero de aventura “mientras asistía a las reuniones del grupo surrealista en el Café de la Place Blanche”. Menciona una carta que Cáceres dejó dirigida a él y que encontraron en una mesa junto al cadáver, carta que Erich G. Schoof le envió a Gómez-Correa a París el 24 de septiembre de 1949.

Por entonces, el cohesionado grupo Mandrágora había pasado a la historia. Ya solo puede hablarse de figuras individuales que se coordinan puntualmente. Fiel hasta el final a los principios surrealistas y a la Poesía Negra se mantendrá, exclusivamente, Gómez-Correa. Es él el responsable de la pervivencia de las Ediciones Mandrágora hasta el año 1985. En cualquier caso, aún en la década de los cincuenta tienen lugar algunos hitos reseñables. En 1952 Arenas publica *Gradiva*, revista de la que sale un único número en el que se incluyen textos de Giorgio de Chirico y Gisèle Prassinos. En 1957 Ediciones Mandrágora edita *El AGC de la Mandrágora*, antología poética que incluye poemas y textos de Arenas, Gómez-Correa y Cáceres, además de un “Vocabulario Mandrágora” y una “Bio bibliografía” de sumo interés. Y en 1958 Braulio Arenas participa en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos celebrado en la Universidad de Concepción con un texto titulado “La Mandrágora” donde habla del grupo aún con entusiasmo, manifestando su esperanza en la poesía y lanzando un llamamiento a la juventud, lejos de su posterior actitud de rechazo de lo que fue Mandrágora, de lo que significó en el panorama artístico y literario chileno, y de su intento de borrar su pasado surrealista hasta el punto de convertirse en un auténtico renegado.

Jorge Cáceres fallece, Teófilo Cid toma nuevos derroteros, ya lejos del surrealismo y de la Poesía Negra, y Braulio Arenas da la espalda al movimiento internacional y centra su mirada en el paisaje y el paisanaje chilenos. Ya en la década de los setenta, y sobre todo en la de los ochenta, la traición de Arenas a sus viejos ideales es total. Da su apoyo a Pinochet, cede sus versos para la letra del himno nacional y pone todo su empeño en quitar importancia a su participación en Mandrágora y en el surrealismo, decidido a sepultarla en el olvido.

La Poesía Negra proclamada por Mandrágora guarda estrechas conexiones con el surrealismo de Agustín Espinosa en *Crimen*, de Domingo López Torres en *Lo imprevisto* o de Emeterio Gutiérrez Albelo en *Enigma del invitado*. Su interés por lo negro, por lo macabro y terrorífico, por lo escatológico, su exaltación de la belleza convulsiva, su defensa del crimen o del suicidio como fuente de placer, los emparenta, los relaciona. Unos y otros se adentran ávidos de conocimientos en los abismos del mundo interior, en las pasiones más oscuras y

salvajes del ser humano. Penetran en el oscuro mundo de las profundidades del yo y sus páginas se llenan de imágenes sanguinolentas, duras o desagradables, de cuerpos mutilados, de cabezas truncadas, de manos con vida propia al margen del cuerpo. La violencia es considerada una herramienta válida en la lucha por la autenticidad del ser.

Unos y otros dan rienda suelta a su imaginación creadora y se entregan a la poesía entendida como fuente o método de conocimiento y como mecanismo subversivo en favor de la libertad total, plena. Una poesía, pues, que no solo se relaciona con la subversión, sino también con la videncia, por su carácter de revelación, y con la alquimia. Se suman al espíritu provocador e inconformista del surrealismo, a su deseo de conmover las mentes acomodadas, de atentar contra la moral burguesa. La poesía abre el camino hacia la liberación del ser humano, es concebida como instrumento de lucha por una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del ser. Decir poesía es decir libertad, y viceversa. La libertad habita en el poder explosivo de la poesía.

Canarios y chilenos bucean en los mares ignotos de la subconciencia, manifiestan su interés por el delirio, por lo onírico, por la imaginación, por lo instintivo. Y el material surgido de la actividad inconsciente es utilizado en la creación poética. Participan del automatismo por el interés que presenta en el intento de eliminar toda coerción por parte de la tiránica razón y aproximarse así al funcionamiento real del pensamiento. Crean libremente, rechazando cualquier traba que los limite o coarte, desplegando su imaginación sin amarras.

La Poesía Negra de Mandrágora se asienta sobre los pilares del amor, los instintos, el deseo, el placer, el peligro, el mal, etc. Los mandragóricos reivindican el carácter revolucionario de la poesía y demuestran su hondo espíritu beligerante, irreverente. Su voz es, como ellos mismos expresan, “una voz de protesta, una voz de alarma”. Esos mismos pilares son los que están en la base de la obra de los canarios de la “facción surrealista” de *Gaceta de Arte*.

Anhelantes de lo maravilloso, tanto los surrealistas canarios como los chilenos crean realidades fascinantes, sorprendentes, desconcertantes, angustiantes, un mundo cambiante en el que todo se transfigura, en el que las cosas y los seres multiplican sus identidades. Los objetos adquieren vida, aparecen animados o humanizados, llegando incluso a amenazar al sujeto, a alzarse como protagonistas indiscutibles. Sus textos y publicaciones están plagados de imágenes de marcado carácter onírico o delirante. La imagen surrealista es esencial tanto en las obras de unos como en las de los otros, una imagen que implica gran dosis de arbitrariedad y de contradicción, que surge de la mano del azar, y que pone en relación elementos distantes, realidades lejanas, incluso opuestas. En la base de la imagen surrealista

está la libre asociación, descubriendo analogías y correspondencias. Unos y otros, además, se apuntan al anhelo bretoniano de alcanzar ese punto en que los elementos percibidos como contradictorios o dicotómicos se reconcilian.

Comparten, también, su visión del erotismo salvaje, la exaltación del deseo y del placer, la libertad al tratar la sexualidad y al hacer saltar por los aires los tabúes, la moral cristiana. Canarios y chilenos sucumben al amor, valor absoluto del surrealismo, a un amor que va siempre de la mano de lo carnal, del erotismo. A veces de manera sugerente, sutil, otras de forma radicalmente explícita. El amor es, para unos y otros, posibilidad de salvación, y siempre aparece vinculado a la libertad, además de a la poesía, todos ellos principios fundamentales del surrealismo y, por tanto, de su visión del mundo y de su universo poético. Cuerpos desnudos, senos exultantes, muslos que hacen enloquecer a quien los admira y desea, incluso axilas peludas cargadas de sensualidad. El placer sexual patente en sus textos, el deseo como motor de sus actos.

La mujer es vista por unos y otros como la poseedora de la llave que abre la puerta a la realidad invisible y que hace, por tanto, posible el acceso a lo absoluto; una imagen de la mujer que aparece siempre asociada al misterio, además de a la belleza, en los textos tanto de los canarios como de los chilenos. La bella desconocida para Enrique Gómez-Correa, la María Ana de Agustín Espinosa, etc.

Los canarios de la “facción surrealista” y los chilenos del grupo Mandrágora comparten, también, el recurso del humor negro como herramienta de lucha para lograr derrocar la moral burguesa, para acabar con prejuicios y moralinas y apostar por la libertad absoluta. El humor como mecanismo de cambio y transformación a partir de la subversión, de la rebeldía, de la provocación.

En lo político, unos y otros comparten su postura de radical antifascismo que plasman con rotundidad en sus textos y publicaciones colectivas. Común a canarios y chilenos es también su rechazo del capitalismo, del imperialismo y de la sociedad burguesa. El posicionamiento de los canarios frente al fascismo es claro y así lo constatamos en *Gaceta de Arte*, en el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, en el que también manifiestan su rechazo de la guerra, de la patria y la religión. También en la “Declaración” colectiva, publicada en *Cahiers d'Art* y como hoja suelta acompañando el número 35 de *Gaceta de Arte*, expresan ese rechazo de la sociedad burguesa y del sistema capitalista, así como de los pilares en los que se sustenta: el Estado, la religión, la moral, la patria, la familia, etc. Reivindican, además, el carácter revolucionario del surrealismo, su fuerza y su vitalidad.

Los ensayos de Domingo López Torres son, también, una buena y significativa muestra de la conciencia social y política de los canarios en general y de su autor en particular. López Torres plasma de forma explícita, contundente y recurrente su anticapitalismo, su oposición frontal a la moral burguesa, su desprecio por un mundo corrompido, degradante e injusto y sus esperanzas en la lucha del proletariado. En sus poemas queda reflejado, también, su rechazo de las autoridades políticas, eclesiásticas, militares, etc.

Los mandragóricos, por su parte, aprovechan toda ocasión para manifestar su compromiso con la lucha del proletariado por su emancipación. En las páginas de *Mandrágora* se declaran antifascistas, antiimperialistas, anticapitalistas y antiburgueses. Alzan su voz contra el avance del fascismo en Europa y apoyan al pueblo español en su lucha contra el franquismo. Plasman su apoyo, también, a la Revolución de Octubre de la URSS. También en la “Justificación del tiraje” de *Leitmotiv* se encargan de señalar su oposición al sistema opresor y su deseo de que la revista se convierta en una plataforma en la que la protesta sea actitud esencial y la lucha por la libertad objetivo primordial.

Unos y otros, canarios y chilenos, manifiestan su adhesión al materialismo dialéctico. Los canarios lo hacen en el *Boletín* y en la “Declaración”, además de en los ensayos sobre el surrealismo de López Torres, y los chilenos lo hacen en sus textos ensayísticos aparecidos en la revista *Mandrágora*.

Por otra parte, las publicaciones colectivas de unos y otros, las revistas chilenas *Mandrágora* y *Leitmotiv*, surrealistas de principio a fin, y la tinerfeña *Gaceta de Arte*, revista abierta a la modernidad en sentido amplio pero en la que el surrealismo comenzará a despuntar hacia el séptimo número, con la publicación del primer fragmento de *Crimen* de Espinosa, contribuyen a la difusión de figuras y obras de gran interés y relevancia de la literatura universal, de nombres fundamentales del surrealismo y, en el caso de *Mandrágora*, de autores o artistas reivindicados por los surrealistas como sus antecedentes y a quienes ellos traducen, entre los que encontramos a Jonathan Swift, Alfred Jarry y Jacques Rigaut. Unos y otros hacen posible el conocimiento en tierras lejanas de autores y textos claves del surrealismo, concediéndoles un hueco en sus páginas y dándolos a conocer. Manejan las fuentes originales y comparten, pues, la faceta de traductores. Tanto los canarios como los chilenos traducen y publican en sus revistas textos de autores surrealistas como Breton, Péret, Éluard y Hans Arp. Los chilenos se encargan, también, de la traducción y edición de obras de Lautréamont, Sade, Apollinaire, Leonora Carrington, Jean Ferry, etc.

Los surrealistas canarios y los chilenos se enfrentan con el mundo cultural en el que se hallan inmersos, cuestionan la cultura oficial, reivindicando nuevos caminos para el arte, para la

poesía. Si, como ya mencionamos, en Canarias la ruptura con el medio oficialista había sido anteriormente protagonizada por la “nueva literatura”, por los vanguardistas, los surrealistas se las verán especialmente con las juventudes católicas, con el sector más reaccionario de la sociedad, sobre todo a propósito de la publicación de *Crimen*, de la exposición organizada en mayo de 1935 y del intento de proyección del film *La edad de oro*. El escándalo se torna inevitable en ocasiones. Los chilenos, por su parte, ponen de manifiesto con dureza y mucho humor en su revista las hondas divergencias que los alejan del mundo cultural y político del Chile de su tiempo. No se andan con rodeos y lanzan con saña su lengua viperina, atacando sin tapujos a muchas de las figuras sobresalientes de la vida pública chilena de finales de los años treinta y de la década del cuarenta. Su actitud irreverente y combativa queda claramente plasmada en las páginas de *Mandrágora*. Principales receptores de sus críticas son Pablo Neruda, su rival por excelencia al ser el poeta oficial, y la Alianza de Intelectuales de Chile y el resto de sus principales representantes.

Los canarios de la denominada “facción surrealista” primero y los chilenos del grupo *Mandrágora* después, se adhieren voluntariamente y a conciencia al movimiento surrealista, asimilan sus principios, asumen la posición internacionalista del movimiento. Unos y otros exponen y reivindican el carácter auténtico del surrealismo no como un movimiento de vanguardia más, no como una corriente estética, sino como actitud del ser ante la vida, como postura ética que exige coherencia. Unos y otros se suman al anhelo de transformación del mundo, de cambio de la vida. Unos y otros proclaman, por encima de todo, la libertad, el amor y la poesía, valores absolutos del surrealismo.

Tanto los canarios como los chilenos establecen vínculo directo con importantes exponentes del movimiento surrealista a nivel internacional. En el caso de los canarios, fundamental resulta el lazo entablado a través de Óscar Domínguez con André Breton y con el grupo surrealista consolidado en París, relación que traerá consigo ricos y diversos frutos, sobre todo a partir de la visita de André Breton y Benjamin Péret en mayo de 1935. Una exposición, varias conferencias, excursiones, pero sobre todo, la redacción en conjunto del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*. Otros frutos relevantes dio dicho contacto, como la entrevista realizada por López Torres a Breton y la mención de los canarios y de *Gaceta de Arte* por parte de Péret en su texto “Le surréalisme international”, redactado a finales de 1935.

Los chilenos de *Mandrágora*, por su parte, entablarán también contacto directo con el surrealismo internacional, con Breton y Péret inicialmente. Como puente que favorece el establecimiento del vínculo, en este caso, Roger Caillois. A partir de junio de 1942 surge el

contacto epistolar. Comienza, entonces, la comunicación directa y las colaboraciones entre ellos en las dos direcciones. Los chilenos participan en *VVV*, mientras que Breton y Péret lo hacen en *Leitmotiv*. A partir de la estancia de Jorge Cáceres en París podemos hablar ya de conocimiento personal y de surgimiento de amistad entre este y surrealistas como Hérold y Brauner, o Toyen y Heisler. Respecto a ese año, 1948, mencionamos ya dos nuevos frutos destacados de la colaboración entre unos y otros: por una parte, la participación de los chilenos en *Néon* y, por otra, la organización de la octava exposición internacional del surrealismo en una galería de la capital chilena. El año siguiente es Gómez-Correa quien viaja a la capital francesa, donde residirá hasta 1951. Allí entablará gran lazo, también, con Hérold, Brauner y Magritte. La relación epistolar con Magritte se prolongará tras su regreso a Chile y será en 1953 cuando el belga realice el retrato del poeta talquino. El vínculo con todos ellos y con otras figuras del surrealismo internacional como Granell o Donatti se constata en las ilustraciones de sus obras poéticas.

Sin duda, estamos ante dos claros casos de recepción exitosa y fructífera del surrealismo más allá de las fronteras que vieron nacer al movimiento. El grupo Mandrágora continúa la aventura surrealista a la que se habían sumado años antes los canarios Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera y, hacia el final de la trayectoria, José María de la Rosa. Los mandragóricos, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid, y poco después de la fundación del grupo, Jorge Cáceres, toman el relevo que le es arrancado de cuajo a los canarios con el levantamiento militar y el estallido de la guerra civil. Se trata, pues, en ambos casos, de dos grupos surrealistas cohesionados que surgen en la década del treinta y que desarrollan una interesante e intensa actividad y de dos buenos ejemplos de la proyección internacional del movimiento, de la difusión y asimilación de sus principios, de su forma de entender la vida y el mundo y de estar en él. Sin embargo, sobre unos, primero, y sobre los otros, después, ha caído intencionadamente la pesada loza del silencio, del olvido. En el caso de los canarios, se comenzó a hacer justicia, a recuperar sus obras y a darles el reconocimiento que merecen a finales de los años setenta y, sobre todo, a partir de la década de los ochenta. En el caso de los chilenos, aún reina en exceso la confusión, los prejuicios y, en fin, la incompreensión y el desconocimiento. Se han empezado a dar ciertos pasos para su justa recuperación, pero aún queda mucho camino por hacer.

En cualquier caso, aun hoy sigue siendo una necesidad imperiosa extirpar cualquier rastro de los habituales tópicos que lamentablemente empañan los estudios realizados, incluso los que nacen de la mejor intención.

VI. BIBLIOGRAFÍA

14.1. Bibliografía general utilizada

AA. VV., *Léxique succinct de l'érotisme*, Eric Losfeld, París, 1970. Edición original en el catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1959-1960. Traducido al español por Anagrama en 1974.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Breton según Breton*, Editorial Laia, Barcelona, 1974.

—, *Los libertadores del amor*, Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Badalona, 1980

—, *Historia de la literatura erótica*, Editorial Planeta, Barcelona, 1990.

—, *Historia de la filosofía oculta*, Valdemar, Madrid, 2003.

—, “L'être secret de Victor Brauner”, *Supérieur Inconnu*, n.º 4 (nueva serie), julio-diciembre de 2006, p. 19.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Barral editores, Barcelona, 1974.

André Breton. 42, Rue Fontaine, CamelsCohen, París, 2003.

ARAGON, Louis, *Tratado de estilo*, traducción de Loreto Casado, Edición Árdora, Madrid, 1994.

ASPLEY, Keith, *Historical Dictionary of Surrealism*, The Scarecrow Press Inc., United Kindom-Canadá-USA, 2010.

BACIU, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.

—, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.

BALAKIAN, Anna, “Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine”, *Mélusine*, IV, París, 1982, pp. 43-53.

BODINI, Vittorio, *Los poetas surrealistas españoles*, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 1971.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*, Alianza, Madrid, 1995.

BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barral editores, Barcelona, 1972.

—, *Entretiens (1913-1952)*, Éditions Gallimard, 1969.

—, *Arcane 17*, traducción al castellano de Ramón Mayrata y Carlos Wert, Al-Borak, 1972.

—, *Documentos políticos del surrealismo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973.

—, *La llave de los campos*, Libros Hiperión, Editorial Ayuso y I. Peralta Ediciones, Madrid, 1976.

—, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

—, *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1991.

—, *El amor loco*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

—, *Manifiestos del surrealismo*, Visor Libros, Madrid, 2002.

—, *Los vasos comunicantes*, Ediciones Siruela, Madrid, 2005.

—, *Oeuvres complètes*, edición de Marguerite Bonnet, 4 vols., Éditions Gallimard, París, 2008.

BRETON, André y ÉLUARD, Paul, *Diccionario abreviado del surrealismo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.

Brumes Blondes, 4ª serie, n.º 5, Holanda, otoño de 2009.

Bulletin international du surréalisme. Avril 1935-septembre 1936, edición facsímil con presentación de Georges Sebbag, Editions L'Age d'Homme, Suiza, 2009.

CABRERA ACOSTA, Miguel Ángel, *La II República en las Canarias Occidentales*, Cabildo Insular de El Hierro y Centro de la Cultura Popular Canaria, Tenerife, 1991.

— (ed.), *La Guerra Civil en Canarias*, Francisco Lemus editor, La Laguna, 2000.

CARREÑO CORBELLA, Pilar, *Escritos de las vanguardias en Canarias 1927-1977*, IODACC, Cabildo Insular de Tenerife, 2003.

CÉSAIRE, Aimé, *La Poésie*, Seuil, París, 1994.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

CLÉBERT, Jean Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Seuil, París, 1996.

Derrame, n.^{os} 2-7, Santiago de Chile, 1999-2006.

Dictionnaire de la peinture surréaliste, textos de Sarane Alexandrian, Fillipacchi, “Colección Les yeux fertiles”, París, 1973.

Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs, edición dirigida por Adam Biro y René Passeron, Office du Livre, Suiza, 1982.

DUCORNET, Guy, *Le Punching-Ball & la Vache à Lait. La critique universitaire nord-américaine face au Surréalisme*, Actual-Deleatur, 1992.

DUPUIS, Jules-François, *Historia desenvuelta del surrealismo*, Alikornio Ediciones, Barcelona, 2004.

DUROZOI G. y LECHERBONNIER B., *El surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.

DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, France, 1997.

El viaje a Tenerife. André Breton y otros, prólogo de Antonio Álvarez de la Rosa, Ediciones Idea, Islas Canarias, 2003.

El surrealismo en España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 18 octubre 1994-9 enero 1995.

El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, catálogo de la exposición realizada del 4 de diciembre de 1989 al 4 de febrero de 1990 en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones El Viso, Madrid, 1989.

El Uso de la Palabra & Vicente Huidobro o el obispo embotellado, edición facsimilar, Sur Librería Anticuaria, Lima, 2003.

ERNST, Max, *Escrituras*, traducción al castellano de Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1982.

GODOY DIVIN, Marcela, *Breton entre dos estrellas. Presencia de Hispanoamérica en el surrealismo francés*, Ediciones Manquel, Santiago de Chile, 1997.

GRANELL, Eugenio F., *Isla cofre mítico*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1995.

—, *Ensayos, encuentros e invenciones*, Huerga & Fierro, Madrid, 1998.

GUIGON, Emmanuel, *Historia del collage en España*, Museo de Teruel, Teruel, 1995.

—, *El objeto surrealista*, IVAM Centre Julio González, 1997.

HENAO, Raúl, *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, Editorial Endymión, Medellín, 2008.

ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1982.

JAGUER, Édouard, “Les trente ans du groupe austral du Mouvement Phases à Sao Paulo”, *Infosurr*, n.º 21, abril de 1988, p. 6.

LANGOWSKI, Gerald J., *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid, 1982.

Litoral, n.º extra 174-175-176 (“Surrealismo. El ojo soluble”), Málaga, 1987.

MAILLARD-CHARY, C., *Le Bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1994.

MARTINS, Floriano, *O começo da busca (o surrealismo na poesia da América Latina)*, Escrituras Editora, São Paulo, 2001.

—, *Un nuevo continente (antología del surrealismo en la poesía de nuestra América)*, Ediciones Andrómeda, Costa Rica, 2004.

MORRIS, C. B., *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, “Colección Austral”, Madrid, 2000.

Néon, n.^{os} 3-4, París, mayo-noviembre de 1948.

OSORIO, Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.

PARIENTE, Ángel, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Ediciones Júcar, Madrid, 1985.

—, *Razonado desorden. Textos y declaraciones surrealistas (1924-1939)*, Pepitas de calabaza ed., Logroño, 2008.

PASSERON, René, *Enciclopedia del Surrealismo*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1982.

PAZ, Octavio, *La búsqueda del comienzo*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1983.

—, *Corriente alterna*, 7^a ed., siglo XXI editores, México, 1973.

—, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

—, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Argonauta, Barcelona, 1981.

—, *Para contribuir a la confusión general*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.

—, *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Ediciones Seix Barral, Barcelona, 1966.

- PÉRET, Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, París, 1945.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel, *Caleidoscopio surrealista*, La Página, Tenerife, 2011.
- PIERRE, José, *El surrealismo*, Aguilar, Madrid, 1969.
- RIAL, José Antonio, *La prisión de Fyffes*, CajaCanarias-Gobierno de Canarias-Centro de la Cultura Popular Canaria, 2003.
- ROOB, Alexander, *El museo hermético. Alquimia y mística*, Taschen, Colonia, 1996.
- ROSEMONT, Penelope, *Surrealist Women: an International Anthology*, University of Texas Press, Austin, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, traducido del portugués por Estela dos Santos, Cátedra, Madrid, 1991.
- SCUTENAIRE, Louis, “Pêle-mêle”, *Documents 34*, Bruselas, nueva serie, n.º 1, junio de 1934, p. 50.
- SEBBAG, Georges, *El surrealismo. “Hay un hombre cortado en dos en la ventana”*. 1818-1968, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.
- , *Les éditions surréalistes. 1926-1968*, Imec Éditions, París, 1993.
- SOLA, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- Surrealismo siglo 21*, edición de Domingo-Luis Hernández, congreso internacional celebrado del 19 al 28 de junio de 2006 en la Universidad de La Laguna, Gobierno de Canarias, Tenerife, 2006.
- TAMAMES, Ramón, *La República. La era de Franco (1931-1970)*, Alianza Editorial-Ediciones Alfaguara, Madrid, 1975.
- TORCZYNER, H., *Magritte, signos e imágenes (sobre la obra de Magritte, pinceladas básicas)*, Editorial Blume, Barcelona, 1978.

Tracts surréalistes et déclarations collectives (1922-1969), presentación y comentarios de José Pierre, Eric Losfeld éditeur, 1980, 2 vols.

Tropiques, Éditions Jean Michel Place, París, 1978.

VALLE, Rafael Heliodoro, “Diálogo con André Breton”, *México en el Arte*, n.º 14, Instituto Nacional de Bellas Artes, otoño de 1986, pp. 119-122.

VIOLA, Manuel, *Escritos surrealistas (1933-1944)*, edición e introducción de Emmanuel Guigon, Museo de Teruel, Teruel, 1996.

VVV, n.º 2-3, Nueva York, marzo de 1943.

14.2. Bibliografía activa de los miembros del grupo Mandrágora

PUBLICACIONES COLECTIVAS

Mandrágora, n.^{os} 1-7, Santiago de Chile, diciembre de 1938-octubre de 1943.

Defensa de la poesía, Santiago de Chile, 1939.

Defensa de la Mandrágora, Santiago de Chile, 1939.

Ximena, Santiago de Chile, 1939.

Boletín Surrealista, n.º 1, Santiago de Chile, 1941.

Leitmotiv, n.^{os} 1, 2-3, Santiago de Chile, diciembre de 1942-diciembre de 1943.

ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

Obra poética

GÓMEZ-CORREA, Enrique, *Las hijas de la memoria*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1940.

—, *Cataclismo en los ojos*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1942.

—, *Mandrágora, siglo XX*, ilustraciones de Jorge Cáceres, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1945.

—, *La noche al desnudo*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1945.

—, *El espectro de René Magritte*, ilustraciones de René Magritte, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1948.

—, *En pleno día*, ilustraciones de Enrico Donati, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1949.

—, *Carta-Elegía a Jorge Cáceres*, dibujo de Victor Brauner, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952.

—, *Lo desconocido liberado* seguido de *Las tres y media etapas del vacío*, ilustraciones de Jacques Hérold, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1952.

—, *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1955.

—, *El AGC de la Mandrágora* (antología preparada en colaboración con Braulio Arenas), Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1957.

—, *El calor animal*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1973.

—, *Madre tiniebla*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1973.

—, *Zonas eróticas*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1973.

—, *Poesía explosiva (1935-1973)*, selección antológica del autor, prefacio de Stefan Baciu y retrato del autor por René Magritte, Ediciones Aire Libre, Santiago de Chile, 1973.

—, *Mother Darkness*, versión al inglés del poema *Madre tiniebla* por Susana Wald e ilustraciones de Ludwig Zeller, Oasis Publications, Toronto (Canadá), 1975.

—, *Homenaje a Mayo*, versión al inglés y al francés por Beatriz Zeller e Ilustraciones del pintor Mayo, Phases-Oasis Publications, París-Toronto, 1980.

—, *La pareja real*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1985.

—, *Frágil memoria*, ilustraciones de Eugenio F. Granell, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1986.

—, *Los pordioseros* seguido de *El peso de los años*, *El árbol del pensamiento* y *La mano enguantada*, dibujo de la cubierta de Eugenio F. Granell, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1987.

—, *Las cosas al parecer perdidas* (selección antológica), Biblioteca Nacional-Tertulias Medinensis, Santiago de Chile, 1990.

—, *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, prefacio de Jorge Cáceres e ilustraciones de Eugenio F. Granell, edición numerada con notas biográficas del pintor surrealista inglés Philip West, Libros Pórtico, Zaragoza, 1991.

—, *Los pordioseros* seguido de *El peso de los años*, *El árbol del pensamiento*, *La mano enguantada* y *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1992.

—, *Las cosas al parecer perdidas* seguido de *La caja chica*, *Cinco poemas secretos*, *El acerbo imaginario* y *Una ficción que a (la) nada conduce*, Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 1996.

Obra en prosa

—, *La violencia*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1955.

—, “Mano monstruo” (cuento), *Multitud*, n.º 22, Santiago de Chile, junio de 1939.

Ensayo

—, *Sociología de la locura*, Ediciones Aire Libre, Santiago de Chile, 1942.

—, *La idea de Dios y las vocales*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1954.

Teatro

—, *Mandrágora rey de gitanos* (drama inspirado en un cuento de Achim von Arnim), retrato del autor realizado por René Magritte, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1954.

Traducciones

Guillaume Apollinaire, *Alcoholes*, selección, prefacio y traducción de Enrique Gómez-Correa, incluye retrato de Apollinaire realizado por Picasso, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1955.

BRAULIO ARENAS

Obra poética

ARENAS, Braulio, *El mundo y su doble*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1940; 2ª ed. en 1963 con prólogo de Gonzalo Rojas por Ediciones Altazor.

—, *La mujer mnemotécnica*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1941.

—, *Luz adjunta*, Ediciones Tornasol, Santiago de Chile, 1950.

—, *La simple vista*, con fotos de Erich G. Schoof, Ediciones Donde los Poetas, Santiago de Chile, 1951.

—, *Discurso del gran poder*, Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952; 2ª ed. en 1961 por Ediciones Revista Atenas y 3ª ed. en 1985 por Editorial La Noria.

—, *El pensamiento transmitido*, con ilustración de Jacques Hérold, Ediciones Gradiva, Santiago de Chile, 1952.

—, *La gran vida*, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952.

—, *Versión definitiva*, dibujos de Juana Lecaros, Ediciones Falansterio, Santiago de Chile, 1956.

—, *El AGC de la Mandrágora* (antología preparada en colaboración con Enrique Gómez-Correa), Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1957.

—, *Poemas 1934-1959*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1959.

—, *La casa fantasma*, Ediciones Andróvar, Santiago de Chile, 1962.

—, *Ancud, Castro y Achao*, Ediciones Altazor, Santiago de Chile, 1963.

—, *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, Orfeo, Santiago de Chile, 1966.

—, *En el mejor de los mundos: antología poética; 1929-1969*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1969.

—, *Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1978.

—, *Memorando Mandrágora*, Atenea, n.º 452, Universidad de Concepción, 1985.

—, *Memorándum chileno*, La Noria, Santiago de Chile, 1987.

Obra en prosa

—, *El cerro caracol*, en separata de revista *Atenea*, n.º 391, Ediciones Revista *Atenea*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, s.d.

—, *En el océano de nadie*, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1951; 2ª ed. por Ediciones Mandrágora en 1955.

—, *Adiós a la familia*, Ediciones Los Cuatro Elementos, Santiago de Chile, 1961; 2ª ed. en 1966 por Editorial Pacífico y 3ª ed. en 1984 por Zig-Zag.

—, *El juego de ajedrez o Visiones del país de las maravillas*, Lord Cochrane, Santiago de Chile, 1966.

—, *El castillo de Perth*, con dibujos de Enrique Lihn, Editorial Orbe, Santiago de Chile, 1969; 2ª ed. en 1982 por Seix Barral y 3ª ed. en 1990 por Through Tuttle-Mori Agency en Tokyo (Japón). Una primera versión había aparecido ya en 1939 en la revista chilena *Multitud*.

—, *La endemoniada de Santiago*, Monte Ávila, Caracas, 1969; 2ª ed. en 1985 por Editorial La Noria.

- , *El laberinto de Greta*, “Colección Fabiola”, Santiago de Chile, 1971.
- , *Actas surrealistas*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1974.
- , *Los esclavos de sus pasiones*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1975.
- , *Berenice: la idea fija*, Editorial Monte Ávila, Caracas, 1975.
- , *Los dioses del Olimpo*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983.
- , *Solo un día del tiempo*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago de Chile, 1984.
- , *Escritos mundanos*, Editorial La Noria, Chile, 1985.
- , *La endemoniada de Santiago*, Editorial La Noria, edición definitiva, Chile, 1985.

Ensayo

- , *La situación física del castillo kafkiano*, Calderón y CIA. Ltda., Santiago de Chile, 1980.
- , *Escritores y escritos chilenos*, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1982.

Teatro

- , *Samuel*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

Traducciones

- Jean Marie Carré, *Cartas de la vida literaria de Rimbaud*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945.
- Lautréamont, *Poesías*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1945.
- An-Ski, *Entre dos mundos (El dibbouk)*, Ediciones Monograma, 1947.
- Marqués de Sade, *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, Editorial Vocales y Consonantes, 1948.

Mariana Alcoforado, *Cartas de una religiosa portuguesa*, Ediciones Los Cuatro Elementos, 1949.

Luis Buñuel y Salvador Dalí, *Un perro andaluz*, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952.

Leonora Carrington, *Conejos blancos*, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952.

Jean Ferry, *El tigre mundano*, Ediciones Le Grabuge, Santiago de Chile, 1952.

Marqués de Sade, *Estatutos de la sociedad de los amigos del crimen*, Ediciones Mandrágora, 1955.

El cantar de Rolando, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1975.

André Breton, *Nadja*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1986.

TEÓFILO CID

Obra poética

CID, Teófilo, *Camino del Ñielol*, Colección “El Viento en la Llama”, Ediciones Renovación, Santiago de Chile, 1954.

—, *Niños en el río*, Ediciones Espadaña, Santiago de Chile, 1955.

—, *Nostálgicas mansiones*, Colección “El Viento en la Llama”, Ediciones Renovación, 1962.

Obra en prosa

—, *Bouldroud* (siete relatos), Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1942.

—, *El tiempo de la sospecha* (novela corta), Editorial Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1952.

—, *¡Hasta Mapocho no más!* (selección de crónicas por él publicadas en el diario *La Nación* y en la revista *Pro Arte*. Obra publicada póstumamente), Editorial Nascimento, Santiago, 1976.

Relatos publicados en revistas o antologías chilenas

—, “Los despojos”, en Miguel Serrano, *Antología del verdadero cuento en Chile*, Santiago de Chile, 1938, pp. 91-122.

—, “Los misterios particulares”, *Multitud*, n.º 19, Santiago de Chile, 13 de mayo de 1939.

—, “La simpatía”, *Multitud*, n.º 28, Santiago de Chile, agosto de 1939.

—, “El traje nuevo”, *Pro Arte*, n.º 140, Santiago de Chile, 17 de agosto de 1951.

—, “Merceditas”, *Mapocho*, año III, tomo III, n.º 1, vol. 7, Santiago de Chile, 1965.

Teatro

CID, Teófilo y MENEDÍN, Armando, *Alicia ya no sueña. Comedia dramática en tres actos*, Ediciones de la I. Municipalidad de Santiago, Santiago de Chile, 1964.

Traducciones

Vicente Huidobro, *Automme Régulié*, traducción recogida en *Obras completas de Vicente Huidobro*, con prólogo de Hugo Montes, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, vol. I, pp. 318-350.

—, *Tout à coup*, traducción recogida en *Obras completas de Vicente Huidobro*, con prólogo de Hugo Montes, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, vol. I, pp. 350-379.

—, *Gilles de Raiz*, traducción recogida en Vicente Huidobro, *Obras completas*, prólogo de Braulio Arenas, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1964, vol. I, pp. 638-643.

JORGE CÁCERES

Obra poética

CÁCERES, Jorge, *René o la mecánica celeste*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1941.

—, *Pasada libre*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1941.

—, *Monumento a los pájaros*, Ediciones Surrealistas, Santiago de Chile, 1942.

—*Por el camino de la gran pirámide polar*, Ediciones Surrealistas, Santiago de Chile, 1942.

—, *Textos inéditos*, prólogo de Enrique Gómez-Correa, Oasis Publications, Canadá, 1979.

Inéditas

—, *El poblador derrotado* (prosa poética), 1937.

—, *Hat Life*, Ediciones Leit Motiv, Santiago de Chile, 1944.

—, *El frac incubadora*, 1946.

14.3. Bibliografía pasiva sobre los surrealistas chilenos de Mandrágora

SOBRE EL GRUPO EN GENERAL

Artículos

ARENAS, Braulio, “La Mandrágora”, *Atenea*, n.º 380-381, Concepción, abril-septiembre de 1958.

—, “Los compañeros de la Mandrágora”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de mayo de 1965.

—, “Trayectoria de una poesía”, en Alfonso Calderón, *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970, pp. 287-290.

BORGES RODRÍGUEZ, Ana, “Mandrágora y la Poesía Negra”, *Archipiélago Literario*, n.º 449, suplemento del diario *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de enero de 2003.

CID, Teófilo, “La queja de la Mandrágora”, *La Nación*, Santiago de Chile, 23 de octubre de 1949.

—, “Reflexiones acerca de mi generación”, *La Nación*, Santiago de Chile, 10 de marzo de 1957.

—, “Mandrágora en su generación”, *Revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile*, n.º 9, Santiago de Chile, diciembre de 1960, pp. 15-20.

—, “La lucha de las generaciones”, fuente de publicación desconocida, s.d.

CONCHA, Edmundo, “Supervivencia del Surrealismo”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de enero de 1975.

CONTRERAS, Marta, “Surrealismo en Chile”, *Atenea*, n.º 452, Universidad de Concepción, 1985, pp. 29-55.

FILEBO, “Mito y realidad de la Mandrágora”, *Las Últimas Noticias*, 15 de mayo de 1988.

FOOTE, Susan, “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*”, *Acta Literaria*, n.º 20, 1995, pp. 37-44.

LAFOURCADE, Enrique, “Confesiones de la Mandrágora”, *El Mercurio* (suplemento), Santiago de Chile, 1 de agosto de 1976.

—, “Vigencia de Mandrágora”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de agosto de 1985.

—, “Tiempos de Box”, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 1992.

LIHN, Enrique, “El surrealismo en Chile”, *Atenea*, n.º 423, Universidad de Concepción, 1970, pp. 91-96.

MALOUVIER, Guy, “Le surréalisme au Chili”, *Le Puits de l’Ermitage*, n.º 29-31, París, 1978, pp. 55- 59.

MEYER-MINNEMANN, Klaus y VERGARA ALARCÓN, Sergio, “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938”, *Acta Literaria*, n.º 15, Concepción, 1990, pp. 51-69.

MÜLLER-BERGH, Klaus, “De aquí y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 31, 1988, pp. 33-61.

NÓMEZ, Naín, “Chilean surrealism and Pablo de Rokha”, *Surréalisme Périphérique*, Universidad de Montreal, 1984, pp. 193-202.

REY, Tomás, “Apuntes sobre el para-surrealismo y el surrealismo en Chile”, *Zona Franca*, 2ª época, n.º 11, Caracas, 1972, pp. 39-49.

ROJAS, Gonzalo, “Mi testimonio sobre Braulio Arenas”, *Atenea*, n.º 399, enero-marzo de 1963, pp. 136-137.

—, “Huidobro de repente”, *Atenea*, n.º 467, Universidad de Concepción, primer semestre de 1993, pp. 65-66.

SUBERCASEAUX, Bernardo, *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Editorial LOM, Santiago de Chile, 1998.

—, “Mandrágora mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético”, *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, edición de Saúl Sosnowski, Alianza Editorial, 1999.

TEITELBOIM, Volodia, *Huidobro. La marcha infinita*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1996.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Colección “Tierra Firme”, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

—, “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 117-127.

VERGARA ALARCÓN, Sergio, “El runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928”, *Acta Literaria*, n.º 18, Concepción (Chile), 1993, pp. 47-60.

VIDELA de RIVERO, Gloria, “El runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario”, *Revista Chilena de Literatura*, n.º 18, Santiago de Chile, 1981, pp. 73-87.

SIN FIRMA, “La belleza será convulsiva o no será”, *Las Últimas Noticias* (supl.), Santiago de Chile, 24 de junio de 1972.

Libros

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

NÓMEZ, Naín, *Antología crítica de la poesía chilena*, tomo III, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.

—, *La Mandrágora. Surrealismo chileno: Talca, Santiago y París*, Editorial Universidad de Talca, Talca, 2008.

SOBRE ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

Artículos

ALCOTA, Aldo, “Un niño imagina una mandrágora”, *Derrame*, n.º 3, Santiago de Chile, 2000, p. 4.

ALIAGA LUNA, María Cristina, “Carta a Enrique Gómez-Correa”, *El Centro*, Talca, 9 de junio de 1995.

BACIU, Stefan, “Poesía explosiva”, *Las Últimas Noticias*, 29 de noviembre de 1975.

BERGER, Beatriz, “Enrique Gómez-Correa: el más surrealista de los surrealistas chilenos”, *El Mercurio* (supl.), 13 de marzo de 1999.

BRAVO, Eduardo, “A diez años de la muerte del fundador de La Mandrágora”, *El Centro*, Talca, 30 de julio de 2005.

BUENA FUENTE de, “¿Y quién fue Gómez-Correa”, *Las Últimas Noticias*, 6 de octubre de 1995.

CAMPAÑA, Antonio, “El surrealismo de Gómez-Correa”, *Occidente*, n.º 335, septiembre-diciembre de 1990, pp. 65-71.

—, “*Las cosas al parecer perdidas*”, *Atenea*, n.º 462, Universidad de Concepción, segundo semestre de 1990, pp. 269-271.

—, “*El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*”, *Atenea*, n.º 468, Universidad de Concepción, segundo semestre de 1993, pp. 250-252.

CASTRO, Víctor, “Enrique Gómez-Correa. *El calor animal*”, *Las Últimas Noticias* (supl.), Santiago de Chile, 15 de marzo de 1975.

CERDA, Martín, “Gómez-Correa, surrealista activo”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 17 de mayo de 1981.

—, sin título, *El Mercurio*, 17 de mayo de 1981.

CORREA, Carlos René, sin título, *La Patria*, 30 de junio de 1974.

DELGADO, Carlos, “Enrique Gómez-Correa y la libertad poética”, *Derrame*, n.º 3, Santiago de Chile, 2000, p. 3.

DONOSO, Álvaro, “Colección surrealista de Enrique Gómez-Correa”, *La Estrella*, 9 de marzo de 1996.

GAJARDO, Alejandra, “Enrique Gómez-Correa, un surrealista sobreviviente”, *La Época*, 1 de junio de 1993.

GOLDSACK, Hugo, “Gómez-Correa dentro y fuera de la poesía”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16 de noviembre de 1974.

HOTT, Cristian, “El libro secreto de la Mandrágora”, *Entreguerras*, n.º 8, enero-marzo 1994, pp. 16-17.

HUERTA, Elezar, “Crítica de libros”, *Las Últimas Noticias*, 25 de octubre de 1947.

JURADO, María Cristina, “Artistas que enmudecieron”, *Revista del Domingo*, 12 de abril de 1981.

LAFOURCADE, Enrique, “Enrique Gómez-Correa: el último mandragórico” (entrevista), *El Mercurio*, 25 de octubre de 1981.

—, “Poetas reales de otras primaveras”, *El Diario Austral*, Temuco, 1 de septiembre de 1985.

—, “Muerte y resurrección de Enrique Gómez-Correa, poeta y mago”, *El Mercurio*, 30 de julio de 1995.

LARRAÍN, Ana María, “*Los pordioseros*. Enrique Gómez-Correa”, *La Prensa* (supl.), Curicó, 22 de agosto de 1993.

LEÓN PEZOA, Carlos, “*Las cosas al parecer perdidas*”, *El Mercurio*, Valparaíso, 20 de marzo de 1996.

MARTÍN PESCADOR, “Enrique Gómez-Correa”, *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 12 de enero de 1982.

MARTINS, Floriano, “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” (entrevista), *Prisma*, n.º 41, Bogotá, 1992, pp. 44-47.

MENDOZA PRADO, Marcelo, “Una mandrágora para Enrique Gómez-Correa”, *La Época*, 3 de septiembre de 1995.

NOVOA, Marcelo, “La raíz de la Mandrágora”, *El Mercurio*, Valparaíso, 2 de septiembre de 1994.

—, “El último surrealista” (entrevista), *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de agosto de 1995.

ORTEGA PARADA, Hernán, “Enrique Gómez-Correa”, *La Época*, año 8, n.º 382, 13 de agosto de 1995.

PONGE, Robert, “Enrique Gómez-Correa: em busca da emancipação do ser humano”, *Organon*, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, volumen 8, n.º 22, Porto Alegre, 1994.

POO, Ximena, “La marca poética del surrealismo”, *La Época*, Santiago de Chile, 30 de julio de 1995.

RENÉ CORREA, Carlos, sin título, *La Patria*, 30 de junio de 1974.

RIQUELME, Ramón, “Enrique Gómez-Correa”, *La Tribuna*, Los Ángeles, 23 de noviembre de 2001.

SABELLA, Andrés, “Enrique Gómez-Correa, adalid de la Mandrágora”, *Las Últimas Noticias*, 27 de junio de 1946.

—, “Enrique Gómez-Correa y la Mandrágora”, *Las Últimas Noticias*, octubre de 1947.

—, “Poesía explosiva”, *La Estrella*, Antofagasta, 13 de marzo de 1976.

SALDIVIA JARA, María Ester, “A propósito de cosas perdidas”, *El Mercurio*, Valparaíso, 10 de marzo de 1996.

SALVAT MONGUILLOT, Manuel, “Enrique Gómez-Correa, abogado y poeta”, *Diario La Segunda*, 22 de agosto de 1995.

SÁNCHEZ DURÁN, Fernando, “Poesía y consecuencia en Enrique Gómez-Correa”, *Occidente*, n.º 357, enero-marzo 1996, pp. 41-42.

SÁNCHEZ LATORRE, Luis, “Gómez-Correa, de Talca”, *Las Últimas Noticias*, 19 de agosto de 1995.

VALENTE, Ignacio, “Gómez-Correa como surrealista”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de mayo de 1986.

VERA, Richard, “Falleció el poeta Enrique Gómez-Correa”, *La Época*, 29 de julio de 1995.

WAISSBLUTH, Verónica, “La madre del cordero es el deseo para el último sobreviviente de los surrealistas”, *La Época*, 3 de julio de 1988.

SIN FIRMA, “Mandrágora florece”, *Ercilla*, n.º 1.377, 11 de octubre de 1961.

—, “Poesía explosiva, de Enrique Gómez-Correa”, *La Patria* (supl.), Santiago de Chile, 30 de junio de 1974.

—, “Enrique Gómez-Correa”, *La Discusión*, Chillán, 6 de agosto de 1979.

—, “Surrealista chileno”, *Boletín Bibliográfico Literario*, n.º 12, Santiago de Chile, 1979, p. 3.

—, “*To Mayo*”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de enero de 1981.

—, “El surrealismo ha muerto”, *Las Últimas Noticias*, 29 de julio de 1995.

—, “Ayer se presentó obra póstuma de Enrique Gómez-Correa”, *El Mercurio*, Valparaíso, 5 de marzo de 1996.

—, “Enrique Gómez-Correa. *Las cosas al parecer perdidas*”, *Dimensión*, 11 de marzo de 1998.

—, “Homenaje a Enrique Gómez-Correa”, *El Mercurio*, 21 de abril de 1996.

Libros

GÓMEZ-CORREA, Enrique, *Lo desconocido liberado (1940-1996)*. *Antología poética*, edición y prólogo de Javier Bello, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2005.

ORTEGA PARADA, Hernán, *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, Ediciones Huelén, Santiago de Chile, 1999.

SOBRE BRAULIO ARENAS

Artículos

ABASOLO ARAVENA, Jorge, “Yo los conocí”, *La Tribuna*, Los Ángeles, 13 de marzo de 1995.

ADARO, Jaime, “Las lanzas del serenense Arenas”, *Las Últimas Noticias*, 9 de marzo de 1986.

ÁLVAREZ NÚÑEZ, Ana Iris, “Recordando a Braulio Arenas Carvajal”, *El Día*, La Serena, 7 de febrero de 1990.

—, “Recordando a Braulio Arenas. Gran escritor como excelente amigo”, *El Día* (supl.), La Serena, 26 de agosto de 1994.

ARAYA B., Juan Gabriel, “Escritos y escritores chilenos”, *La Discusión*, Chillán, 22 de abril de 1983.

ARAYA CÉSPEDES, Olga, “Braulio Arenas. Soy un inteligentísimo señor”, *El Mercurio* (supl.), Santiago de Chile, 23 de septiembre de 1986.

ATABENA WILLIAMS, Hermelo, “Reflexiones sobre el Premio Nacional”, *El Magallanes*, Punta Arenas, 15 de agosto de 1978.

BACUÑAN, Homero, “Braulio Arenas en *La casa fantasma*”, *Las Últimas Noticias*, 15 de septiembre de 1962.

BARRIENTOS OSSA, Mario, “Ex Alcalde recuerda a Braulio Arenas”, *El Rancagüino*, Rancagua, 18 de mayo de 1988.

CAMPOS MENÉNDEZ, Enrique, “Braulio Arenas. Un destino surrealista”, *El Mercurio*, 7 de junio de 1998.

CÁNDIDO, “Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 17 de septiembre de 1978.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario, “Braulio Arenas”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 27 de diciembre de 1982.

CASTELLS, Isabel, “*El castillo de Perth* de Braulio Arenas, un modelo de relato surrealista”, *Archipiélago Literario*, n.º 116, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de febrero de 1989.

CERDA, Martín, “Braulio Arenas 1929”, fuente de publicación desconocida, sd.

CONCHA, Edmundo, “Braulio Arenas o los saltos mortales en poesía”, *Las Últimas Noticias*, 27 de enero de 1962.

—, “*Adiós a la familia*”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1966.

CORREA, Hugo, “Braulio Arenas”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 5 de junio de 1988.

- CORREA, Raúl, “Braulio y el valle”, *El Día*, La Serena, 26 de junio de 1988.
- CRUZAT, Magdalena, “Braulio Arenas. Mezclar el sueño con la realidad” (entrevista), *Qué Pasa*, n.º 302, Santiago de Chile, 3 de noviembre de 1977, pp. 24-27.
- DÍAZ, Miguel Ángel, “Réquiem para Braulio Arenas”, *La Estrella*, Valparaíso, 31 de mayo de 1988.
- DURÁN, Fernando, “*El cantar de Rolando*. Una versión de Braulio Arenas (Ed. Nascimento)”, *El Mercurio*, Valparaíso, 2 de julio de 1976.
- E. G. M., “Braulio Arenas fue el que atacó a Neruda”, *La Tercera de la Hora* (suplemento dominical *Buen Domingo*), Santiago de Chile, 7 de octubre de 1984.
- F. D. V., “*Actas surrealistas por Braulio Arenas*”, *El Mercurio*, Valparaíso, 15 de febrero de 1976.
- FILEBO (Luis Sánchez Latorre), “*Escritos y escritores chilenos*”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30 de enero de 1983.
- , “Chilenos en la palestra: Arenas, De Undurraga, González-Urizar”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 16 de febrero de 1986.
- , “Memorándum Mandrágora”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1986.
- , “La despedida”, *Las Últimas Noticias*, 20 de mayo de 1988.
- G. CH. C., “Visión del país de los 64 escaques”, *Crónica*, Concepción, 28 de mayo de 1983.
- GARCÉS GUZMÁN, Rodolfo, “Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Antofagasta, 19 de junio de 1988.
- GLIGO, Ágata, “Braulio Arenas: algo sobre su obra”, *Mensaje*, n.º 370, Santiago de Chile, julio de 1988.

HERNÁNDEZ ANDERSON, Horacio, “Braulio Arenas: la búsqueda del ser”, *La Estrella*, Valparaíso, 18 de mayo de 1988.

HOLEMIN, “Braulio Arenas, entre la realidad y los sueños”, *El Colchaguino*, San Fernando, 27 de mayo de 1988.

ITURRA, Carlos, “Braulio Arenas ya no está...”, *La Nación*, 15 de mayo de 1988.

LAFOURCADE, Enrique, “Los setenta años de un animal literario”, *El Mercurio*, 3 de abril de 1983.

LARRAHONA KASTEN, Alfonso, “Monumento al Surrealismo”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 5 de abril de 1975.

LASTRA, Fernando de la, “Braulio Arenas. Premio Nacional de Literatura 1984”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 22 de mayo de 1988.

—, “Collages de Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 26 de febrero de 1989.

LIHN, Enrique, “Braulio Arenas. El escritor que debiera sobrevivir”, *Apsi* (supl.), n.º 255, Santiago de Chile, 30 de mayo de 1988, pp. V-VI.

LOT, “Don Braulio”, *El Espectador*, San Antonio, 20 de mayo de 1988.

LUIGI, María Angélica de, “Braulio Arenas, Premio Nacional de Literatura. El hombre de todas las horas...”, *La Estrella* (supl.), Arica, 7 de diciembre de 1986.

M. C. G., “Actas surrealistas”, *El Cronista Dominical*, 1 de agosto de 1976.

MASSONE, Juan Antonio, “Arenas, Braulio: *Los esclavos de sus pasiones*”, *Literatura y lingüística*, n.º 4, 2º sem. de 1990 / 1º sem. de 1991.

MENTESSANA, “Mi amigo muerto”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19 de mayo de 1988.

MIRANDA, Hernán, “Braulio Arenas. ¿Surrealista, yo?, que me registren...”, *La Tercera* (supl.), Santiago de Chile, 16 de septiembre de 1984.

MOLLETO, Enrique, “Recordando a Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 2 de febrero de 1992.

MONTES, Hugo, “Un poeta: Braulio Arenas”, *La Tercera de la Hora*, 30 de abril de 1978.

MORGADO, Benjamín, “Braulio Arenas y *La endemoniada de Santiago*”, *El Día* (supl.), La Serena, 1 de septiembre de 1985.

MUÑOZ LAGOS, Marino, “Se deshoja la Mandrágora”, *La Prensa Austral*, 19 de mayo de 1988.

PARERA, Modesto, “La vida y los libros”, *El Mercurio*, Valparaíso, 22 de diciembre de 1974.

PIÑA, Juan Andrés, “*Actas surrealistas*”, *Mensaje*, n.º 237, Santiago de Chile, marzo-abril de 1975.

POBLETE VARAS, Hernán, “Visiones de Braulio Arenas”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 12 de junio de 1983.

—, “Braulio Arenas”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 15 de mayo de 1988.

QUEZADA, Jaime, “Braulio Arenas. Las visiones y los dioses”, *Ercilla*, n.º 2505, 3 de agosto de 1983.

RIVERA FLORES, Gustavo, “El escritor Braulio Arenas Carvajal”, *El Día*, La Serena, 27 de abril de 1995.

—, “El escritor Braulio Arenas C.”, *El Día*, La Serena, 4 de marzo de 1997.

ROJAS, Wellington, “*Escritos y escritores chilenos*”, *El Diario Austral*, Temuco, 29 de enero de 1983.

SABELLA, Andrés, “Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Antofagasta, 15 de mayo de 1988.

SEPÚLVEDA VELOSO, Elías, “Braulio Arenas nos ha dejado sin su compañía”, *El Día*, La Serena, 13 de mayo de 1988.

—, “Braulio Arenas en paseo de los poetas”, *El Regional*, Coquimbo, 24 de febrero de 1990.

SKINNER ZAVALA, Enrique, “Escritos mundanos”, *El Mercurio*, Valparaíso, 19 de marzo de 1981.

SOLAR, Claudio, sin título, *El Mercurio*, Valparaíso, 29 de marzo de 1964.

SOLAR, Hernán del, “Braulio Arenas: *La endemoniada de Santiago*”, fuente de publicación desconocida, 17 de agosto de 1969.

SZMULEWICZ, Efraín, “Los libros”, *La Prensa*, Santiago de Chile, 16 de enero de 1972.

TEILLIER, Jorge, “Entrevista con Braulio Arenas”, *Árbol de Letras*, vol. II, n.º 10, Santiago de Chile, septiembre de 1968.

THÉNOUX MOURE, Hugo, “Recuerdos de Braulio Arenas”, *El Día*, La Serena, 28 de mayo de 1988.

—, “Un reconocimiento a Braulio Arenas”, *El Día*, La Serena, 15 de junio de 1988.

—, “Braulio Arenas, su quehacer literario e intimidades”, *El Día*, La Serena, 27 de junio de 1988.

—, “Un busto para Braulio Arenas Carvajal”, *El Regional*, Coquimbo, 16 de julio de 1989.

—, “Un busto para Braulio Arenas Carvajal”, *El Regional*, Coquimbo, 4 de febrero de 1990.

TROY, Abelardo, “Braulio Arenas”, *La Discusión*, Chillán, 14 de mayo de 1988.

VALENTE, Ignacio, “Antología de Braulio Arenas”, *El Mercurio*, 30 de agosto de 1970.

—, “Braulio Arenas, surrealista”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 6 de septiembre de 1970.

VARGAS BADILLA, José, “Presencia de Braulio Arenas”, *La Región*, San Fernando, 20 de febrero de 1990.

VERDUGO, Rodrigo, “Braulio Arenas o el sueño magnético”, *Derrame*, n.º 5, s.d., pp. 4-5.

YÁÑEZ, Roberto, “Braulio Arenas o la mancha luminosa que se desplaza”, *Derrame*, n.º 3, 2000, pp. 22-23.

SIN FIRMA, “Braulio Arenas, 25 años fiel a la mandrágora”, *Ultramar*, junio de 1960.

—, “Un surrealista realista. Braulio y La Mandrágora”, *El Siglo*, 7 de agosto de 1968.

—, “Braulio Arenas. El último surrealista”, fuente de publicación desconocida, 6 de mayo de 1970.

—, “*Samuel* por Braulio Arenas”, *El Heraldo*, Linares, 2 de agosto de 1972.

—, “Chile fue fundado en una poesía”, *Qué Pasa*, n.º 146, Santiago de Chile, 8 de febrero de 1974, pp. 59-61.

—, “Una serie de «collages» expone Braulio Arenas”, *La Patria*, Santiago de Chile, 13 de mayo de 1975.

—, “Poemas de Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Valparaíso, 28 de mayo de 1978.

—, “Exposición de Braulio Arenas en Antofagasta”, *El Mercurio*, Antofagasta, 4 de octubre de 1978.

—, “No existe apagón cultural”, *El Cronista*, Santiago de Chile, 29 de noviembre de 1979.

—, “Entre la literatura y la plástica”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de julio de 1981.

—, “Interesante charla del escritor Braulio Arenas”, *El Llanquihue*, Puerto Montt, 3 de junio de 1982.

—, “Libros. *Los dioses del Olimpo*”, *Carola* (supl.), n.º 33, Santiago de Chile, 13 de junio de 1983.

—, “Pensión de gracia para el escritor Braulio Arenas”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 9 de agosto de 1983.

—, “No esperaba el Premio de Literatura”, *El Sur*, Concepción, 29 de agosto de 1984.

—, “Arenas: «La literatura no es un sendero de rosas»”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 29 de agosto de 1984.

—, “Cóctel en honor de Braulio Arenas, Premio Nacional de Literatura”, *La Segunda*, 6 de septiembre de 1984.

—, “Braulio Arenas”, *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 3 de agosto de 1987.

—, “Escritor Braulio Arenas presenta libro y da charla a estudiantes rancagüinos”, *El Rancagüino*, Rancagua, 7 de agosto de 1987.

—, “En Rancagua Braulio Arenas presentó libro y dio charla”, *El Rancagüino*, Rancagua, 11 de agosto de 1987.

—, “Escritor chileno celebra posición de Vargas Llosa”, *Negro en el Blanco*, Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1987.

—, “Braulio Arenas en Rancagua”, *El Rancagüino*, Rancagua, 5 de septiembre de 1987.

—, “Falleció Braulio Arenas”, *El Sur*, Concepción, 13 de mayo de 1988.

—, “Murió Braulio Arenas”, *La Cuarta*, Santiago de Chile, 13 de mayo de 1988.

—, “Murió el escritor Braulio Arenas C.”, *El Día*, La Serena, 13 de mayo de 1988.

—, “Falleció el escritor Braulio Arenas Carvajal”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de mayo de 1988.

—, “Hoy sepultan a Braulio Arenas”, *Fortín Mapocho*, Santiago de Chile, 13 de mayo de 1988.

—, “Emotivo funeral del poeta Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Valparaíso, 14 de mayo de 1988.

—, “Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988.

—, “Con tierra de La Serena fue sepultado Braulio Arenas”, *Las Últimas Noticias*, 14 de mayo de 1988.

—, “Sepultados restos del escritor Braulio Arenas”, *La Nación*, Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988.

—, “Emotivo funeral del poeta Braulio Arenas”, *El Diario Austral*, Temuco, 14 de mayo de 1988.

—, “Escritores despidieron al poeta Braulio Arenas”, *La Tercera*, Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988.

—, “Muestras de dolor en funerales del Premio Nacional Braulio Arenas”, *La Cuarta*, Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988.

—, “Falleció Braulio Arenas”, *La Razón*, Molina, 14 de mayo de 1988.

—, “Fallece Premio Nacional de Literatura”, *El Diario de Aysén*, Coyhaique, 14 de mayo de 1988.

—, “Braulio Arenas Carvajal. Una visión trascendente”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 14 de mayo de 1988.

—, “Fallecimiento del escritor y poeta Braulio Arenas”, *La Mañana*, Talca, 15 de mayo de 1988.

—, “Braulio Arenas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de mayo de 1988.

- , “Murió Braulio, surrealista”, *Apsi*, n.º 252, Santiago de Chile, 16 de mayo de 1988.
- , “El legado de Braulio Arenas bajo el prisma de seis escritores”, *La Segunda*, 16 de mayo de 1988.
- , “Braulio Arenas”, *La Prensa*, Curicó, 18 de mayo de 1988.
- , “Braulio Arenas y su reciente adiós”, *El Herald*, Linares, 19 de mayo de 1988.
- , “Braulio Arenas. Muerte de una promesa”, *Hoy*, n.º 565, del 16 al 22 de mayo de 1988.
- , “Poesía y muerte”, *El Sur*, Concepción, 25 de mayo de 1988.
- , “Rinden homenaje a don Braulio Arenas”, *El Día*, La Serena, 10 de junio de 1988.
- , “Recordaron el amor de Braulio por su tierra”, *El Día*, La Serena, 12 de junio de 1988.
- , “Braulio Arenas”, *Cantidad Hechizada*, n.º 3, Medellín, 1989, pp. 44-45.
- , “Los Premios Nacionales de Literatura: vida y obras”, *La Mañana*, Talca, 17 de junio de 1989.
- , “Braulio Arenas revivió en La Serena”, *Las Últimas Noticias*, 8 de febrero de 1990.
- , “Ceremonia en Plaza de los Poetas. Intendente presidió solemne acto”, *El Regional*, 8 de febrero de 1990.
- , “Busto de Braulio Arenas junto a otros creadores”, *El Día*, La Serena, 8 de febrero de 1988.
- , “Grandes escritores chilenos”, *Diario Chañarillo*, Región de Atacama, 15 de junio de 1997.

Libros

PFEIFFER, Ernesto, *Braulio Arenas, realidad desalojada. Antología*, revista *El Navegante* (edición especial), año III, n.º 3, Universidad del Desarrollo, Santiago de Chile, 2009.

SOBRE JORGE CÁCERES

Artículos

ALCOTA, Aldo, “Jorge Cáceres y el vuelo supremo de la imaginación”, *Derrame*, n.º 4, noviembre de 2001, pp. 2-3.

BACIU, Stefan, “Jorge Cáceres regresa vía Oasis”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 6 de abril de 1980.

CID, Teófilo, “Imagen del poeta Jorge Cáceres”, fuente de publicación desconocida, s.d.

DEMARNE, Pierre, “Francis Meunier & ses amis surréalistes”, *Cordes sur ciel*, 1997, p. 8.

FERNÁNDEZ, Ariel, “A ojo de Ariel Fernández”, *La Hoja Verde*, n.º 132, Santiago de Chile, enero de 2003.

FILEBO, “Jorge Cáceres: *Textos inéditos*”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 30 de diciembre de 1984.

HENAO, Raúl, “Jorge Cáceres. El poeta de la mecánica celeste”, *La doble estrella. El surrealismo en Iberoamérica. Notas y entrevistas poéticas*, Editorial Endymión, Medellín, 2008, pp. 85-87.

HURTADO, Ana María, “Jorge Cáceres inspira a la historia”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 de marzo de 2005.

JAGUER, Édouard, “Jorge Cáceres”, *Ellebore*, n.º 8, 1984, pp. 52-55.

—, “Jorge Cáceres”, *Opus International*, n.º 123-124 (“André Breton et le surréalisme international”), abril-mayo de 1991, pp. 208-209.

MOREL, Eduardo, “Dibujos de Jorge Cáceres o la creación de lo maravilloso”, *Derrame*, n.º 7, diciembre de 2006, pp. 44.

RIQUELME, Ramón, “Jorge Cáceres”, *La Discusión*, Chillán, 24 de febrero de 2003.

Libros

MUSSY, Luis G. de, *Cáceres. El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2005.

Jorge Cáceres. Poesía encontrada, prefacio de Guillermo García y breve texto sobre la muerte de Cáceres de Pedro F. Montes, Pentagrama Editores, Santiago de Chile, 2002.

SOBRE TEÓFILO CID

Artículos

ARÁNGUIZ, Santiago, “Teófilo Cid y el oficio de crítico literario”, *La Nación*, Santiago de Chile, 25 de agosto de 2004.

BLANCO, Marta, “Para saber y contar... ¡leer!”, *Paula*, n.º 234, Santiago de Chile, 21 de diciembre de 1976, p. 110.

CERDA, Martín, “Presencia de Teófilo Cid”, *Ercilla*, n.º 2030, Santiago de Chile, 26 de junio de 1974.

—, “La mirada de Teófilo”, *Las Últimas Noticias*, 19 de agosto de 1978.

—, “Teófilo Cid”, *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 7 de julio de 1979.

CONTRERAS VEGA, Mario, “*¡Hasta Mapocho no más!*”, *La Cruz del Sur*, Ancud, 27 de agosto de 1977.

GUERRERO, Altenor, “Teófilo Cid o la razón ardiente”, *Boletín de la Universidad de Chile*, n.º 106, Santiago de Chile, octubre de 1970, pp. 73-77.

GUIXÉ CAÑIZARES, Juan, “Poetas chilenos de nuestro siglo”, *Líder Provincial*, San Antonio, 28 de junio de 1990.

HERNÁNDEZ, Rodrigo, “Teófilo Cid: príncipe hasta la muerte”, *Derrame*, n.º 2, enero-marzo de 1999, p. 8.

LAFOURCADE, Enrique, “El secreto espanto de la poesía”, *Las Últimas Noticias*, 13 de julio de 1974.

LATCHAM, Ricardo, “Crónica literaria”, *La Nación*, 13 de julio de 1952.

MATURANA, Eduardo, “Quiénes y cómo son”, fuente de publicación desconocida, 9 de abril de 1958.

MONTES, Hugo, “*¡Hasta Mapocho no más!*”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 de noviembre de 1976.

MUÑOZ LAGOS, Marino, “Teófilo Cid”, *La Prensa Austral*, 9 de junio de 1994.

—, “El bohemio Teófilo Cid”, *La Prensa Austral*, 12 de junio de 1997.

—, “El poeta Teófilo Cid”, *La Prensa Austral*, 13 de junio de 2002.

PAOLA, Luis de, “Teófilo Cid”, *Plan*, n.º 118, Santiago de Chile, 30 de agosto de 1973.

SABELLA, Andrés, “Duelo en la poesía chilena”, fuente de publicación desconocida, 20 de julio de 1964.

SANTANA, Francisco, “*¡Hasta Mapocho no más!*”, *Boletín Bibliográfico Literario*, n.º 3, Santiago de Chile, 1976.

SOLAR, Hernán del, “Escaparate de libros”, fuente de publicación desconocida, 10 de enero de 1963.

TEILLIER, Jorge, “Teófilo Cid, el último bohemio”, *El Siglo* (supl.), Santiago de Chile, 19 de julio de 1970, p. 13.

SIN FIRMA, “Redactor de *La Nación* viajará a EE.UU. invitado por el Gobierno”, fuente de publicación desconocida, 22 de marzo de 1956.

—, “Falleció escritor Teófilo Cid”, fuente de publicación desconocida, 17 de junio de 1964.

—, “Se nos murió Teófilo”, suplemento dominical “Gaceta Literaria”, *La Nación*, Santiago de Chile, 18 de junio de 1967.

—, “Teófilo Cid, *¡Hasta Mapocho no más!*”, *Boletín Bibliográfico Literario*, n.º 4, Santiago de Chile, 1977.

—, “Teófilo Cid, poeta del olvido”, *El Diario Austral*, 30 de septiembre de 1998.

—, “Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid” (entrevista), *La Nación*, s.d.

Libros

MUSSY, Luis G. de y ARÁNGUIZ, Santiago, *Teófilo Cid, soy leyenda. Obra completa*, volumen I, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004.

14.4. Bibliografía activa de los surrealistas canarios

AGUSTÍN ESPINOSA

ESPINOSA, Agustín, *Media hora jugando a los dados*, Las Palmas de Gran Canaria, 1933.

—, *Crimen*, portada ilustrada por Óscar Domínguez, ediciones gaceta de arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934.

—, *Textos (1927-1936)*, edición de Alfonso Armas Ayala y José Miguel Pérez Corrales, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

—, *Crimen*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985.

—, *Lancelot 28º - 7º*, edición de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

—, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Ediciones Idea y La Página, Tenerife, 2007.

—, *Crimen*, edición facsímil con prólogo de Guillermo Perdomo Hernández, Domibari-Canarias Cultura en Red, 2009.

Artículos

—, “Campanarios de la primavera”, *La Gaceta Literaria*, n.º 88, 1 de agosto de 1930.

—, “Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930”, *Heraldo de Madrid*, 2 de abril de 1931.

—, “Tiento y análisis de *Romanticismo y cuenta nueva*, de Gutiérrez Albelo”, *La Prensa*, 3 de marzo de 1934.

—, “Pedro García Cabrera. Poemas del aire en movimiento”, *gaceta de arte*, n.º 31, noviembre de 1934.

—, “Hacia una moralización de la moralina. *La edad de oro*, film surrealista”, *La Tarde*, 30 de mayo de 1935.

EMETERIO GUTIÉRREZ ALBELO

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, *Campanario de la primavera*, Santa Cruz de Tenerife, 1930.

—, *Romanticismo y cuenta nueva*, portada ilustrada por Óscar Domínguez, ediciones gaceta de arte, Santa Cruz de Tenerife, 1933.

—, *Enigma del invitado*, ediciones gaceta de arte, Santa Cruz de Tenerife, 1936.

—, *Campanario de la primavera. Romanticismo y cuenta nueva. Enigma del invitado*, Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Tenerife, 1982.

—, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Universidad de La Laguna e Instituto de Estudios Canarios, Tenerife, 1988.

—, *Dos poemas surrealistas*, edición de Andrés Sánchez Robayna, colección “Textos del Invitado”, n.º 1, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

—, *Poesía surrealista (1931-1936)*, edición de Isabel Castells, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

Artículos

“*Lancelot, 28º - 7ª*, un libro de Agustín Espinosa”, *La Tarde*, 14 de diciembre de 1929.

“Tres dados de Agustín Espinosa”, *La Tarde*, 21 de agosto de 1933.

“Sobre *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera”, *La Tarde*, 27 de diciembre de 1934.

“Agustín Espinosa (Letras a noventa días vista)”, *La Tarde*, 2 de abril de 1935.

“Breve nota sobre un breve libro”, *La Tarde*, 10 de marzo de 1936.

DOMINGO LÓPEZ TORRES

LÓPEZ TORRES, Domingo, *Lo imprevisto*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

—, *Diario de un sol de verano*, edición, introducción y notas de Andrés Sánchez Robayna, Universidad de La Laguna e Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1987.

—, *Obras completas*, edición de Andrés Sánchez Robayna y Cyril Brian Morris, Cabildo de Tenerife, Tenerife, 1993.

Artículos

—, “Juan Ismael: «poemas marinos»”, *La Tarde*, 16 de diciembre de 1930.

—, “2ª exposición Juan Ismael”, *La Tarde*, 14 de marzo de 1932.

—, “Surrealismo y revolución”, *gaceta de arte*, n.º 9, octubre de 1932.

—, “La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife”, *La Prensa*, 21 de diciembre de 1932.

—, “Un film de René Clair”, *La Tarde*, 26 de enero de 1933.

—, “Psicogeología del surrealismo”, *gaceta de arte*, n.º 13, marzo de 1933.

—, “¿Qué es el surrealismo?”, *La Prensa*, 10 de mayo de 1933.

—, “El surrealismo”, *La Tarde*, 17 de mayo de 1933.

—, “Aureola y estigma del surrealismo”, *gaceta de arte*, n.º 19, septiembre de 1933.

—, “Hans Arp”, *gaceta de arte*, n.º 24, marzo de 1934.

—, “Lo real y lo surreal en la pintura de Salvador Dalí”, *gaceta de arte*, n.º 28, julio de 1934.

—, “Dos libros de auténtica poesía”, *La Tarde*, 19 de diciembre de 1934.

—, “Índice de publicaciones surrealistas en 1934”, *gaceta de arte*, n.º 32, diciembre de 1934.

—, “André Breton y Tenerife”, *La Prensa*, 25 de abril de 1935.

—, “Una cruzada internacional de arte surrealista”, *La Tarde*, 10 de mayo de 1935.

—, “En el Ateneo 1ª exposición colectiva de arte surrealista”, *La Tarde*, 17 de mayo de 1935.

PEDRO GARCÍA CABRERA

GARCÍA CABRERA, Pedro, *Líquenes*, Santa Cruz de Tenerife, 1928.

—, *Transparencias fugadas*, ediciones gaceta de arte, Santa Cruz de Tenerife, 1934.

—, *Dársena con despertadores*, en *Papeles Invertidos*, n.º 4-5, Santa Cruz de Tenerife, 1980.

—, *Entre la guerra y tú*, en *A la mar fui por naranjas* (antología poética), prólogo de Domingo Pérez Minik, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

—, *Obras completas*, edición preparada bajo la dirección de Sebastián de la Nuez y con la colaboración de Rafael Fernández Hernández y Nilo Palenzuela, Gobierno de Canarias, 1987.

—, *Obra selecta*, edición dirigida por Nilo Palenzuela y Rafael Fernández Hernández, Verbum, Madrid, 2005.

—, *Isla sin geografía*, edición de Domingo-Luis Hernández, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

—, *Los senos de tinta. Erotismo y surrealismo*, edición dirigida por Domingo-Luis Hernández, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2010.

Artículos

—, “Romanticismo y cuenta nueva”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1934.

—, “El pleito surrealista. La moral del tanto por ciento”, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio de 1935.

JOSÉ MARÍA DE LA ROSA

ROSA, José María de la, *Desierta espera*, ediciones de Gaceta Semanal de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1966.

—, *Eclipse de círculo*, edición, epílogo, notas y selección bibliográfica de José Manuel Martín Fumero, Ediciones Idea y La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

ÓSCAR DOMÍNGUEZ

DOMÍNGUEZ, Óscar, *Les deux qui se croisent*, Fontaine, París, 1947.

—, *Los dos que se cruzan*, con textos de Maud Westerdahl y Fernando Castro Borrego, Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 2006.

JUAN ISMAEL

ISMAEL, Juan, *Dado de lado*, edición de Eugenio Padorno, Caja Insular de Ahorros de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

—, *Dado de lado*, edición e introducción de Eugenio Padorno, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

gaceta de arte, edición facsimilar precedida de “El arte en *gaceta de arte*” de Eduardo Westerdahl y “La literatura en *gaceta de arte*” de Domingo Pérez Minik y seguida del segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, Topos Verlag-Turner, Vaduz (Liechtenstein)-Madrid, 1981.

14.5. Bibliografía pasiva sobre los surrealistas canarios

ALEMANY, Luis, *Agustín Espinosa. Historia de una contradicción*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife, 1994.

BORGES RODRÍGUEZ, Ana, “Esbozo de la aventura surrealista en Tenerife”, *Derrame*, n.º 7, Santiago de Chile, diciembre de 2006, pp. 30-32.

CARREÑO CORBELLÁ, Pilar, *Escritos de las vanguardias en Canarias (1927-1977)*, IODACC, Santa Cruz de Tenerife, 2003.

CASTELLS, Isabel, *Un “chaleco de fantasía”. La poesía (1930-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1993.

—, *Emeterio Gutiérrez Albelo. Poesía surrealista (1931-1936)*, Ediciones Idea, Tenerife, 2007.

—, “A la mar fui por imágenes: la poética visual de *Dársena con despertadores*”, *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, tomo II, La Gomera, 10-14 de octubre de 2005, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2007, pp. 477-496.

—, “El surrealismo canario: una poética de alcantarilla”, *Isla vanguardia*, edición de Domingo-Luis Hernández, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009, pp. 11-23.

CASTRO BORREGO, Fernando, *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978.

—, *Óscar Domínguez*, TF Editores y Fundación Mapfre, Madrid, 2011.

El viaje a Tenerife. André Breton y otros, prólogo de Antonio Álvarez de la Rosa, Ediciones Idea, 2003.

El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, exposición en el CAAM, comisario de la exposición Juan Manuel Bonet, estudios sobre el surrealismo en Canarias de Juan Manuel Bonet, Emmanuel Guigon, Fernando Castro, Carlos Pinto Grote y Marcel Jean, Centro Atlántico de Arte Moderno y Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (ed.), *Teatro canario I y II (siglo XVI al XX)*.
Antología, Edirca, 1991.

— (ed.), *Los libros de la vanguardia. Poemas diversos y dos textos críticos*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2005.

gaceta de arte y su época (1932-1936), introducción de Emmanuel Guigon, estudios de María Isabel Navarro, Enrique Granell, Jorge Aguiar Gil, Nilo Palenzuela, Susana Klengel, Horacio Fernández, Fernando Castro, Isabel Castells, José Miguel Pérez Corrales, Emmanuel Guigon y Juan Manuel Bonet, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

GUIGON, Emmanuel, *Óscar Domínguez*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1996.

HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (ed.), *Isla vanguardia*, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

— (ed.), *La Página* (“Surrealismo en presente”), n.º 64-65, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2006.

HERNÁNDEZ Domingo-Luis y PÉREZ CORRALES, José Miguel (coordinadores), *Veinte ojos*, Ayuntamiento de La Laguna, 1997.

La cultura vanguardista en Canarias. Reflexiones sobre la obra de Agustín Espinosa (Antonio Becerra Bolaños y Domingo Fernández Agis coord.), Proyecto Sur de Ediciones, Granada, 2000.

LORENZO, Antonio José, “Emeterio Gutiérrez Albelo: el invitado en su enigma”, *Revista de Filología*, n.º 10, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1991.

Los sueños del durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael, catálogo de la exposición “Los sueños del durmiente” realizada en el Centro de Arte Juan Ismael de

Fuerteventura con motivo del centenario del nacimiento del artista, con textos de José Corredor-Matheos y Marianela Navarro Santos, Obra Social de CajaCanarias, 2007.

MARTINÓN, Miguel, *La recuperación de la literatura vanguardista canaria*, *Estudios Canarios (Anuario del Instituto de Estudios Canarios)*, XXXVIII, (1993), 1994.

MORRIS, Cyril Brian, *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge University Press, 1972.

—, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*, Oxford University Press for the University of Hull, 1981.

—, “Domingo López Torres bajo el imperativo de su época”, *Syntaxis*, n.º 3, Tenerife, otoño de 1933.

—, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Instituto de Estudios Canarios, Tenerife, 1983.

—, “Las axilas sin depilar de María Ana (la venus surrealista de Agustín Espinosa)”, *Litoral*, número extra 174-175-176 “Surrealismo. El ojo soluble”, Málaga, 1987, pp. 101-109.

—, “Bajo un segundo sol de canarios surrealistas”, en *Surrealismo Siglo 21*, Gobierno de Canarias, 2006, pp. 366-379.

— (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain*, Doverhouse Editions, Ottawa, 1991.

—, “Entre la guerra y tú”, de *Pedro García Cabrera: guerra, prisión y poesía*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

NEGRÍN FAJARDO, Olegario, “Estudio especial del proceso depurador aplicado a los profesores Espinosa García y Pérez Casanova”, en *Veinticinco ensayos de historia de la educación española*, UNED, 2005.

PADORNO, Eugenio, *Juan Ismael (1907-1981)*, Editorial Confederación de Cajas de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

PALENZUELA BORGES, Nilo, *El primer Pedro García Cabrera*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991.

—, “Óscar Domínguez: paisajes del deseo”, *Estudios canarios (Anuario del Instituto de Estudios Canarios)*, XXXVIII, La Laguna, Tenerife, 1994.

—, “Poesía y subversión: la guerra de 1936-1939”, *El surrealismo y la guerra civil española*, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1998.

—, *Visiones de “Gaceta de Arte”*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.

PAREJA RÍOS, Patricia, “Los senos de tinta de Pedro García Cabrera, o la escritura surrealista como cuerpo de un delito”, *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, tomo II, La Gomera, 10-14 de octubre de 2005, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2007, pp. 497-513.

Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo: dos poetas en su centenario, catálogo de la exposición celebrada en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna del 15 de noviembre al 16 de diciembre de 2005, Universidad de La Laguna-Biblioteca, 2005.

Pedro García Cabrera. Homenaje de la Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, 1981.

PÉREZ CORRALES, Miguel, “Cuaderno de bitácora de la vanguardia insular”, *Jornada Literaria*, suplemento del diario *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.

—, “Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)”, *Homenaje a Alfonso Trujillo*, tomo I, Santa Cruz de Tenerife, 1982.

—, “Balance de Agustín Espinosa”, *Syntaxis*, n.º 5, Tenerife, primavera de 1984, pp. 43-65.

—, “50 años de un castillo estrellado”, en *Syntaxis*, n.º 8-9, 1985, pp. 134-145.

—, *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, tomo I y tomo II, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

—, *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Museo de Teruel, Teruel, 1999.

—, “Ángel Valbuena y Agustín Espinosa: historia y punición”, *El Día*, 24 de enero de 2007.

PÉREZ MINIK, Domingo, *Antología de la poesía canaria*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952.

—, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets Editor, Barcelona, 1975.

—, “Agustín de Espinosa, aquí y ahora”, *El Día*, 30 de noviembre de 1980.

—, “Agustín Espinosa, de nuevo, hoy”, *Ínsula*, nº 515, Madrid, noviembre de 1989, pp. 31-32.

—, *Isla y literatura*, edición, selección e introducción de Rafael Fernández Hernández, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 2004.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Visita a José María de la Rosa”, *Jornada Literaria*, n.º 35, suplemento del diario *Jornada*, 1 de agosto de 1981.

—, “Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias”, *Ínsula*, nº 515, Madrid, noviembre de 1989, pp. 29-30.

— (ed.), *Canarias: Las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

—, *Gutiérrez Albelo: otros textos dispersos del período vanguardista*, Anuario de Estudios Canarios, XXXVIII (1993), 1994.

— (ed.), *El mar inverosímil: antología poética*, selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Ediciones La Palma, Madrid, 2005.

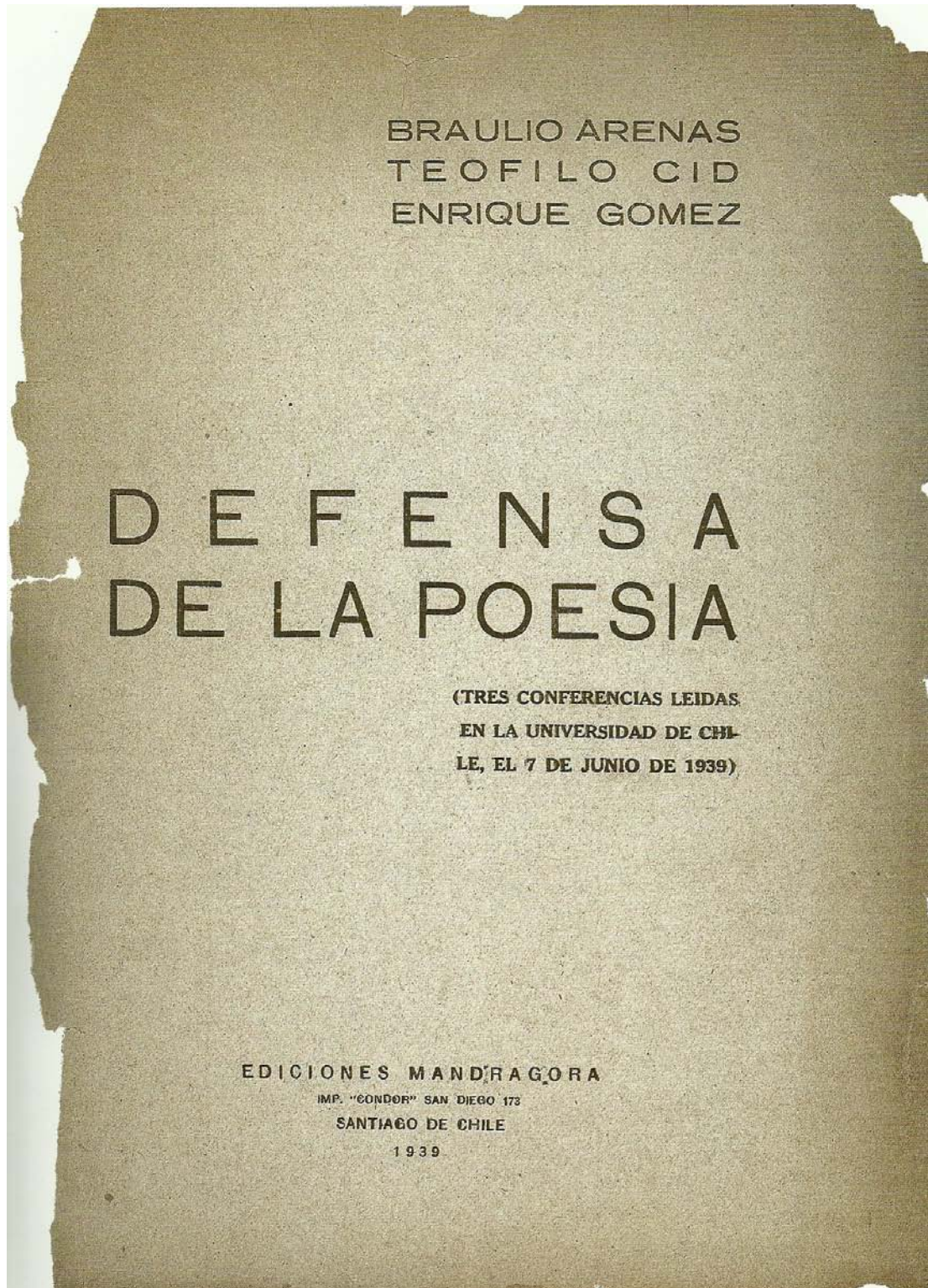
SIN FIRMA, “Lo que escribe y prepara Agustín Espinosa”, *Heraldo de Madrid*, 30 de octubre de 1930.

TOMO II
VII. Apéndice documental

CHILE

15.1. Textos del grupo Mandrágora

15.1.1. *Defensa de la poesía* (tres conferencias leídas en la Universidad de Chile, el 7 de junio de 1939), Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1939



Problemas del Intelectual frente a los falsos intelectuales

Los que creen que los grandes poetas y escritores se hacen merced a ciertos subterfugios políticos y literarios, a menudo viven ocultos, bajo las banderas más sagradas, desde donde tienden sus mezquinos lazos, de una manera tal, que todo intento de acusación — por fundada que ella sea — aparece a primera vista como un ataque a las banderas mismas, bajo las cuales militan. Naturalmente, ellos no sólo buscan la satisfacción de un anhelo de vanidad, sino que también, una manera de vivir a expensas de esos mismos partidos, o a costa de unos cuantos ingenuos, que se dejan engañar con la mejor buena voluntad del mundo.

Hace ya algún tiempo, un grupo de jóvenes escritores hemos venido refrenando nuestros impulsos, nuestras mejores intenciones de verdad, para no pasar ante los ojos del pueblo, como los peores saboteadores de la justa causa, que él defiende. La situación era francamente desmoralizadora, ya que ellos habían intensificado el juego subterráneo en una forma tal, que a la menor acusación, pasaríamos por antiunitarios de las fuerzas revolucionarias, o bien, por unos pobres suministradores de argumentos a la reacción, y víctimas también de la más denigrante de las envidias. ¿Pero, qué envidia podíamos tener de esos pobres mediocres, cuyas obras siempre nos habían producido el más alto desprecio?

Por otra parte, debo confesar que nunca tuve yo inquinas personales en contra de ellos, ni jamás me ha guiado un afán de conquistar popularidad, la cual, por otra parte, he considerado siempre como el peor de los venenos, para el verdadero escritor. ¿Cómo pueden quedar aún vanidosos, que se les dilate el pecho al menor de los aplausos, cuando un Nietzsche al recibir uno solo de ellos, se formulaba inmediatamente, la desesperante pregunta: "¿No estaré haciendo trampas?".

Sin embargo, el juego sigue avanzando, ellos de un salto se proclaman los depositarios de la cultura, sus defensores, sus mismos creadores. Y para que el pueblo les crea, se escudan bajo las palabras sagradas de Revolución, Libertad, Poesía, Cultura, e igual a los monederos disfrazan sus íntimas ambiciones, rodeándolas de citas de grandes autores, que falsifican por ignorancia y por mala fe. Por ejemplo, ¿qué derecho tienen para hablar de Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Keats, Jarry, Eluard, Rilke, o de Picasso; para permitirse dudar de la autenticidad de un Mallarmé; o de un Strawinski; o para denigrar a André Breton, Benjamin Péret, Salvador Dalí, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y a un grupo de jóvenes que representan la poesía de la actual generación?

Hasta el momento, no se han dado a conocer los nombres de esos usufructuarios de los auténticos trabajadores de la Revolución. Se había hecho solamente alusión a ellos en forma muy velada, en atención al sello de inmunidad que les protegía. Creo que sería una cobardía moral seguir silenciando sus nombres por mayor tiempo. Denuncio, en este sentido, sin mayores consideraciones, el caso de Pablo Neruda, de González Tuñón, de Tomás Lago, de Diego Muñoz, de Gerardo Següel, y de tantos otros, que, como subproductos de los anteriores, obedecen sus órdenes, bajo la reserva, se entiende, de compartir los frutos del maravilloso juego.

Hago un formal llamado a los Partidos Socialista y Comunista, en cuyas manos está entregada la Revolución Social, para que con un espíritu de alta serenidad, juzguen los actos y la conducta seguida por estos mistificadores y envenenadores de la realidad. Lo hago, en nombre, no sólo de mi calidad de escritor, sino que también invocando mi calidad de joven militante

de esa juventud que defiende los derechos del pueblo.

Hay también un grave cargo que pesa sobre los hombros de algunos de estos falsos revolucionarios. Este cargo hasta el momento no ha sido desvirtuado. Sin embargo, la acusación corre de boca en boca, sin que hasta ahora, haya habido la suficiente fuerza moral para gritarla públicamente (1). Es necesario que abráis bien los oídos: ¿Qué se hizo el dinero recolectado a través de todo el país en las manifestaciones públicas de adhesión a la España Republicana? ¿Corresponden, precisamente, las erogaciones hechas para este objeto, a las cantidades que en verdad fueron recibidas en España?

Si las cuentas rendidas continúan en la misma forma turbia que hasta el momento lo están; si los que dirigieron estas colectas hacen toda clase de maniobras, para esquivar estas terribles dudas, en vez de hacer, como sería lo lógico, una exposición detallada de la suerte de este dinero; mientras esto no se haga, ¿no es verdad que los menores calificativos que puede dirigirse en contra de ellos, es el de LADRONES del pan y acaso de la misma victoria de la España, cuyos derechos decían defender?

No faltó, sin embargo, alguno de ellos, que sordo a todos estos clamores y como el más vulgar delincuente, no tardó en hacer despilfarros de sumas de dinero, no del todo despreciables.

Es preciso, digo, de una vez por todas, denunciar a estos elementos, que de un modo u otro, arrastran a la verdadera Revolución a la más denigrante de las descomposiciones. Nos defenderemos liquidando las podredumbres.

Por otro lado, y guardando estrechos puntos de contacto con lo expuesto anteriormente, debemos considerar el problema creado por la llamada Alianza de Intelectuales. A pesar de la heterogeneidad de sus miembros, no es difícil distinguir en ella tres grupos bien diferentes: el primero, compuesto por soplones, policías y oportunistas de la peor especie; el segundo, por unos cuantos tontos e ingenuos que a toda

costa quieren adquirir patente de intelectual, por el sólo hecho de formar parte de una Alianza que lleve este nombre; y un tercer grupo, por lo demás muy reducido y con escasa influencia en la orientación de los destinos de esta institución, formado por hombres de cierto valor y sinceridad, entre los cuales yo destaco la presencia de Humberto Díaz y la de Rosamel del Valle.

Hacer un análisis valorativo de la labor realizada por la Alianza de Intelectuales, resultaría verdaderamente lamentable. Toda ella se ha concretado en lanzar unos cuantos gritos en contra del fascismo y de resucitar unos pobres viejos carentes de todo valor y de significación, y que ya se daban por definitivamente muertos. Dan ganas de reír a carcajadas, cuando Rosamel del Valle se hace ilusiones pensando que la Alianza ha descendido al pueblo, para hacer llegar a él la cultura. Pero habría que preguntarse si se ha condenado perpetuamente al pueblo a recibir excrementos por cultura. De lo contrario, pido que se me señale un sólo trabajo serio, que se haya hecho sobre el fascismo, sobre los problemas de la Revolución, sobre la poesía, sobre el sentido del crimen, de las iluminaciones oníricas, del amor, la locura, la magia, del mal congénito, de las religiones y de tantos otros problemas, cuya angustiosa incompreensión, no es del caso considerar en estas líneas.

Cuando se dice que la labor de la Alianza queda probada por el sólo hecho de que no hay sindicato que no solicite su cooperación — aunque esto fuera así — no prueba, en realidad, una auténtica labor. ¿Qué se sacará con esto cuando la Alianza designará para ello a un señor — estilo González Tuñón — que mistificará cuanto verdad sea, contraria a sus convenciones personales? ¡Basta ya de estos subproductos! ¡Conocemos demasiado bien sus manejos! El pueblo no necesita de una subcultura; no debe permitir que se le engañe. Una Alianza de Intelectuales es una cosa seria, no una manada de exhibicionistas y buscadores de partido.

Un último hecho servirá para darse cuenta exacta de la sinceridad de esta lla-

mada Alianza de Intelectuales. A propósito de un artículo de un escritor joven, en el cual se hacían algunos reparos a esta institución, un miembro de ella con cierta figuración, como lo es Gerardo Seguel, en una réplica a dicho escritor, terminaba pidiendo que se negaran las columnas de los diarios, para todo aquello que pudiera significar un ataque a dicha Alianza. ¿Qué diferencia existe, pregunto yo, entre esta actitud de Gerardo Seguel y la del fascista más recalcitrante, que a costa de defender su estado, incendia y censura cuanto libro implique una aclaración de ese orden de cosas, y con mucha mayor razón un ataque? ¿Con qué derecho se proclaman antifascistas, cuando en el fondo, bajo disfraces de auténticos revolucionarios, copian hasta los mismos métodos de los fascistas? ¿Cómo conciliar la actitud de los miembros de la Alianza: Humberto Díaz, que pide una invitación a los jóvenes que no militan dentro de ella, para estudiar estos problemas en un amplio debate, y la de Gerardo Seguel, que les niega a estos mismos jóvenes todo derecho de argumentación?

De esta confusión de orientaciones queda en limpio, o que bien se espera hasta que el cadáver de la Alianza desaparezca a causa de su propia descomposición orgánica, o bien, ella rectifica posiciones, eliminando al mismo tiempo los elementos que no sólo la hacen despreciable, sino que la constituyen en el último refugio de las mediocridades más inmundas.

Afortunadamente, existe una juventud intelectual que, libre de mezquinos intereses, vive en constante vigilancia de los acontecimientos. A esta juventud, sin embargo, no se la ha tomado en debida consideración. Se la ha olvidado lastimosamente, se la ha desdenado. Los partidos revolucionarios han puesto toda su fe en los intelectuales que ya se habían conquistado un cierto renombre sin importarles si éstos eran o no sinceros, y sin considerar si su labor marcaba o no el paso con la Revolución. A los jóvenes, se les cerraban las puertas, o algunos envidiosos les imponían trabajos —

— pero que nada tenían que ver con la función que, en realidad, estaban destinados a desempeñar. Ellos querían sólo perderlos, ahogar esa vocación.

Se le presentaba así al joven intelectual la falsa disyuntiva, o se renunciaba a esa vocación, sedimentada a costa de tantos tormentos, en las profundidades más oscuras de su propio cerebro, para servir ciegamente a la causa; o bien, se recogía en sus propios problemas internos, alejados de toda concomitancia con partido alguno. En otras palabras, por un lado se le invitaba a la banalidad más desesperante, se le simplificaba su labor a tal extremo, que ella se reducía a representar el triste papel de transcriptor de consignas. De adoptar el otro camino, se caía en lo que ellos estúpidamente llamaban la "Torre de Marfil".

Respecto al contenido de esta expresión, se ha vertido toda clase de improperios, en estos últimos tiempos. Debo advertir que se ha obrado con demasiada ligereza. ¿En último término, qué es lo que significa la adopción de esta actitud, la mayor de las veces, sino la comprensión de un verdadero destino, al cual sólo se puede arribar mediante el conocimiento profundo de los más arduos problemas del espíritu? En verdad, se ha confundido lastimosamente entre el indiferentismo, en contra del cual siempre tendré yo que romper todas mis lanzas, y el reconocimiento de una voz que habla demasiado fuerte al fondo de sí mismo. El que se coloca en esta barrera, está respecto a la Revolución, en un mismo plano, que el que toma el fusil y lucha a brazo partido por conquistar centímetro por centímetro la zona trágica del peligro. Son estos complementos inseparables, los que abren el inmenso abismo entre la Revolución y un simple golpe de Estado.

El problema que recién acabo de enunciar, existe todavía en la hora presente, en su mayor intensidad. Aun no se ha hecho ni el menor intento de una coordinación entre la angustia individual y el contenido de la Revolución. No se ha logrado comprender que el hombre en un momento dado

DEFENSA DE LA POESIA

Esta no es acaso la peor ocasión que una persona puede elegir para hablar de la Poesía. Nunca, como ahora, ella se había encontrado en el lugar más amenazante, cercada por sus tradicionales enemigos, los que, por una extraña conjunción son los mismos enemigos del proletariado. Planteada nuestra disconformidad con un medio demasiado hostil, demasiado servil y demasiado avasallador, deberemos hablar en el tono más objetivo posible, para dar a entender a los que en este mismo país se emplearon dócilmente como los detractores de la Poesía, para demostrar a los que sospechosamente se hacen los intérpretes de la calumnia, de la delación y de la infamia, que su manifestación venenosa alcanza, cuando está formulada por ellos, las prerrogativas de una confesión de serpientes. A nosotros, pues, nos interesa aclarar definitivamente hasta qué punto está planteada nuestra oposición con los que intentaron enturbiar la pureza de una intención revolucionaria y poética. Ellos son los que, formando una suerte de liga internacional de canallas, y haciendo honor a su rol de serpientes, se han puesto al servicio de

una burguesía, igualmente internacional, para combatir, bajo el nombre falso de escritores, a los que verdaderamente desean una remoción definitiva de un mundo agónico, como el actual. Accechada la Poesía, aun de puertas adentro, no le resta sino aumentar su poder agresivo, poder del que ha dado muestras a través de todas las circunstancias infortunadas de la historia; entrar a su acostumbrado período ilegal; expulsar a todos los que en las horas de paz y de música vienesa acudieron a su lado sintiéndose seguros, únicamente entonces; no le queda sino convertirse, o para ser más exacto, volverse a convertir, en la más poderosa de las experiencias humanas. Ella está acostumbrada al peligro inmediato, y por eso mismo puede pasar por entre las más bajas y negras expresiones de los caracteres de la vida, como la luna por la noche, sin mancharse.

Nosotros hemos estudiado con atención la marcha progresiva de ella en medio de las más atroces alternativas y pruebas, sin que en ningún instante la hayamos visto caer con señales de debilitamiento; y hemos conseguido un vasto aporte de experiencias,

el que, aplicado con buen éxito al presente, nos permitirá armar definitivamente y desenmascarar con sinceridad, y expulsar con violencia, a nuestros singulares hombrucos de paja, de cartón y cocaína. Al efecto, y sin ahondar en un tiempo lejano para remitirnos exclusivamente, en un rápido bosquejo histórico, a las circunstancias que han generado una mentalidad poética moderna—palabras éstas que nosotros podemos justificar en todo caso—, al efecto, el estudio de una poesía que siempre ha encontrado en la libertad su incentivo primero, el estudio de ella nos convence, con suficiencia, que nada podrá empañar nunca su habitual lucidez.

Es en Inglaterra donde se ven despuntar aquellos seres realmente extraordinarios que durante los siglos XVI y XVII inauguraron el más inesperado género de literatura, que no había tenido precedentes en los siglos anteriores, dándose por primera vez una verdadera importancia a los sentidos poéticos, a los sentidos surreales del hombre. Es la irrupción a gran voz del sonido creador que antes había trabajado inconscientemente en los cuerpos

— sea que se le considere obrando como víctima de ciertas debilidades de índole morbosa, o como un poseionado de una naturaleza iluminada — puede él, ser precipitado por ese fuego interno a los más sorprendentes actos, que la fría razón pueda condenar. Esta es la primera voz de alarma; la Revolución que se anuncia bajo estas formas de locura. Es el hombre que protesta contra un estado de cosas, cuya atmósfera se ha enrarecido en tal for-

ma, que hacen superflua toda clase de justificación.

Este y muchos otros problemas corresponde dilucidar acerca de ellos, a los intelectuales que sienten el presente destino; pero ésta es una labor que requiere una profunda meditación y el dominio de ciertos conocimientos, que difícilmente lograrán adquirir la mayor parte de ciertos intelectuales.

ENRIQUE GOMEZ

mudos del universo. Se ve entonces erguirse toda una realidad infame, una realidad azuzada por todo un capitalismo naciente, en defensa de derechos que ella se había otorgado gracias a la tortura, a la traición y al vasallaje. Por lo tanto, no es inoficioso señalar este opuesto de capitalismo, que desde su nacimiento obró como su adversario más tenaz, creando de esta manera el dualismo que persiste hasta ahora, y persistirá hasta la desaparición de semejante régimen; y es justamente en esta ocasión cuando es necesario hacer memoria, para demostrar cómo la Poesía adquirió un contenido más intenso en el momento mismo que nacía una fuerza contraria mayor. Este valor antinómico de la Poesía, al cual, pasando al estado de fuerza consciente, vinieron a sumarse los valores del proletariado internacional, despertados y agrupados por el marxismo, ha sido el que mayormente ha contribuido, con las características que le son propias, a poner una valla, que cada día está haciéndose más insalvable, al avance del capitalismo. No es de extrañar que éste busque, en su desesperación agónica, sus aliados en todos los campos. Pero ni los obreros y los poetas se dejarán convencer nunca por sus cantos de sirena, los que para ellos no pasan de ser cantos de cisne. Ellos saben que detrás de un bienestar ficticio, lo único que quedará, en último término, es la masacre de todos los valores. Esta vigilancia perpetua, esta alarma, son las que han permitido la unión de estas dos fuerzas semejantes. Reconociéndose como filiales a través de intensas jornadas de luchas, sabiendo que

tienen un sólo y poderoso enemigo común, hay una suerte de acuerdo tácito entre ambas fuerzas. La trayectoria de ambas es la trayectoria de la revolución. Si recordamos a todos los que, en Inglaterra, inauguraron—y lo volvió a repetir—, acaso sin darse cuenta de la importancia de sus descubrimientos, la lucha por la independencia de una verdadera vida real, de un género activo y creador de Poesía, un estado de conciencia en el cual el mundo nunca había participado, creando un nuevo sentido interpretativo del humor y de la naturaleza oculta de las cosas, veremos que ellos nunca malograron su empresa combinando los roles, adulando a los sustentadores del poder, sin convertirse en empresarios y sin convertir la Poesía en una sociedad de socorros mutuos de mentiras y de alabanzas. Es con asombro que uno lee, hoy que este proceso creador tiende a su apogeo, las obras de aquellos seres, a los cuales volveremos a dar el nombre de extraordinarios, y donde no se ve sino la rectitud suya que va desde lo alto a lo bajo, penetrando a las capas más profundas de la conciencia, del sueño, de la memoria y del delirio, allí donde los contornos borrosos de una moral burguesa, de una moral medioeval, desaparecen barridos por la luz centelleante de la Poesía.

Los nombres de John Ford, de John Webster, de Cyril Tourneur, de Cristóbal Marlowe,—para no citar entre los representantes de aquel período de la literatura inglesa sino a los que tengo a mano—no podrán ser desmentido por los que interesadamente, valiéndose de su ignorancia y de su petulancia, así lo pretenden ahora.

De este modo, es un hecho demostrativo por sí solo, y es evidente que los que ahora intentan desconocer la importancia genérica de la Poesía, o enlazarla bastardamente a sus interesados cálculos de servidores incondicionales de la burguesía, como lo ha hecho Raul Gonzalez Tuñón, lo hacen a sabiendas que cumplen con su rol de sirvientes. Es casi inoficioso alegar en contra de semejantes individuos, a menos que no sea para dirigirse, por encima de sus cabezas, a los seres que no se dejan sorprender por una literatura de policía, y que en todo momento están dispuestos a dejar la existencia por una conquista de Poesía. También no es inútil declarar que el público de nuestro país, garantizada su integridad por una victoria electoral de insospechados alcanecs aún, obtenida contra la derrota de las más astuta de las burguesías americanas, en todo momento ha estado más allá de los desesperados esfuerzos por alcanzarlo, de un individuo de la mentalidad de González Tuñón.

El medio de que se vale esta gentuza es bien simple. Ellos se escudan detrás de la palabra Revolución para pretender desde ahí hacerse intocables. Es una fea táctica. Lo que nosotros atacamos es a ellos mismos, separándoles completamente de toda idea revolucionaria, a quien una vez más testimoniamos toda nuestra adhesión. De nada, pues, les valdrá esconderse detrás de las polleras de una palabra. Y de nada tampoco les valdrá su inmoderado afán de aparentar ser lobos feroces, cuando a lo único que pueden aspirar es a ser unos inofensivos perros.

Tengamos, pues, una sonrisa compasiva para semejantes idiotas. Si no resultara la comprobación que no es una manifestación personal, la que intenta en Chile sofocar todo aporte de verdadera poesía, — y especialmente el ataque está dirigido en nuestra contra, de nosotros, que en todo momento hemos defendido su alcance libertador, — nosotros apreciaríamos las opiniones de González Tuñón como las de cualquier policía. Pero, si en países de reconocida tradición revolucionaria poética, como Inglaterra y Francia, una misma ola de intrigas y delaciones ha pretendido ahogar durante siglos y siglos, con la paciencia de una marea de ratones, a los mejores poetas, con mayor razón en Chile, esta empresa se ve favorecida por la impunidad de sus autores y por nuestra posición intransigente en su mayor grado.

El desenvolvimiento de la Poesía lleva aparejado el desenvolvimiento del odio de los mediocres. Ellos son quienes, por la boca de su mejor representante, Raúl González Tuñón, han tratado de negar la importancia de su aporte a la causa de la liberación del mundo, para empoquecer, empequeñecer o ensombrecer la más genial de todas las trayectorias del pensamiento. Por lo tanto, participan con todo entusiasmo en la creación de una mentalidad fascista, como en otros tiempos se preocuparon, con un entusiasmo idéntico, de caracterizar una mentalidad burguesa, cuando ésta aún se podía mantener de pie. Pero la Poesía no puede soportar un ambiente de paz y de beaterio, como ellos, los masoquistas de la

mediocridad, así lo pretenden. Se alzan, después de ese rompimiento con la Edad Media, nombres y nombres que en todo momento defenderán sus conquistas y llevarán a sus detractores al fracaso. Para no poner mención en todos, sólo se dirán aquí los nombres de algunos. ¿Cuándo Swift, Walpole, Anne Radcliffe, Chatterton o Swinburne, o cuando Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Mallarmé o Rigaut, estuvieron al alcance de un individuo como González Tuñón? ¿Cuándo él podrá jamás entender una palabra de Raymond Roussel, pongamos por caso? El es de los que han contribuido a encerrar a Sade, y quien ha contribuido a quemar vivo a todos los filósofos o poetas que, en algún modo, se han opuesto a que se siga perseverando en el error, tan conveniente a todos los González Tuñón del universo. El, o individuos semejantes a él, ha sido quien ha entregado a la policía a todos los poetas que, a lo largo de la historia revolucionaria del presente, han estado siempre atentos a participar en ella. El es de aquellos que malogran toda empresa legítima y pretenden anular todo intento lógico de renovación de la poesía.

Este mediocre, este calumniador de baja estofa, ha pretendido manchar con su baba inmundada de caracol la reputación de los más legítimos escritores del presente. En su cinismo ha llegado hasta pretender atacar a los surrealistas, y hacerse pasar como un surrealista disidente. ¡Jamas, y estoy en condiciones de demostrarlo, jamás este pequeño individuo ha tenido nada que ver con el surrealismo; en primer lugar porque él no podrá enten-

der nunca, el menor de los postulados del surrealismo, y en segundo lugar porque que su sólo contacto es tan repugnante, que los surrealistas, de haberlo conocido, le habrían escupido con la misma alegría con que lo escupimos nosotros.

Siempre sobre el mismo tema, González Tuñón nos quiso convencer que él había asistido al estreno de "Un chien andalou". Esta es una nueva mentira. Esta es otra mentira del género de aquella en que hablando de Pablo Neruda, el conocido plagiario de Tagore, dijo que la poesía de este sujeto podía entusiasmar a otro sector aparte del sector policial de Diego Muñoz y de Rocco del Campo.

Raúl González Tuñón no tiene, pues, autoridad moral para hablar de André Breton, de Paul Eluard, de Benjamin Péret o de Pablo Picasso, y atacarlos, como pretendió hacerlo en su conferencia pasada. Es en nombre de ellos que los desautorizamos aquí. La pintura de Salvador Dalí o la de Max Ernst es también demasiado alta para que él la pueda alcanzar, aun empuñándose sobre sus talones de algodón.

Con todo lo dicho anteriormente hemos creído demostrar fehacientemente un hecho capital: La Poesía, desviando y adaptándose y creando una mentalidad moderna, ha sido la que desde el primer instante se ha opuesto con valentía, valiéndose de su dialéctica propia, al avance de un capitalismo corruptor, de una burguesía estúpida y de un fascismo negador de la vida. El capitalismo, la burguesía y el fascismo, a su vez, han pretendido atraer a su órbita a todos los es-

POESIA, REVOLUCION

Aidons-nous des mauvais motifs,
pous nous fortifier dans les bons
desseins.—VAUVERNAGUES.

Ahora que las viejas contradicciones de poesía y realidad, sueño y vida cotidiana, absorben totalmente el panorama individual de la revolución, con rigor exclusivista y casi cruel, es posible referirse a los alcances medulares de esta misma revolución que a tantos equívocos se ofrece. Se escribe para vivir en exceso; para vivir este superfluo magnífico que constituye la poesía, y no para encontrar lo que ya de "a priori" conocíamos. El arte es este guía alroz, que nos hace vacilar ante los móviles, engañosos, espejos de una realidad asquerosa. Y si el arte, o lo que para muchos imbéciles parece serlo, no cumple con esta labor anárquica, substancialmente contradictoria, vanos serán los esfuerzos del artista por llegar a la ribera del océano de nitro en que se halla sumergido. Es justamente, exagerando al máximo las contradicciones propias, como se arriba a esta posición de violencia que fija todo valor revolucionario. Es preciso aprovechar estas fuerzas íntimas, delirantemente razonadoras, aún a riesgo de someterse a una viva equimosis del espíritu, y dar, en forma provisoria, por resuelto el doloroso dilema personal. La revolución es algo que ya estaba proporcionado en elementos por la simple irrupción de ciertas palabras, por el simple contacto epidérmico de ciertas palabras de orden sobrenatural. Acaso sean ellas las encargadas de transmitir nuestro pensamiento, sirviéndose, como de un vehículo pasmoso, de las enunciaciones más puras del

píritus débiles, para azuzarlos, en cualquier ocasión, contra los más auténticos defensores de una verdad revolucionaria. En este juego de la burguesía, han intervenido como sirvientes de ella, algunos mediocres que habían logrado por un instante la confianza de los obreros, escurriéndose en partidos políticos de auténtica tradición revolucionaria. Pero han sido descubiertos a tiempo. Nada les queda sino volver a sumergirse en el fango de donde habían salido. Su retirada está rodeada por la orquesta de sus propios ladridos. Su solvencia intelectual y moral ha terminado.

Maestros en las colectas a favor de los niños españoles, maestros en la dirección de revistas de agentes de policía, desde una de las cuales Diego Muñoz contribuía a divulgar los métodos de torturas para los obreros, maestros en el arte de robar tarrones basureros, maestros en el arte de plagiar a los plagiarios, y de adular lo más bajo que hay en escritor, como es el caso de Gerardo Seguel, ese caso clínico de baja moral, ese masoquista del Frente Popular, que adulaba a Gregorio Marañón, únicamente porque Gregorio Marañón había firmado una apresurada adhesión a la España Re-

publicana, España a la cual yo dió apresuradamente también: maestros en el arte de infamar y de corromper la vida, volved a sumergeros en el fango que os dió origen. Todas vuestras pequeñas escaramuzas, todas vuestras pequeñas miserias, la exhibición de vuestras lepras morales, no han tenido más valor que el de hacernos reír durante algunos momentos; y ante la idea que algún día podáis corromper el mundo con vuestras emanaciones pestilentes nos hemos apresurado, por higiene social, a reventaros bajo nuestras plantas.

BRAULIO ARENAS

marxismo. *SUEÑO, AMOR, POESIA, REVOLUCION*. Es así como comprendo el contenido individual que necesariamente supone el cambio de un régimen podrido por otro diferente. Nosotros y al decir nosotros, me refiero exclusivamente a B. Arenas, E. Gómez, Jorge Cáceres y a mi, aún no podemos medir las consecuencias de nuestra actitud; pero sabemos, con perfecta visión, lo que para todos significaría el abandono de esos problemas que son los únicos que, en forma legítima e indiscutible, nos unen a los postulados de la dialéctica.

Desde esta torre de marfil, en la que un periodista imbécil como es González Tuñón, nos ve encerrados, desarrollamos la contradicción dialéctica, y nos hacemos intérpretes voluntarios y conscientes de la revolución que se abre. No es recurriendo al sospechoso procedimiento de las colectas, ni por medio del halago descomedido y vergonzoso, como el intelectual sirve a la revolución. Eso es tan repugnante como la actitud del infeliz de Gerardo Seguel, mal poeta y peor vomitador de sandeces, que para defender a sus compadres Neruda y Cía., exige a un diario de izquierda, "La Hora", en su edición del Domingo 28 de Mayo, la utilización de medios fascistas e inquisitoriales, y que este diario se negó a adoptar. No es así como el intelectual puede servir a los intereses de la revolución. Si algún aporte subjetivo, profundamente individual, es necesario a la eclosión revolucionaria, no podemos olvidar que este aporte está necesariamente condicionado por las patentes contradicciones del espíritu. Y este problema se hace vivo, urgente y nuevo en nuestras manos. Abogados, como la segunda generación romántica alemana, ante los más graves problemas materiales y espirituales, es lícito suponer que la solución más de acuerdo con nuestro temperamento ha de ser la revolución. Pero no la revolución que esperan los Nerudas, los Rocco del Campo y los otros abominables sujetos que se han introducido en las filas de algunos partidos de seria tradición revolucionaria. El espíritu policial que los informa, su pasado viscoso y sus mezquinas ambiciones, se los impide

Para nosotros este cambio de los valores es la moción más delirante del espíritu. Y digo delirante, porque ella es la fijación externa de todos esos elementos vívidos que flotan en la subconciencia, de todas esas algas flácidas de nuestra vida submarina, elementos vívidos, algas flácidas, que al desbordar al mundo, recuperan con el sólo contacto de las antinomias exteriores su forma definitiva y perdurable. Y por eso nos negamos a emplear la pluma en toda otra empresa que no sea la de surtir al hombre su más provechoso conocimiento de sí mismo. No se hace la revolución con ciegos, y es, en este sentido, cuando un Mallarmé adhiere con indiscutible mérito a los más auténticos valores revolucionarios, pese a lo expresado por ese periodista inmundo, mal plagario de un poeta mediocre, que es Raúl González Tuñón, y que, por eso mismo, jamás ha podido calcular la importancia de los verdaderos poetas.

Basta el hecho sintomático de reconocer en toda esta gente la camaradería innoble que las une, camaradería puesta al servicio de las obras más detestables de la literatura nacional, y que son elogiadas nada más que por pertenecer a ese odioso grupo; basta ese sólo hecho, comentado, repetido y glosado hasta el cansancio, para que, desde luego, se les rechace con la más viva de las repugnancias, con el gesto más altivo de desprecio. Queremos reivindicar la poesía para los poetas, de las manos comerciales adonde había ido a parar, no porque esto constituya un objeto de beligerancia literaria, sino porque al proceder en esta forma, intransigente y pura, desdeñamos a los que, guiados solamente por sus apetitos bestiales, emponzoñan y obscurecen la atmósfera dignificante de la revolución.

No podemos permitir esta burda mistificación de los valores, porque de hacerlo así nos comprometeríamos en la más horrible de las complicidades. Yo invoco el testimonio de los partidos revolucionarios y someto al juicio de la posteridad este asqueroso ejemplo del espíritu policial que se pone en marcha, tratando de sembrar la discordia y la rivalidad en las filas de los intelectuales de izquierda. Mientras Neruda plagió a Sabat Ercasty y a otras mediocridades americanas, escudado en su renombre de falso Carducci de las modistillas sentimentales de Chile, nosotros permanecemos en silencio, y aún lo veíamos hacer con la condescendencia que presta al conocimiento su más fina arma de ironía. Pero ahora, que este señor desde Europa — adonde ha ido a gozar de la sinecura conseguida después de arrastrarse por el barro tanto tiempo, hace que sus sirvientes mistifiquen y mientan, desfigurando hechos e ideas, nosotros, cumpliendo con un rol de hombres, no ya de poetas, ni artistas, lo descubrimos ante esos partidos como a un falso revolucionario y meritorio propagador del confucionismo y la mentira. A Neruda, ni a ninguno de sus ad-lateres asquerosos, podríamos concederles un valor de lucha literaria. En ese sentido ellos no existen. Como no han existido nunca los Samuel Lillo, y las otras momias del siglo diecinueve, a quienes ellos, en nombre de la defensa de la cultura, no titubean en desenterrar del merecido olvido en que se pudren. Pero, al apoderarse de las directivas de la Alianza de Intelectuales, desde donde han construido el endeble edificio de sus intrigas, han hecho odioso un organismo que debería haber sido para todos un arma común contra la más obstinada de las plutocracias criollas. Y han obligado a la juventud, en esta hora, a declarar que ella se ha visto sola, intransigente y pura, pero que nunca, ni en los momentos de mayor angustia, en medio de la traficación del odio, del veneno y la mentira, ha entregado un ápice de sus fuerzas a otro objetivo que no sea el de servir a la verdad. Y que esta sea nuestra única prebenda.

Para proclamar el imperio y la persuasiva de una voz internamente poética, que hace de nosotros un empleo de conducción hacia el destino de toda una cultura, de todo un pueblo que se orga-

niza, después de un siglo de tiranía, hemos precisado la mayor pureza de actos, una entereza moral de que están muy divorciados algunos sujetos de la Alianza de Intelectuales. Pero si este valor para enfrentarnos con nuestras propias dudas, se ha prestado a interpretaciones fenomenológicas exageradamente divertidas, por parte de pretendidos filósofos inoportunos y locuaces, en cambio este valor ha dado a este sector de la juventud, que ya desde las páginas de *Mandrágora* proclamó la intransigencia y la pureza intelectual como cosa suya, un elemento de indiscutible mérito que poner al servicio de la revolución. Ellos, los intrigantes, a quienes destacamos como a alevosos gansters de la literatura, no tienen derecho para hablar al pueblo. Que se sumerjan nuevamente a la letrina de donde salieron. Y que allí, a la luz infesta de las alcantarillas, repitan como en suerte de aquelarre bestial, aquella inolvidable escena en que un poeta español, ahora muerto, se hacía llamar María para divertirlos abominablemente a todos ellos. Que hagan memoria y desaparezcan.

A estos explotadores de la revolución española, falsos revolucionarios, polizontes reconocidos será preciso hundirlos en el cienago de donde nunca debieron haber salido. Hagamos esta obra de desinfección moral en nuestro ambiente y pongamos en este pantano mantenedor de bichos una frase que diga solamente una parte de nuestro desprecio y que sirva de guía inspirador a todos los hombres honrados: aquí se genera la podredumbre, la intriga y demás plagas del espíritu. Y que esta advertencia marque a cada uno de estas alimañas para que ya nunca puedan esparcir sus malos gérmenes y se resuelvan de una vez por todas a sumergirse en el fango, su lecho natal.

TEOFILO CID

Nota de E. Cómez

Volvemos a repetir, que no admitiremos, por ningún motivo, la intromisión de elementos "derechistas" en la dilucidación de este asunto. Consideramos, que se trata de un "affaire" de índole privada, que afecta únicamente a la Izquierda, y a ella sola, debe entenderse dirigida su publicidad. No hemos pedido nosotros la rendición de cuentas de los fondos recolectados para los españoles facciosos.

Imp. "CONDOR".—San Diego 173, Tel. 64522.

15.1.2. *Ximena*

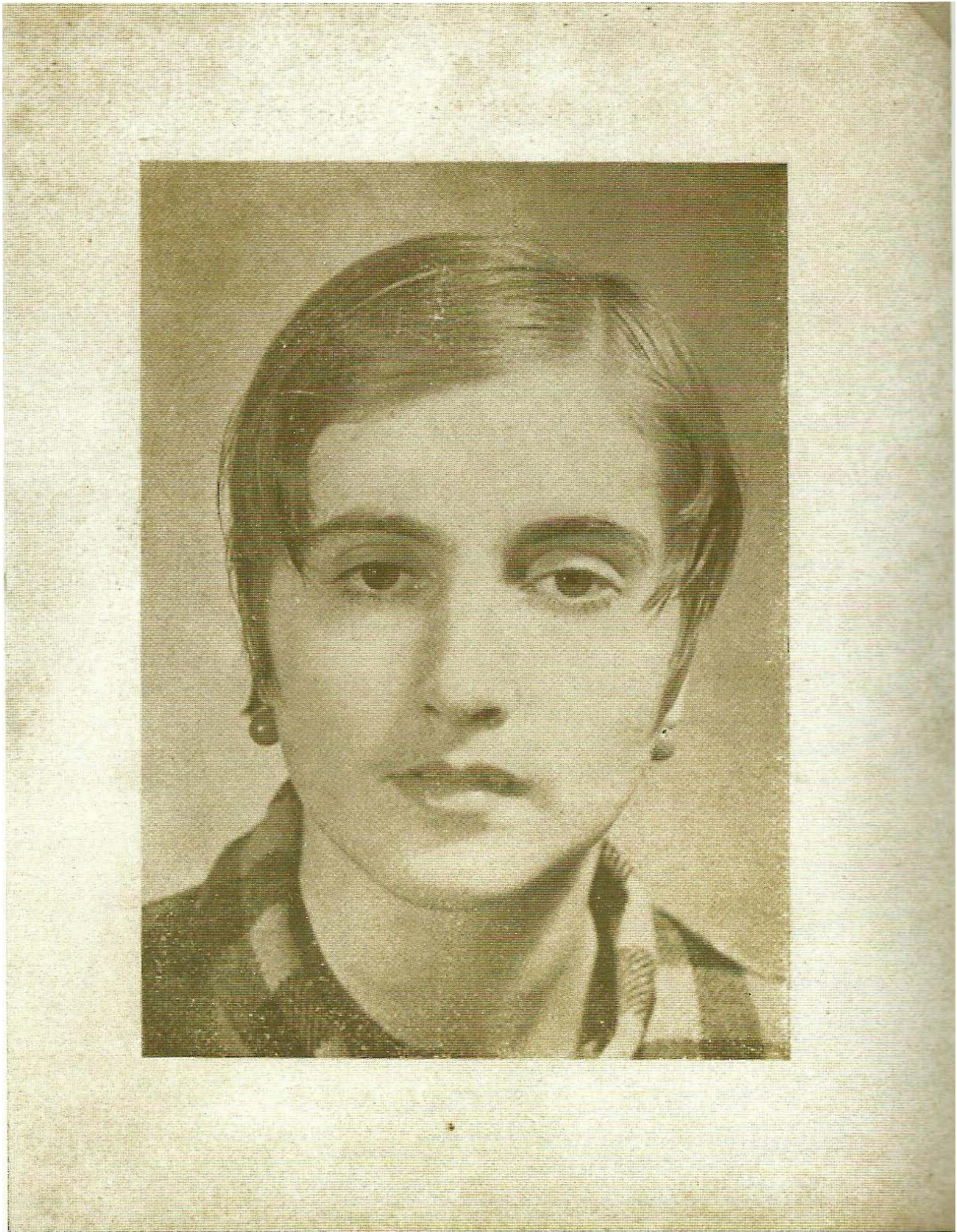
Braulio Arenas
Jorge Cáceres
Teófilo Cid
Max Ernst
Enrique Gómez

X I M E N A

EDICIONES MANDRAGORA

SANTIAGO DE CHILE

1939



En el mejor de los mundos

*La luz enciende el trigo
Siembra su gaviota
Como siempre desconocida.*

*Como siempre en blanco
En blanco roedor
Toda una bocanada deliciosa
Aire entre molino*

*Mano entre pie navío furibundo
Relámpago evocar nombre sin jardín
Dársena brotada huélfago en el cielo*

.....
*Su mirada se hacía de repente
De resplandor de boca-calle
De respiradero de precipicio
A qué voces pedir corteza de cien vez
Sobre una playa mi eco está grabado*

*Mi aparente plaza un velámen vea
Reductor de enigmas a la verdad desangra
Al amor refugia al cisne es bello
Océano principal si recibes y tú
Si tú dormid nosotros
A través de la fruta pasa el perfume
Sin tocar sol abierto el sol ignorado*

.....

*Deltas altas abominables
Placer que una constelación de fríos se produce
Que a cada nombre se mueve con piedad
Narcotizado a la deriva laberinto
Flor gas eubolia mundo peor un mandato de yeso en las pupilas
De un volcán con sus plumas bellas no lavables
De un ave sin respiración caída en el encanto
Fascinada con enigmas en cada una ala
Igual a dientes que comen a lechos que duermen
Igual al huecú emético de caballo llameante
.....
Río-volcán para recordar la página de párpados
Cualquiera mención de estar aquí
Al lado de mis propios ojos que hago esfuerzos de ver
Junto a mis labios que dicen lo que yo quiero
Donde aquella esfinge se cierne
Evagación corriente manera de vivir

Eso era la errante
Con una atahorma en cada hombro
La marcha sorprendida
El alba en la pared
La luz que daña con sus mutilaciones de rayo de árbol de horca
De costa a toda prisa nocturna
De bosque a toda lentitud solar

Germinarás tú misma boca entre redes
Dardo entre su rostro palma de los pies
Rostro que tú pisas por martirio
Con un ponleví de amor hecho en piel humana
El resplandor del cráneo abandonado
Ojos que se aglomeran a fuerza de fantasma
El sentido a gran ventilación en que morir*

Braulio ARENAS.

ALGUNA VIRTUD

*La necesidad en persona
Los grandes recintos de luz
Una rosa inteligente tres veces alrededor.*

*En el centro de la ciudad
La imagen de una bella niña
Cuyos pies cubren una plaza
Atravesada por grandes rocas
Cuya cabeza está apoyada en el desnudo del ave.*

*A lo largo de los campos visuales
El sol está escrito
Sobre las rocas del desierto
El bouquet óptico
De tus labios a grandes trazos
Sobre la representación
De la armonía sin excesos
El bouquet óptico
De la verdad ilusoria
Sin relación anatómica
Las manos libres
El bouquet óptico
Sangra sobre la tela negra
Y las contracciones elocuentes
Huyen de la virtud
Devorada por los patos infames
Y sus golpes de llama.*

*Un árbol de leche abraza su pie
Un árbol de sangre abraza su cabeza
Un cojín de antiguas afecciones
Los lugares más queridos
Sin los objetos queridos
Un desierto para la prisión de mi cabeza
Un pie de duras cortezas sobre el mar su sandalia inolvidable
Tranquilamente más bella que jamás
Basta para cubrir un alba semejante.*

Jorge CACERES.

Solo ella sabe lo que yo no sé

*Este es el juego que esconde el rostro de las novias
Una atracción de números sensibles
De rosas que sirven a la magia
Al arroyo que cae de su blusa sombría
Una sed eterna una sed solar de huésped
Sobre el año de los encantamientos
Un hielo de soledad en su maelstrom de fuego.*

*La nube bajo mi espalda nado
Sobre los labios las orejas de las vencidas
Un pulso de catástrofe mide la superficie
Una música salida de los ojos
Como provisión de niebla.*

*Son las nubes abajo los cielos móviles
Las danzas del instinto
En su dedo de cafre el marfil de las reconciliaciones
El oro de un metal apresurado
De una boca que aparece entre los besos.*

*Son las hidras de gamuza
Los hombres que adulteran la esperanza.*

*Y esta la semilla de ese mundo planisférico
De esa rosa de rotonda
De esa leche de lagarto
Ojos nuevos como siembras
En un círculo postal.*

*Tú la más imaginada
Es sin duda estrella el asco que te aleja
Una sombra más
Para la boca de los imanes
Una sombra simple
Como augurio.*

Teófilo CID.

Por la pluma se conoce el ave

*Luces de la ciudad sobre la ciudad perdida
Un astro puro las manos inexpertas
En esas mismas rodillas para el uso del silencio
Tú veías pasar indistintamente las sombras
Las represalias del beso
Tú colocabas despedazadas las manos
A la izquierda el faisán
A la derecha un nido de águilas*

*Las historias
Las cabezas momentáneas
La improbable garganta
El vagabundo
El beso a raíz de su labio
En fin los deseos cotidianos
Igual que las miradas
Estériles*

*Soñar así hasta el cansancio
Unos guantes de terciopelo
Una mesa con imperfecciones con temblores con esperanzas
Una mesa viciosa.*

*En otros lugares el miedo la soledad
El árbol espanta-furias
Sus labios destrozados por el silencio
El olvido las emanaciones de la memoria
Por su amor en el oído en la boca en las risas
En el amor en su gran amor
Para siempre los pájaros aplastados por el sol.*

Enrique GOMEZ.

15.1.3. *Boletín Surrealista* (1941)

EL SURREALISMO INTERNACIONAL

Con motivo de la Exposición Surrealista, que hemos organizado aquí en Santiago, durante estas últimas dos semanas de Diciembre, ha aparecido en "El Siglo" (Demange 38) un artículo sobre ella, de índole tan capallosa y resentida, que no hace sino reflejar la condición bastarda de quien le ha dado origen.

Nunca, en realidad, creímos que nuestra Exposición iba a tener un buen éxito tan irrefutable. El interés de miles de personas que la han visto, así nos lo demuestra. Ese mismo interés nos hacía estar seguros que íbamos a ser atacados, inesperadamente, y por la espalda (como acc. también), por esos viejos que en París vegetaron tristemente a la sombra de las cabezas más avizoras del surrealismo, y que ahora, en América, predicaban la muerte de este movimiento, no consiguiendo levantar sino su propia acta de defunción, al querer hacerse pasar por maestros de una generación que los desprecia y que los escapa.

Así, pues, no nos sorprendió mayormente un artículo andalmo que, incide en "El Siglo". Aunque andalmo, hemos advertido en él un cierto saber a puntar con mentalidad de hijo de paco cretino.

En el mismo artículo no tiene nada de especial; es incluso anodino. Pero es importante por ser revelador de un estado de envidia y temor hacia nuestras personas.

El mismo hecho que en zutar (o sus autores) no se haya atrevido a poner su nombre, indica a las claras que en su ciega impotencia ha pretendido, como un quiltro mortuorio los talentos, en forma emboscada, saltar de de antemano que si nos atacara de frente lo desbarataríamos de un estor, modo.

El pobre cretino que nos ataca, además por no tener idea sobre lo que es el surrealismo, cree que, por el hecho de no haber sido en Europa, no se pueda ser surrealista. Confesamos que eso nos ha sorprendido. Toda la copetábamos, menos un argumento tan imbécil.

Todas las ideas, especialmente las que tienen beligerancia en esta hora, han alcanzado un contenido internacional. Todo se comprueba internacionalmente.

Es en este aspecto que el surrealismo se mueve potéricamente; y así, han aparecido grupos surrealistas en América (Perú, México, Estados Unidos y Chile), con fuerza incontrarrestable, que han sufrido los mismos ataques de los mismos quiltros internacionales.

El surrealismo internacional

Con motivo de la Exposición Surrealista, que hemos organizado aquí en Santiago, durante estas últimas dos semanas de Diciembre, ha aparecido en *El Siglo* (Domingo 28) un artículo sobre ella de índole tan canalla y resentida, que no hace sino reflejar la condición bastarda de quien le ha dado origen.

Nunca, en realidad, creímos que nuestra exposición iba a tener un buen éxito tan irrefutable: el interés de miles de personas que la han visitado, así nos lo demuestra. Ese mismo interés nos hacía estar seguros que íbamos a ser atacados, inesperadamente, y por la espalda (como acostumbran), por esos viejos que en París vegetaron tristemente a la sombra de las cabezas más avizoras del surrealismo, y que ahora, en América, proclaman la muerte de este movimiento, no consiguiendo levantar sino su propia acta de defunción, al querer hacerse pasar por maestros de una generación que los desprecia y que los escupe.

Así, pues, no nos sorprendió mayormente un artículo anónimo aparecido en *El Siglo*. Aunque anónimo, hemos advertido en él un cierto sabor a pintor con mentalidad de hijo de paco sureño.

En sí mismo el artículo no tiene nada de especial; es incluso anodino. Pero es importante por ser revelador de un estado de envidia y temor hacia nuestras personas.

El mismo hecho que su autor (o sus autores) no se haya atrevido a poner su nombre, indica a las claras que en su ciega impotencia ha pretendido, como un quiltro mordernos los talones, en forma emboscada, sabiendo de antemano que si nos atacara de frente lo deshaceríamos [sic] de un estornudo.

El pobre cretino que nos ataca, además por no tener idea sobre lo que es el surrealismo, cree que, por el hecho de no haber ido a Europa, no se puede ser surrealista. Confesamos que eso nos ha sorprendido. Todo lo esperábamos, menos un argumento tan imbécil.

Todas las ideas, especialmente las que tienen beligerancia en esta hora, han alcanzado un contenido internacional. Todo se comprueba internacionalmente.

Es en este aspecto que el surrealismo se mueve polémicamente; y así, han aparecido grupos surrealistas en América (Perú, México, Estados Unidos y Chile), con fuerza incontrarrestable, que han sufrido los mismos ataques de los mismos quiltros internacionales.

15.1.4. Selección de poemas y textos en prosa

15.1.4.1. Enrique Gómez-Correa

“La lista negra de Mandrágora”, de *Mandrágora*, siglo XX

Después de la luz caerán derribados
Los perseguidores del placer.

Se había visto una ventana negra junto al mar
Con islas fosforescentes
Todas ellas apuntaban al hígado.

En el fondo del mar desde la edad de hielo
Con el ácido que transforma de golpe las medusas en corales
Una noche que será más pesada que nunca a los párpados
Un revólver que en otro tiempo puedo haber sido la libertad
Yo soy ese revólver como el mimetismo es a la hoja-volante
Y tú la más bella de entre las bellas.

No se sabe nada de la relación del fuego con el pico del pelícano
Ni de la pirámide de sal que devora el árbol del cerebro
Una luz pasa petrificando los espectadores
Y en la obscuridad solo sangran sus pies y sus manos.

Yo me río del hombre que cae y de la mujer que no abandona su sexo
Como el soldado su fusil
Esa mano que aprisiona es un fantasma
Y yo soy más negro que nunca.

No podría traicionar a los amigos del insulto
A los niños que crecen solo para el uso de alguna antigua armadura
Por deleitarme yo me consumo
Duro como el olvido que la sombra ha hecho de la luz
Negro como la maldición del más negro.

Más adelante el aire solidifica sus hermosos senos al aire
Todo el mundo desaparece menos un pequeño oasis que arde en el cerebro

Y que tú pueblas con innumerables hipocampos.

Desaparece para siempre el sonido de la tierra

Los árboles vuelven al hielo

El oído y el ojo consiguen la libertad con tal decisión

Que yo termino por entregarme a la rapidez cambiante de los sueños

Con vértigo.

“La marca de fuego”, de *Las hijas de la memoria*

Ese ojo que veo al fondo del agua

Con sus raíces turbias y profundas

Es seguramente la floración de la noche.

Ese ojo me grita

Adorna su cabeza con lanzas llameantes

Se hincha como de sueño

Pues por el sueño el hombre se desgasta

Malherido me insulta.

Salta con gestos puros

Al deslizarse en mi cuerpo

Es una herida movable

Cuyas manos están sobre mis manos.

En otros lugares

También devastados por el escorbuto

El amor

El oscuro amor de su amor

Es como si restableciera sus escamas

Por dignidad.

Poema XVII de *La noche al desnudo*

Sus instintos ascendieron entonces a un campo
Dominado por la idea exclusiva del amor
Había razones que los hombres no comprendían
Esas que en mi pecho eran como fuego celeste
Rodaban de izquierda a derecha
Sin llegar a saber que la luz ansía sus raíces en el amor.

En el espacio su pensamiento dejaba huellas inefables
Los amigos en vano deploraban su destino
Se marchaba tranquilo hacia la soledad
Y en su mirada se advertía la nostalgia
De una vida más luminosa que su misma frente.

Cuando su pensamiento llegaba a la lengua
La ciudad se desbordaba
Y por ese tiempo los hombres se dejaban
Seducir por la infamia.

Yo fui directo a su corazón
Sin la suspicacia de un pensamiento interesado
Creía con firmeza en la trascendencia del cuerpo
Mi corazón era ingenuo.

Quizás porque camine prisionero del alma
Atento de las palpitaciones del conocimiento
He de seguir llorando por una muerta
Conocida solo en el sueño
Así por adhesión a mi instinto.

Poema III de *Lo desconocido liberado*

Es que de tanto amar lo desconocido
Termina uno por disolverse en sus líquidos de colores palpitantes
Se sabe que un abismo corresponde a un cielo

El guante vacío a la mano más inaudita
La palabra nunca pronunciada al labio más ardiente.

Nos lamentamos en la noche
Cuando el sueño empieza a despojarnos de nuestras ligaduras
Cuando la hoja se separa del árbol como el color de las plumas de un pájaro
Cuando el ojo embriagado por el espacio
Emprende el viaje al país del olvido.

Yo me inclinaré ante este deseo
Que hoy oprime las capas profundas de mi corazón
Que ha sabido trastornarme a la hora en que el sol profanaba el misterio de los objetos
Para que yo pudiese despistarme
Y abandonar el alma al pavoroso designio.

Quien se haya bañado alguna vez en esta agua negras de la soledad
Quien haya sentido el terror que nos infunde la caída total de los astros
El corazón que sangra en el silencio y la inocencia del niño que acaba de ser seducido
por el bosque
Por la ola más resplandeciente que un deseo
Por el insomnio que nos desgarrar la piel y el rostro
Por el amor que pudo haber sido su amor y que él abandonó instigado por la
maldición

Ese
Ese solo será capaz de soportar los oleajes quemantes de lo desconocido.

Sin embargo
Yo debo contar con el amor con ese amor que se hace carne
Ágata que yo lanzo al mar a la sinrazón
Para confundirme con eso que es lo desconocido
Con lo que fui y lo que será
Con lo que a sabiendas nos oprime la garganta
Con lo que somos y lo que soy
Hermético.

“La vida feliz”, de *El espectro de René Magritte*

Es el día en que la luz desborda el paisaje
Y en la sangre circula el gusano de la modorra.

Ese el día en que nos abandonamos al sopor
A lo que ha hecho de nosotros enormes nubes que rozan el césped
Todo esto dobla el alma
Aniquila los instintos
Nos hace apacibles como la lejanía.

Ahora la nube se transmuta en el árbol
En cuyas ramas ella sostiene una prolongada siesta
La hoja denuncia sus deseos obscenos
Pero ella prefiere dormir
Dormir en mis brazos
A sabiendas de los temblores
De la metamorfosis
Del río que puede ser fruto o gusano de seda
Sí, mi bella adorada, inconmutable
Como un ovillo de hilo
Junto al perfil de mi rostro
Junto a mi amor a tu amor
A lo que nos dice al oído
Eres mi pensamiento soy tu pensamiento.

Poema II de *En pleno día*

Uno se desprende y va derecho a los objetos
Ata sus manos con lazos invulnerables
Por botín saca sus rasgos esenciales
Da vía libre a los instintos.

Se detiene con asombro ante un ojo que avanza
El ojo avanza hacia el ojo

Nadie podría saber quién es el capturado
Si es la razón o el instinto
O la locura del instinto o la razón de la locura.

Se está con el ser y se cree estar con su propio ser y con un extraño
Oscila entre la expectación y el éxtasis
De golpe comprenderá los caprichos de la memoria.

Me pregunto adónde me llevará el cautiverio del conocimiento
Adónde la razón adónde el instinto adónde la locura
Y el ojo avanza hacia el ojo
Desangrado el cuerpo y el alma en la zozobra.

Presiento que el mar puede entregarme su secreto
Como presiento la imagen de una bella desconocida
En la que reconoceré mi voz mi alma y aún mi propio corazón
Ojo que avanza hacia el ojo
Amor que marcha hacia el amor
Más allá del conocimiento
Tú y yo en el éxtasis perfecto.

Poema V de *El calor animal*

Para que así sea y se ignore su esencia y su nombre
El misterio pone sobre sus hombros la cabeza de la paloma
La ajusta
Pero el viento que pasa por la hendidura
La arrastra a la más cruel metamorfosis.

Es su carne la carne contaminada por el espíritu
Es aún el color negro que intenta desgarrar las ligaduras
Alguien ha lanzado sobre su corazón el fermento
Y ya no se sabe para qué el mundo se crea y se recrea.

O sea que nunca el sonido atravesó más fácilmente

El universo de una punta a la otra
Y eso era inevitablemente la caída
La caída celeste.

Alguien dice entonces “*un momento*”
Y el cielo generador del número 9 empieza la tarea.

Poema XX de *La pareja real*

Y el sueño abrió sus puertas de par en par
Dejando en descubierto una hilera de dientes
Que una mano cruel muy finamente
Arrancaba uno a uno
Mientras la tempestad
Cubría el cielo de plumas
Sin que yo acertara a saber
Donde el pájaro
Había depositado el huevo infernal
Para las delicias de su amor.

Yo lo sabía yo lo sabía
Y el viento seguía derribándolo todo
Cubriéndolo todo con sábanas blancas
Y muchas máscaras que se hacían carne sobre los rostros
Uña y carne
Tú y yo
En pareja.

Poema II de *El nombre de pila o el anillo de Mandrágora*

Después del baño mágico sus ojos frenéticamente
Buscaron la palabra más cargada por los deseos
Hasta que se fijaron en una que resplandecía
Ella decía *Erótica* y al punto aparecía la más bella de las mujeres

Que tan pronto se inclinaba hacia la izquierda
Tan pronto hacia la derecha
Hacía grandes reverencias
Y después se desnudaba completamente.

Los deseos hervían en la marmita
Y el amor les atizaba con su fuego
Nada que pudiera detener la erupción volcánica.

Llegó el tiempo de partir
Y sus ojos buscaron otras palabras
Hasta detenerse en la más calmada
Digamos la palabra
Serenidad.

15.1.4.2. Jorge Cáceres

“Collage”, de René o la mecánica celeste

A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol
Ese sol que tú respetas sol de la costa
Que yo no he sabido gobernar vedme aquí junto a la llama
La llama de fuego de tempestad
Donde se miran las arcillas lamparistas.

Estar entre las fieras de gritos de nieve
Ellas me saludan
Ellas son la llegada del océano de un gran día
El más bello y el más orgulloso pájaro de uvas.

“¿Por qué hacer el juego de la gran esfinge”, de *Sobre los pasos*, recogido en *René o la mecánica celeste*

Sobre un trineo que los pájaros acarrear
Desde hace tanto tiempo sobre las puertas de ónix
Cuando durante tantos años por vosotros rebaños multicolores
Yo escuchaba el rumor de la loca en la punta del bosque
Un collage de Braulio Arenas torcía mi vida totalmente
Por vosotros ese collage esconde la letra la palabra
Tras lo que nada impide ese brillo bien recortado
En el marco donde los árboles se alargan
Sobre los cojines desguarnecidos la nieve forma un muro
Un paraje encantador para los que se despiden
Para mí solamente si nada es tan negro como el hierro
O como un carbón en la nariz de la jirafa
El viento del desierto se enrolla en las chimeneas
Es más absurdo que todos los simples del techo
Que todos los locos del pasamanos a medio comer
Que todo el gesto contrario a un juego fetichista
Un juego de cristal de roca
Y la exactitud de un latido sin fin
Junto a viejos cortaplumas de lana
Que no son más un arma para el encaje de la costa
Donde ellos se enterraban por doquier.

Texto VIII de *René o la mecánica celeste*, recogido en *René o la mecánica celeste*

Me detendré algún día cualquiera, rendido por el viaje, muerto de hambre y de sed, a la sombra de las cariátides.

¿Envidiaré entonces la libertad de sus trazos, el deseo de sus narices y el orgullo de sus frentes? ¿Aplacaré mi sed con el espejismo de estrellas de mar? ¿Olvidaré mi amor en la Torre de Fuego?

Enloquecido por el peso de las heridas, si yo tendré entre mis manos un ejemplar de *La mecánica celeste*, lo escupiré cuantas veces me sea posible, en nombre de un sueño que

me ha tratado mal, del cual vendré saliendo en esos días. Yo no leeré sino el enigma del verano, y desprovistos de una sombrilla protectora, mis ojos se cubrirán de torturante nieve.

Yo estaré bien solo, en el centro del desierto, al pie de una gran roca coronada por un faro, y me veré rodeado de Tempestades durante la noche. A la llegada de la luz todo ha de cambiarse.

Escucharé, entonces, el chocar de las copas que los gavilanes desentierran de la arena, donde han permanecido por espacio de varios siglos.

Yo estaré bien solo, al fondo de la arena de todos los desiertos, esperando la hora más sola, cuando seré liberado de todo deseo de los últimos despojos de poesía. En el último territorio del amor.

“Los campos ópticos”, de *Los campos ópticos*, recogido en *René o la mecánica celeste*

Quando llegarán las alas que el viento hace girar

Las cuerdas y los cardos sangran

Colocan sobre los labios redes de sangre

Para que el pie calce su labio de fuego

Los labios que envuelven al tiempo

Labios de la elocuencia

Oh! prisionero prisionero de mi cabeza

Tú has nacido solo para decir mi mal

Que es con lo que yo me coronó

Tus manos

Ya no conocen estas manos en las tuyas

Las manos avaras del día

Y las manos abiertas de la noche.

Pequeña lámpara

Que el fuego lame

Una lámpara puede cantar su olvido

Yo he sido el amante en esas playas de punta dorada

Las playas

Donde los pájaros caen de las estrellas de plumas.

“Siempre en llamas”, de *Pasada libre*

I

Me contemplo morir esta tarde la última
Bajo el sol las ortigas represan el cauce de la luz
Cauces desconocidos sobre un viento trastornado
Sobre un trenzado seis
Mi cabeza es absurdo vigía entre las aves
Pues ella picotea en un cerezo blanco
En la plenitud de la gran playa de ceniza
La playa de los fuegos
Los osos sangran sobre emboscadas imprevistas
Calculaban su paso más libre a la costa
Yo he nacido de mis gestos los gestos de la envidia
Y de mi propia miseria
Toda mano de miseria que conduces
Me saluda esta tarde
Es mi fiel defensora.

II

Escucho tu voz sobre las calles blancas
Sobre muros que el cielo mece
Escucho a mi corazón hilar para ti
Y sé por fin qué es eso en rebeldía
Al fondo del desierto por un cambio de luz
De mis deseos haré himnos ellos van
Y se ríen al desertar en tono a una sombra fértil
Es demasiado tarde para un juego
De repeticiones
Yo soy quien te ama para siempre
El prisionero negro que nace de tus pies
Que tú has olvidado
Solo bajo este sol de dicha
Esta tarde es para mí toda tempestad
Todo misterio.

“Hay un gran desierto”, de *Textos inéditos*

Hay un gran desierto entre madame y yo
Una cabeza de león confeccionada al yeso
Que se me asemeja a uno de los objetos que yo acabo de construir
Un objeto que se asemeja al presente verano
Las fauces del león son dos mazorcas de la última cosecha
Han sido arrastradas a través de toda la comarca
Los ojos son dos langostas secas
El lomo está representado por un enorme granero donde pueden extraviarse turistas
ingleses
Ellos vendrán por el lado de la costa
Hacia la parte opuesta de la Guayana
El primero de los turistas me ha visitado frecuentemente a las 6
Él suele apoyarse con ambos codos en la mesa servida con exquisitos dulces
Cuando él trae de la cocina una panera llena de trozos de carne de cordero
Los invitados desaparecen bajo los faroles del balneario en sus trajes de etiqueta
Ellos transportan sus alimentos en los bolsillos
Él ha cambiado de actitud durante los últimos días
Este cambio se debe
A que él trabaja 8 horas diarias en la construcción de una pirámide de regaderas
Bajo la cual él su mujer y sus seis hijos pasarán el verano
Sobre su nariz circula un gran número de ratas blancas
Sobre el tablero a la entrada de su choza él las ha clavado
Con suma elocuencia.

“En las redes del oso”, de *Textos inéditos*

La tempestad ha cortado los hilos que unían a los árboles entre sí
Pero sobre la nieve que ostenta un color ala de faisán una niña juega a las adivinanzas
Y he aquí que el viento negro entra en el bosque como una mano en su guante
Sin dar a entender al leñador que sus tres hijos llevan aretes de avellana salvaje
Sobre las chimeneas persiste aún el gesto cínico de una mujer con diadema
Precedida por el vuelo reciente de tres ocas de color invisible
Esa mujer entra y sale de su balcón de la luna

Ella tiene un antifaz de plumas que giran en dirección al horizonte que se desliza
hacia los trópicos
Y como por extraña coincidencia sus medias son dos espejos con un fondo de hiedra
blanca
Y en su garganta duerme aún la serpiente de coral que la arrastrará al fondo del
océano esta tarde
Y su reloj de pulsera gira rápidamente sobre sí mismo como el ciego que pierde su
bastón
Pero la imagen tan real de esa mujer en su ventana vuelve a hacerse presente
Aunque esta vez su cabellera es una hélice que toma la dirección de las luciérnagas
que pasan a la caída de la noche
Con una sonrisa y en su frente hay una mancha de nicotina
Es por eso que esta tarde los pájaros vuelan al revés
Grandes pájaros para pasajeros
Y en el interior de loza imantada de las bujías eléctricas
Hay un rayo que determina la iluminación de los lagos para niños.

Mientras tanto un hombre con cabeza de gavilán ha salido por el fondo de la casa
El saco a la espalda y una máscara que cambia de color según la presión del vapor
Color de tulipa color de gas color de jengibre color Degas color de araucaria
Pero en derredor de las lámparas de la casa persiste un aire serio
Y el ruiseñor cae muerto por el peso de sus plumas
Y el árbol por el peso de mil ruiseñores que agonizan.

El cazador sale del bosque en un paso de libre
Sus cartuchos encantados forman la vía láctea
Con una luz de escamas de pescado recién raspado
Que enceguece a los comerciantes de trueque que viajan al oeste
Con relación a qué sistema de pararrayos aparece de pronto un hombre con guantes
de reno
Apuntando con su revólver al corazón del autor
Pero sobre la nieve caminan tres muchachas sonámbulas
Y sobre sus cabezas hay tres ases color de fagot
Y tres soles imantados.

15.1.4.3. Braulio Arenas

“El mundo y su doble”, de *El mundo y su doble*

Manos tan ardientes,
ojos interiores
que a todo ademán se duermen.

Tú partes del cuerpo,
tú partes de las manos,
partes de las pupilas,
muestras con un ademán
las gemas del encanto:
tú duermes, reflexionas.

Sales al encuentro
de un monstruo
al bello día donde la piedad
se hechiza.

Bellas mujeres
sobresalen del placer,
todavía estupefactas
por la realidad,
aún dormidas por el sueño,
encantadas por amor,
ausentes por piedad.

Un cielo te acaricia,
y estás muda,
muda entre la sangre
y la piedad.

“Retrato”, de *El mundo y su doble*

La mitad de pájaros migratorios
ronda sobre otra mitad
de pájaros volcanes.
La belleza los ensordece,
los hace seguir
la apariencia de un canto,
el canto tuyo se hace encantatorio,
el carruaje de pájaros
rehuye toda tierra,
el carruaje de nidos
rechaza a los felices.

Pasajeras de calcio,
tú pasas a una diferencia
de alba sin permiso.
Pasas, como una abeja,
por el famoso néctar de la noche.
Y tus piernas conversan,
y tus miradas surgen de la charla,
y tus cabellos tejen una isla
para que el sol se ponga.

La noche de este sol
que vemos girar,
que atraemos sin sueño
y sin vigilia.

Sol que partes de su frente
invulnerable,
y hace su reparto
entre las víctimas soñadoras.

Sol molinero
al pie de nubes verdes,

sol con raudales de oro
lejos del patrón oro.
Mujer,
eres la misma
si amas la vida
testigo de la muerte,
muerte de fuego,
fuego que hace inútil el odio,
y hace posible el sueño,
la sencillez de amor.

“La carroza de quince ruedas”, de *La mujer mnemotécnica*

Yo buscaba a través de la máquina salina
Que segaba con ansias lo que tenía para vivir
En busca de esa llave circunstancial de muerte
Que estuvo a punto de romper en blanco
El nombre adora en planos inclinados
Que sabe del sol lo que otros saben del granizo
Lo que otras nadas por reinas por nosotros
Alejan hasta saber quien de nosotros
Quien de ustedes estaba quien de mí
A punto de sucumbir propicios precipicios.

Ellos eran las olas que pasaban al oído
Rompiendo las cavernas en veinte mil ecos
Una de ellas iba pastoreando
Tendía hacia el abismo
Sus pasos eran fértiles
Una de ellas iba de avestruz
Tanto como la muerte inventando el amor.

Los pasos de sangre que pagan un excesivo precio
Por la sangre

Ya sabéis cuánta sangre puede servir de base
A las miradas que habían perdido toda la sangre.

Yo soy Cronos el padre del fuego
Y por lo tanto abuelo del espacio
A vuelo de pájaro he visto su armadura
He visto al espacio con los ojos desangrados
Ojos donde es preciso leer entre líneas.

Por costumbre la sed
Que había dejado el amor a la buena educación.

Yo te amaba entonces
Yo era placer
Me paseaba por una avenida de viejo gentilhomme
Las heridas eran demasiado grandes espantosas inútiles
Como la misma lámpara que fingíamos
Y tan inútil
Como los gritos de esa ciudad botánica
Que nos envolvía con sus princesas subterráneas.
Amabas el ser perdido que alcanzaba a romper
Su rostro para inducir a error a los espejos
Que alcanzaba a romper con llamas un solo mar helado
Helado para que por él pasara
Sin transición un rostro único
Un rostro desde mi amor
Hasta tu error.

Poema “Segunda voz” de *Discurso del gran poder* (p. 54)

El amor pesa tanto como el amor que desaloja.

Esa puerta batiente da el océano a la noche que sale,
da el océano al día que comienza.

Océano (noche y día),
océano, con un número mágico en tu costado,
y que es la contraseña para entrar o salir
por esa puerta de oro
hacia la edad de oro.

Mujer mía, en tus ojos
la edad de oro vuelve a mirar el mundo.

Poema “Segunda voz” de *Discurso del gran poder* (p. 58)

El amor pesa tanto como el relámpago que desaloja.

Un instante más,
y todos los hombres
sabrán de la noche su contenido de hada.

Derrocharán la muerte,
ella no será el contrato de la vida.

Sus senos deslumbrantes me otorgan el derecho
de amar y de soñar,
de creer, ¿por qué no?,
pues seré el hombre de uno y todos los días,
a la hora misma en que has establecido
el principio de oro del placer.

“El corazón”, de *El AGC de la Mandrágora*

Tú hablaste del corazón hasta por los ojos
Tú hablaste del fuego hasta por la nieve
Por ti yo un día me decidí al azar para encontrarte

Yo he desatado el nudo del azar
–Una mañana me decidí de súbito–

Y solo quien haya logrado desatarlo podrá entenderme

Yo he desatado el nudo del azar

Un nudo astuto viejo y persistente

Y esta tarea era semejante a la belleza

Yo he desatado el nudo del azar

Y tú mujer apareciste entonces

Mujer azar y azar mujer eran en todo tan semejantes.

15.1.4.4. Teófilo Cid

Relato “Una heroína de Walter Scott”

Nadie ponía en duda sus condiciones de soñador escéptico, nadie, ni siquiera quien le amaba. Bastaba conversar un rato con él, para cerciorarse de la extraña frigidez de sus facciones, de la helada distancia de sus ojos. Era rígido como un áspid. Como un áspid, en el momento del peligroso desarrollo; un áspid sobre la vida de Cleopatra, sí, eso era él.

Vivía entre los libros, domesticado por una pasión rabiosa, llena de símbolos. Veo monstruos azules, decía, afirmándose en el vano de una ventana. Esos monstruos, desfigurados por la luz violácea de cualquier atardecer, se confundían con sus sueños, aún con aquellos de más cotidiana índole, con sus gestos habituales, aún con esos de más humilde utilidad. Solía despreocuparse del mundo para vivir entregado al éxito de un portal, donde una niña, cuyo esplendor ocupa toda la calle, se lleva el decoro, la dignidad de los varoniles.

Antonio era así. ¿Qué más podría exigírsele? Nunca esperó nada de nadie, ni de nada. Todo lo veía a través de un vidrio lúcido, de una preciosa aleación de angustia, rubor y triste sabiduría. Por eso no pensó en matarse cuando Marta, su novia, murió. Dejó pasar algunos días después de los funerales y continuó haciendo la misma vida de antes.

Ahora, metido entre las sábanas, mira la curiosa luz que deja escapar el edredón entreabierto. Ahí vive su novia, la verdadera, la única; ahí vive la niña que jamás cumplió los ritos de la naturaleza, madre de tantos vicios y esperanzas. En ese rincón prohibido se reúnen, como en un fabuloso bestiario, sus animales y costumbres. Allí está la mano que acaricia lentamente, la pelvis dorada por un sol de fuego, la sien que late cuando la besan; están, también, los lobos que persiguen a los trágicos trineos, los pétalos que brillan como luces de bengala. Viven como en una isla, lejos de todo concurso humano, de toda salvación.

Continúan prolongando esos momentos de la noche anterior a las bodas, cuando el novio encarga un ramillete de azucenas y la novia se mete en un baño perfumado para despedirse de la donceller.

A esa isla, que ningún náufrago puede solicitar, formada por el extraño resplandor de un muslo, de una ventana abierta hacia el espacio abierto y un tibio olor a carne humana, se precipitan los pensamientos, atraídos por un sortilegio, por una especie de imán cardíaco, guiados tal vez por la esperanza de gozar, allí, la vida, con entera y delirante libertad. Antonio descubre los claros contornos, el césped que el verano deposita con exceso, el labio inferior de la palabra honor, colgante sobre un labio delicioso. Y todo esto, lo opone al griterío comercial en que su vida ensordece, y en esa isla se refugia ahora, mientras Lola, compañera de placer por una noche, se desnuda lentamente, midiendo el tiempo que demora su ropa en caer al suelo para formar a sus pies un elegante animal.

Ahora, él sabe que está ebrio; pero ebrio a voluntad, como el llanto, como lo pueden estar, sin duda, los espejos en el día de los grandes tumultos. Sabe esperar que ella forme a su lado un montón de carne, de dulces olores y penetrantes pestañas. Sabe que, de súbito, esta masa inanimada se recupera y se incorpora al reino zoológico del amor. Basta un suspiro, entonces, para deshacer el encanto o para originar un placer más luminoso. Sabe, además, que esta medida del tiempo, llevaba a sus consecuencias más insospechadas y remotas, se puede transformar en una especie de persecución delirante a través de las sábanas, el cuerpo de la mujer acariciada y la noche que al lado exterior del cuarto se mueve y conversa rápidamente.

Tal vez sea necesario dar esa agilidad a la palabra tiempo. Desnudarse apresuradamente, hacer el amor detrás de una esquina, mientras la policía no observa.

Antonio aprovecha el último segundo que le resta a su soledad, a su isla del fondo del lecho.

Mira con atención y columbra en medio de la pequeña chispa, porque otra cosa no es, a una niña que, semidesnuda, contempla obstinada un objeto distante. Este objeto puede ser una sirena, puede ser un barco, una botella, una carta. Mira con inteligencia, como suelen mirar las mujeres después del amor. Ella ha visto un dragón transfigurado, su pulmón hecho paisaje, más allá de la ventana abierta. En la ventana hay un soldado con un largo mechón de seda sobre el hombro. Este mechón parece pertenecer a la niña pensativa. Es del mismo color de su pelo. Se pueden reconocer sus hilos diminutos. Pero ¿por qué el mechón de pelo no guarda relación con la estatura del soldado? Antonio trata en vano de esclarecer el misterio. Al intentarlo, atrapa sin darse cuenta las piernas de su vecina de lecho.

Lola está metida hasta las narices bajo el soliviantado edredón, las manos se cruzan para despedirse. Antonio trata de besarla, pero no puede. Junto a esa persona, separable a voluntad de su destino, piensa con martirizante emoción en su novia muerta. Ahora mira con nostalgia.

Desliza la mirada en la zona de luz. Con destreza ha evitado el contacto con su amante. Allá la luz comienza a crecer como dirigida por un instinto de aurora. Mientras reverbera para adquirir mayor impulso y dignidad, el joven acaricia con la mano libre el dorso de Lola. Hay que sacrificar hasta el último beso por una niña que vive así, en medio de una amiba casual, de una pequeña ostra ígnea.

Ella se parece a Luis. Antonio piensa en Luisa. No vayáis a creer que se trata de su novia muerta. Antonio tiene gustos sanos y naturales. Le repugna todo regreso. Esto de pedir al recuerdo un aplauso prestado es repugnante. Jamás puede salir a la luz del espejo con la misma dignidad con que entró. Nunca, ni siquiera en los cuentos de hadas.

Luisa es sencillamente una heroína, no una niña que lee a Walter Scott. Luisa vive en su domicilio incógnito. Antonio mismo lo sabía cuando comenzó a amarla. Llegaba todas las noches a su casa, envuelta en un vaporoso abrigo de verano, y se iba a musitar palabra. Esas visitas terminaron por darle un sentido especial a la vida de Antonio.

Siempre se oye digredir [sic] sobre el amor. ¡Pero qué amor! Aquello semejaba un vértigo. Luisa manejaba su látigo de amazona con terrible agilidad. En la casa de campo, hasta los perros saben reconocer y diferenciar sus dulces chasquidos. Detiene el ritmo del corazón en el instante preciso. Mide los suspiros que dejará escapar la boca, las amenazas ante una mujer culpable que suspira, también ella, arrodillada.

Reina tanta alegría en la casa. Los perros estiran las lenguas, los árboles, las hojas. Antonio suspira en medio de la gente. Esa noche, como tantas otras, la amazona detendrá su corcel frente a la casa. Y él podrá volcar, en ella, toda la sombra virgen, la sombra fértil que solivianta su cuerpo. Engreído en esa espera, no se da cuenta de la pequeña tragedia que a su lado se desarrolla. Una avispa ha muerto. Un león se ha convertido en girasol por las circunstancias de acomodación al medio. Toda la tragedia que puede servir al cerebro cuando este piensa en sí mismo.

Antonio debe esperar que la luz del día se oscurezca, gradualmente, para irse después a no sé dónde. Vive este momento de alegría con su madre, con sus hermanos, todos listos para marchar a un paseo campestre que los llevará hasta una caída de agua que existe cerca. Esa caída de agua es un poco parecida a los ojos de Luisa cuando los nimba el gusto, el placer. Sus hermanas baten la vainilla en el postre. Su madre pervierte a las gallinas con un

lenguaje de vieja sentimental. Antonio, sin embargo, sonríe. Luisa en la noche es un vicio opuesto, un aire que cae directo a la zona vacía.

Sin embargo, aclar emoslo pronto, Luisa no existe. Tampoco existe Luis, el delirante. Ellos sirven a la trama de un idilio que jamás comienza. La amazona es una niña del vecindario que algunas veces se acerca a conversar con sus hermanas.  Es ella, acaso, Luisa? Tampoco lo sabe.

 Conoce, acaso, el disfrute que produce la mano con su contacto directo? La noche última la pasó entre los despojos del delirio. Un bac n de noche lleno de fósforo. La sirena del fósforo... s ... tal vez. Ella sigue una carrera que nadie interrumpe. Sale a través de un mar de blondas, del océano perfumado de sus pelos, de la negra enemistad del lecho y el trabajo. Antonio observa con qué rapidez sus hermanas se cambian de vestidos y se preparan a salir. Dentro de la casa quedara una niña enferma.  Es ella Luisa?

Cuando todos salen, Antonio regresa al cuarto. Aprovecha los momentos libres que el azar le facilita y, con cautela, abre la puerta de la pieza.

–  Eres t , Luis?

– S , soy yo, amor mío.

Ella entonces le comunica noticias espeluznantes. El reino pide auxilio a las potencias europeas, madrinas naturales del nuevo imperio; pero nadie lo ha querido socorrer. Todos saben que estas islas, acabadas de separar de una gran república, a pesar de su honestidad de islas solitarias y casi vírgenes, no podrían conseguir ningún empr stimo, porque no podrían servir los réditos exigidos. El convenio, después de todo, según asegura la voz de Luisa. ( ?) está implícito en los tratados anteriores. Las islas deberán ayudarse por sí solas. Mirad, si no, el ejemplo de Inglaterra. Su procedimiento marca una fortuna a las islas de buena voluntad.

Los dos piensan en la amazona. Los dos han visto transfigurarse hasta la anarquía los rostros de los amantes. Exigen una prueba perentoria. Necesitar saber que, entre ellos, no existe un archipiélago. Un amor y un archipiélago y la amazona que los cubre a todos con su blanco delantal. Los dos afirman que la necesidad, o sea, el vicio que corresponde a un rédito no obtenido después de la concesion de un ping e préstamo, convierte a las personas corrientes en personajes de folletín, de esos que aparecen los martes o los jueves a voluntad de un imaginario proveedor. Se retuercen las manos para girar el tornillo del éxito. Nerviosidad así, ni en esa isla...

Que brilla en medio de las sábanas. Que el muslo de Lola ha borrado y cegado casi por completo. Antonio continúa por inercia óptica examinando su ligera ebullición. Es el medio al alcance de los sonámbulos.

¡No me hablen de hipnagogia, porque no es eso!

Existe un verdadero resplandor en los ojos del dormido que anda. Parecen linternas de un mundo ajeno.

Antonio destroza esta imagen y gira hacia su amante el abandonado cuerpo. Lola tiene a veces un augurio cuando duerme. No se trata de una nueva ilusión óptica. Hubo instantes en que la esperó despertar diciendo:

Par délicatesse

J'ai perdu ma vie

Intenta dormir de nuevo para rescatar la furtiva imagen.

En tiempos de la vendimia conoció a la amazona. En casa, la hermanita enferma porfiaba por defender el imperio. La amazona continuaba avanzando a través de un piélago de uvas. Era un prodigioso mes de marzo, aquel.

Así se conocieron y así aprendieron a amarse. La hermanita enferma ahuyentaba las miradas de los dos. Fuerte olor a estiércol, olor a mano. Aquel día pasó rápido, entre labios azules, ojos desviados, corazones sin pensamientos. Se desvanecía como en el sueño de un opiómano. Antonio imaginábala en el claro de los bosques, agitando una varilla de virtud. La niña voló en derechura hacia el ámbito más oscuro. Ahora, en el recuerdo, comenzaba a brillar como una isla de diamante en una isla de diamante.

Mientras tanto, pasaba siempre la mano por el dorso cálido de Lola. Pero, ¿es esta la mujer ansiada? Miró su boca entreabierta. No, no era esa...

– ¿En qué piensa, amor mío?

Luisa, en vista del peligro y de la falta de ayuda, había pensado esconderse en el sótano más lóbrego del castillo. En la negrura de ese sótano se escondían los fantasmas de la isla.

¡Pero este continente tan decidido a no prestar ayuda! Los cablegramas se sucedían violentamente. Comunicaban, uno a uno, los desastres producidos. Solo se oía un grito:

– ¡Es necesario huir!

Los preparativos se hacen en silencio. Luis, sentado frente a una mesa, escribe una carta. Luisa se desnuda lentamente. Es necesario borrar astutamente los restos de su larga estada en el castillo. El gran mayordomo borra, apresurado, con una escoba, su propia imagen en las cornucopias vacilantes de la capilla. Solo queda ya una vaga imagen que atraviesa las

sábanas en dirección oblicua, imagen que cae con fuerza en una miga de pan, resto del último desayuno.

La isla, con prodigioso impulso, desciende al fondo del océano. En el océano habita la luz prendida a los ojos de los grandes peces. Todos llegan arrastrados al festín. Un tiburón famoso, nacido en un lejano país de escarcha, se complace en escarbar el légamo del suelo. Ha sido necesario trabajar durante algunos días para minar esa furiosa superficie cubierta de conchas y moluscos de espantosa forma. Cuando todo está listo, la luz se desvanece. Un breve choque en el brazo ha sido suficiente.

– ¿Qué te pasa, amor mío?

La voz llega desde un confín remoto, como hecha de nieblas.

Luis regresa a la alcoba con una vela en la mano. Pide disculpas a Luisa por su retraso y se mete al lecho. Líbrenos la deliciosa pareja de insistir en lo que hicieron. Solo diremos que, a la mañana siguiente, aún conservan delatoras huellas de cansancio.

No obstante, hay que huir, huir... pero... ¿hacia dónde?

Las mujeres, ya no pueden convertirse en estatuas, aunque miren hacia atrás. Han abierto la ventana y una ola de perfumes las empuja nuevamente al éxodo.

– Pero, ¡cómo! ¡No hay dinero!

Sus lágrimas se juntan al besarse. Siempre queda esta receta para aumentar el volumen de una lágrima. Es lástima que dentro de ella no se puede meter un mundo, una caja de rapé, una carta, para echarla a rodar hacia abajo, en dirección a la ciudad perdida. Los adolescentes no saben sino llorar. Son los últimos descendientes de la dinastía amenazada. Cubren los cuerpos con el edredón ajado y surge la luz. Ella es una clara semejanza con la alegría que allí se extingue. Sus cuerpos se petrifican. Podrían dormir cien años, mil años quizá. Pero el estado actual del mundo no se los permite.

Luis salta otra vez del lecho. Sus coroneles se han reunido en el jardín a deliberar. Parece que el Estado Mayor ha decidido entregarse. Sus manos sueltan la paloma de la paz. Esta regresa con una daga entre las patas.

Al levantar los ojos al cielo, descubre que ya no hay esperanza. Las islas se desmembrarán en una lucha hosca, sin gemidos, como dañadas por un tumor maligno.

Las islas no serán más los jardines del Imperio.

Antonio recuerda a la amazona. Aquella tarde, cuando su hermanita se levantó, hablaron por primera vez de Luisa. Los dos conocían su existencia por un manuscrito hallado por casualidad en el sótano de la casa. Cuando la amazona les comunicó que ella también

había pensado muchas veces en el destino trágico de los jóvenes del castillo, Antonio se conmovió de veras.

– Pero, entonces, ¿esa isla ya no existe?

– No, le contestó la niña, ya no existe.

Pero es necesario que vayamos a buscarla, aun a riesgo de nuestra propia vida...

La hermana contestó que ella en medio del delirio provocado por la fiebre, había tenido un sueño singular. Se había visto en la misma pieza en que dormía, cubierta por una luz finísima que invadía su cuerpo, proyectándolo en la pared como en un *écran* de cine. Este cuerpo, desposeído así, por la extraña expedición luminosa, de toda capacidad corpórea, o sea, sin desplazar en nada el fondo de algunos cuadros colgados en el testero, formó una imagen muy semejante a la que siempre había atribuido a Luisa. Esta imagen que, de pronto, cobró una existencia independiente, se había lanzado en brazos de Antonio que en esos momentos se hallaba en el cuarto. La muchacha, un poco avergonzada, rehuyó una posible intención incestuosa de su sueño, agregando que, aunque por cierto era aquella su imagen, no era por cierto su voluntad la que la guiaba en tan insólita aventura.

– Veréis, les dijo, era yo misma y no lo era.

El joven miró a la amazona, sonriendo sospechosamente. Esta, al erguir la cabeza, tenía los ojos llenos de lágrimas.

– Yo soy Luisa, dijo. ¿No ves que te amo?

Ante esa declaración su hermana soltó la risa. Era un poco torpe para juzgar a los demás. Siempre creyó que esta muchacha, vecina de ellos en el campo y más tarde en la ciudad, podría ser una excelente novia para su hermano; pero nunca la creyó tan ingenua. (Las novias de su hermano eran sus rivales endemoniadas, echadas a vivir por culpa de un convencionalismo imbécil). Con deprecio se hizo a un lado para protegerse de tan repugnante contacto.

– ¿Luisa? Tú te llamas Marta.

Enterrado en las sábanas vio otra vez la isla, y en la isla, el castillo. Luis revistaba las tropas. En estrecha formación pasaban los granaderos, los coraceros, los cazadores. Reducido ejército, por la vida, para sostener el avance de tan numerosos enemigos. Un radiotelegrafista le pasó un recado: “Imposible enviar refuerzos”.

Arrugó el papel y lo echó a la acequia. Al dar vuelta la cara notó el semblante decepcionado de sus hombres. Echó a caminar hacia el castillo. Primrose, uno de sus pajes, le detuvo:

– Las muchachas quieren irse...

Un estremecimiento de terror invadió su espíritu. Hasta sus mujeres, sus placeres, lo abandonaban. Luisa, quizá ella también deseaba partir. Desesperado se tiró a una hamaca bajo un árbol. Las tropas se acercaron por curiosidad a ver al jefe que tan lastimosa crisis sufría. Poco a poco, guiados por un tácito impulso, cantaron una canción de infancia, motivo musical que había alegrado siempre el corazón de Luis. Este, envuelto en tan liviana melodía, soñó con su pasado y llevado por este sueño atravesó grandes galerías húmedas que lo condujeron a una población desconocida. Ahí vivían dos familias ejemplares. Las hermanas les hacían el amor a los hermanos y el padre vivía en libre placer con sus hijos de todas las edades. Pero, de pronto, la luz se hizo. Una joven se acercó a la familia vecina y se enamoró de uno de los donceles de la casa y lo hizo suyo. La joven era alta y hermosa. Galopaba sobre un poney [sic] irlandés. Esa dicha durará poco, pensó el durmiente, y así fue. Sin embargo, él no tuvo conciencia exacta de lo ocurrido. Su sueño fue después una masa confusa acarreada por sombríos deseos, una ola de sangre que al juntarse con otra ola de sangre se confundían en una marea de indescriptible horror.

Al despertar se vio solo. Todo había pasado con la ola de humo que dejó la sangre al coagularse. Los soldados se habían retirado.

En cambio Luisa, desde la torre, inmensa torre del terror, le hacía guiños. Luis se acercó al castillo sin atreverse a distraer la atención de la joven que en realidad en esos instantes estaba fija en la distancia, en el paisaje resplandeciente. Una luz viva le quemaba las pestañas. ¿Cómo podía existir el sobresalto, la inquietud en un país de tan pródiga riqueza? ¿Sería necesario que, para que esta existiese, el terror hundiese sus garras de buitre en el corazón de sus habitantes? Reflexiones de diversa índole comunicaban al estado físico de Luis una mortal pesadumbre, limítrofe al delirio. Sus años de niñez en un mundo de encantamientos, donde todos se podían orinar en la ropa y hundirse en una feroz, aunque ingenua coprofilia. Todo eso, acompañado a la emoción producida por el sueño, hacía que Luis perdiese más contacto aún con la realidad.

A tientas, ya era de noche, atravesó la sala de armas. Esos eran sus antepasados, sus abuelos remotos y desconocidos. Ellos conocieron el bienestar, mas no la dicha. “Daría todo el oro del mundo por sostenerme una hora en el patíbulo. Se grita, pero da gusto”. Luis pasea la vista por los patinados cuadros. Él no es un personaje de Bourget después de la muerte del padre idiota. “A nuestro lado, piensa, las cosas deben arrastrarse con cierta cólera”.

Antonio se da cuenta, de repente, que Luisa ha seguido un pensamiento que no es el suyo, que es tal vez el pensamiento atmosférico de la isla, proveniente del cerebro del lecho en que descansa. Luis no puede despreciar a los jóvenes provincianos. Él mismo es un

ejemplo de la gente provinciana que sufre. Todo su derroche de energía para defender el castillo es una muestra de la exaltación lugareña, hostil a la marcha del progreso y la ciudad. ¿Cómo, entonces, oponerse a esta fuerza espiritual que desencadena en su interior una verdadera asamblea de elementos heterogéneos y violentos? Imposible decidirse entre dos mundos que pasan volcados al mismo objeto. Aunque la atmósfera se hiciese de gelatinas y las manos se transformasen en manos de plasmador genial, nunca se podría copiar lo que hay arriba, abajo. La fórmula mística miente.

Luis huye a su dormitorio. Él todas las noches piensa en otro Luis, más dispuesto a la lucha. Este Luis, mucho más grande que él, habita en el centro de la tierra. Su Luisa no es como la suya. Ella es la verdadera hija del fuego. La única que bendice con su contacto maravilloso. El desgraciado príncipe piensa en ella.

Fina concha, del más lúcido esplendor, cubre su cuerpo. Un montón de dardos, de luces, de flores hay en el cerebro. Es el mundo humano comunicado al ancho y tenebroso mundo mudo de la especie, del reino animal, del reino vegetal, del reino mineral, del reino estelar.

Su espíritu, ya que no es cuerpo, desciende por una escalera de caracol disimulada en el muro. Esa escalera en realidad no existe, la ha creado su imaginación con un fin desconocido. Luis sabe mejor que nadie lo inútil que resultan esas salidas secretas. Ninguna bella amante vendrá por ellas en la noche a consultarnos sobre la consumación de un dulce crimen. Además, el lacayo fiel puede huir por esas puertas con la vajilla de oro.

Las muchachas entre tanto espían la hora para huir del castillo.

La noche fría, húmeda, viscosa, como el ojo de un reptil. La lámpara de mano descubre su alucinante imagen. La llama afilada del candil atraviesa con crueldad el sitio oscuro. Las muchachas caminan por una rampa oblicua que desemboca a un foso donde un barquero espera. A lo lejos, se diría que Blondel, el trovador favorito de la reina sigue cantando sus últimas estrofas a Ricardo Corazón de León. El sonido de su vihuela lo transmite un parlante colocado *ad-hoc* en el patio. Los guardias conversan y un gallo canta.

El castillo, cortado con cincel brutal, surge asombroso en la penumbra histórica. Antonio apenas puede divisarlo entre las llamas que rodean su precipicio. Un movimiento de Lola, a su lado, acelera el incendio y cambia la perspectiva de sus pensamientos.

Aquí está la amazona. Se llama Marta. Ha vivido siempre junto a su casa. Antonio piensa en lo que pudo haberle dicho entonces. Nunca se atrevió a decirle nada. Nunca. ¿Para qué engañarse?

– ¿Se puede entrar?, decía ella.

El postigo se entreabre y el caballo salta con suavidad sobre la alfombra. Al ralentí como en medio de la niebla. Sus manos rodean el cuello de la niña que cae entre sus brazos salvadores. La noche aprieta los estribos, los colores cambiantes de sus bridas alucinatorias. El placer corre libre por la estancia. Derrama el contenido alcohólico de la madera, de los retratos, de la mesa de noche, del gato que sube hasta el tejado a decorar con su rabo enhiesto el perfil de la oscuridad. Marta, la amazona, cae al lecho, donde la isla de diamante la espera ansiosamente.

– Dime, amor mío, ¿qué te ocurre?

La isla del fondo del lecho continúa brillando. Con más fuerza, con más imperio. Las otras islas se han desvinculado del resto del archipiélago. El país de Luis está en guerra. Las generales suenan por todas partes. A la escarcha se une el rugir de los cañones y la lectura apasionada de los soldados. Todos leen cartas de sus novias. Algunos en los momentos de reposo leen novelas de guerra. Luis suplica a los hados que le quiten la vida. Sus mujeres han huido al campo contrario y hoy divierten a los generales del imperio en revolución. Solamente ha quedado Luisa; pero se advierte en su rostro una vaga nostalgia de no haber seguido a sus compañeras.

Por último pide a Primrose que la acompañe en la noche tormentosa. Siguen un sendero tortuoso, bajo la lluvia. Luisa envía un saludo al amante abandonado. No puede sacrificarse. Conoce hasta el hartazgo qué dolorosa antinomia supone el amor. Es necesario huir antes que esos feos hombres del Norte la agobien con su saliva infame. ¡Es necesario huir, Primrose, huir, a todo precio!

El pajecito la guía por la inextricable ruta. Junto al océano esperan al barquero que los ha de conducir al continente. Retroceden asustados. Un hombre avanza hacia ellos. Es Luis. Ella trata inútilmente de excusarse. Unos momentos después es entregada a la guardia, que la encierra en un calabozo. A Primrose le sacan los ojos a su vista. Después es degollado en el subterráneo del castillo.

Un nuevo movimiento de Lola adquiere en Antonio una importancia fácil de concebir.

Su hermana continuaba enemistada con Marta. Se trataban con palabras de zalamera amistad, pero en el fondo se odiaban. Cierta vez le dijo:

– Esa mujer me espanta.

Y entró en dudosas explicaciones. Se decían cosas horribles de Marta, que era mala, que era puta, que era bruja en fin.

– No me hables más. Eres una infame.

Julia se asustó. El insulto no le hacía daño. No; pero ¿por qué tan feo gesto? Sí, de veras, Antonio, la asustó. Nunca le había creído capaz de reaccionar en esa forma, tan, – ¿cómo decirlo?– violenta. El muchacho pensó:

– Lo hago por ti, Luisa.

Esa noche la amazona lo visitó de nuevo. Venía como siempre en su caballo blanco.

– Cásate conmigo, le suplicó, en mi casa sufro mucho.

Él se lo prometió enérgicamente. En realidad, allá en el fondo de su alma, repugnábale casarse. Pero era la única manera de huir con Luisa de las islas, de recibirla de brazos de Primrose, antes que la voz de Blondel llegase a los oídos de Luis y lo despertase.

– En mi casa existe una tragedia. Mi madre es un marimacho extravagante. Y a mí me duele aquí, agregó sonriendo.

La extremidad de su mano izquierda se colocó suavemente sobre su pecho. La respiración anhelosa y la palidez de su rostro le hizo pensar por un momento que ella se moría. Corrió angustiado a sostenerla; pero la visión se desvaneció entre sus brazos. Al despertar recordó pensativo los extraños sucesos de ese sueño.

A la mañana siguiente fue a verla. Marta le esperaba en el corredor de la casa. Le hicieron pasar a una sala donde un reclame de las virtudes de la vid fue lo primero que cautivó su atención. En ese cuadro se enumeraban las ventajas de la uva. Decía, por ejemplo: un kilo de uvas reemplaza a cien kilos de tomates, a dos kilos de patatas, a tres kilos de cebollas. Toda esa gastronomía incitante era un ordenamiento casi poético en el talle de Marta. Allí había naturaleza, vino y flores. Una naturaleza cansada de ser natural y que buscaba atolondradamente una expresión en la poesía.

El codo de Lola lo distrajo por un momento. La luz seguía brillando en su sitio. La isla, no había temor, estaba siempre ahí. Después pensó en la amazona y en lo que esa tarde se dijeron.

– Yo la quiero a usted.

La muchacha sonrió aquiescente. Sí. A ella no le desagradaba. Aún más. Confirmó la declaración de una tarde, cuando se identificó con Luisa, la infortunada princesa de la isla, y le pidió que la tomara en serio. Antonio juró que él siempre había creído en la veracidad de sus palabras, que no existía ningún motivo, por otra parte, para que se pudiera dudar de ellas.

Transcurrieron días de intensa felicidad. Antonio y Marta eran Luis y Luisa antes del desastre que motivó la ruptura. La boda se había fijado para dentro de algunos meses y en las dos casas todo el mundo la esperaba con alegría. Todos, menos Julia. Ella no podía aceptarla.

En vano el joven, menos rencoroso que ella, intentó una explicación satisfactoria. No pudo conseguirlo. Julia lo miró como iluminada por un astro interior.

– Luis y Luisa eran hermanos.

No es preciso concentrarse. Las luces del castillo se han apagado. La voz de Blondel también. En la triste mansión todo debe ser triste. Allí donde las venas se calentaron en extraños y muchas veces impares impulsos, ahora es necesario que reine en todo su esplendor la tragedia. Luis llega con un puñal en la mano a la prisión de su antigua amante.

Esa será la noche de sus verdaderos esponsales. Primero el amor, después la muerte. Su cuerpo asume todas las posturas del placer. Él bebe en ese foco de engaño, saliva y tedio que es su boca. Nadie comprenderá mejor que él, ahora, la significación de la muerte. Es un pavor con alas de murciélago, un secreto que se guardó con porfía y que a última hora a nadie sorprende. Todos entonces se retiran decepcionados. Es siempre menor el suspiro al efecto que produce. Este jadeo dulcísimo de Luisa cae como un orvallo en fierro caliente. Las gotas chirrían y un vaho color verduzco se escapa por la boca del amante. Una mujer corre y levanta la tetera. Ese té o prepara la mano de una mujer enlutada. El luto cae por su cuerpo desnudo como una caída de tinta en un paisaje de mantel. Este beso de ahora será el último, pero quizás el primero en que el alma presta su concurso íntegro. Ellos no creen en la separación el alma y el cuerpo. La admiten en cuanto funcionalidad exclusiva de cada elemento, así como en las ecuaciones de álgebra, algunas veces el elemento A, según lo prescribe el operante, juega un rol de elemento B. Dentro de esa metafísica del beso, o como quiera llamársele, los elementos se confunden, se diluyen y algunas veces terminan por pedirse prestadas sus respectivas funciones. El amor se haría más cruel, más intenso y más sombrío si solo interviniera la inteligencia. Ahora ellos se despiden del cuerpo y hacen que la cabeza los ayude a despedirlo. El puñal sobre la mesa es un hermoso paisaje.

Con ese puñal se podrá cautivar tu corazón, felina Luisa, que hiciste traición al dueño de tu alma.

– ¿Qué pasa, amado mío? ¡Despierta!

Lola lo sacude. Antonio suspira. La isla parece por momentos que desaparecerá en la superficie blanca. Antonio cree que todo depende de la fuerza de su pensamiento para que ella viva sin languidecer.

Sin languidecer como Marta que poco a poco fue enfermándose sin que nadie, a causa de la misma lentitud del proceso, lo notara.

Luis, por otra parte, había dicho a Luisa, antes de matarla.

– Sí, soy tu hermano, y te amo.

Y hundió su puñal en el seno de la adorada. Su sangre brotó en forma de un alegre surtidor. Es siempre agradable mirar la sangre en el cuerpo amado. La limpió con la manga de la chaqueta y salió de la habitación. En ella quedó Luisa. Su cuerpo servirá de cuerpo a las serpientes para sus violaciones nocturnas.

Antonio, con los ojos inyectados, la mira a través de la isla que ahora flota, como una hoja de diamante, en el lecho que desborda. Sus axilas que servirán de alero a ciertas golondrinas que viajan por distintas latitudes de ataúd buscando los veranos de la muerte. Sus muslos como ríos de lienzo, como caídas de ropa en la noche apta a la caza de los murciélagos. Sus labios que perduran una sonrisa sin color. Mira la escena y se refugia junto a Luis.

– ¿Quién eres? le pregunta este.

– Yo soy la sombra errante.

Antonio cae a sus pies. No puede resistir más. Él no ama a Marta. Él no ama a nadie ya. Él ama a Marta. ¿Por qué la mataste, despiadado? Luis lo mira con asombro. Después le pregunta.

– ¿Ha leído usted a Maeterlinck?

Antonio, sorprendido, no contesta.

– Pues, léalo.

En el castillo hasta el último festón tiembla balanceado por el huracán. El cañón no descansa. Un soldado pasa frente a la habitación con un corazón ensartado en la punta de la espada. Luis se mira en el espejo, tiene sueño y piensa en otro hombre. Ese hombre pensado por él vive innato en el seno de una mujer.

Antonio quiso explicarse el consejo del príncipe Maeterlinck. No... ese señor no podría interesarle... Releyó sin embargo sus obras y cuando menos lo esperaba encontró la clave. Era una frase cualquiera, un relleno literario vulgar, de esos que llaman muletillas los oradores y que en literatura dejan con la boca abierta a los imbéciles. Antonio se dio cuenta de que acertaba por una especie de instinto o intuición que lo acompañó durante la lectura de todos esos volúmenes. Esa intuición lo hizo hallar en las últimas páginas de *L'hôte inconnu* la frase que lo liberó de leer el resto de las obras y le dio la clave buscada. Al día siguiente rompió su compromiso matrimonial con Marta.

– ¿Qué tienes, amor mío?

Antonio no quiere moverse. La luz en el fondo del lecho, erguida como un tallo demasiado débil, apenas se sostiene. Él sabe que la isla terminará por desaparecer. Esa noche

fue la fiesta del tumulto. Cuando el castillo cayó hecho escombros, él también cayó hecho escombros. Su hermana lo había mirado comprendiéndolo todo.

– ¿Has comprendido, al fin?

Es inobjetable que al destino también se le desafía con una sonrisa. Eso fue lo que hizo cuando Antonio cayó a sus pies.

– Todo, absolutamente todo.

Los acontecimientos tomaron un impulso inusitado. Estaba aún Antonio arrodillado ante Julia, cuando la madre de ambos apareció en la puerta. Abarcó la escena de una mirada y se retiró tan silenciosa como entró. Apenas si se escuchó una pequeña discusión en el pasillo. Luego, la voz del padre.

– Eso no es sorpresa para nadie.

Esa misma tarde Antonio salía del hogar. Ese fue el comienzo de una nueva vida para él. Ya el castillo destruido, Luis se había refugiado en una de las murallas donde desde antiguo existía una cavidad secreta. Ya no existe Luis, ni Luisa, ni el paje Primrose. Ya las islas no será más los jardines del Imperio.

El imperio al desmembrarse ha hecho de Antonio un incestuoso, un criminal. Marta ha fallecido de una afección al pecho.

Antonio escribe inconsolables, interminables cartas al Presidente de la República, pidiéndole que lo ayude a rescatar el Imperio de las manos facciosas. Sus amigos lo abandonan. Ya no sabe para qué vive.

Su hermana Julia le ha escrito una carta admonitoria. Ella ha seguido la novela hasta donde es permitido por la moral y las buenas costumbres solamente.

“Es necesario, hermano mío, que comprendas que la vida es distinta a lo que se sueña. Tú eres un sugestionado, un envenenado por una gran ilusión. Vuelve a casa, todo el mundo está dispuesto a perdonarte”.

Antonio piensa en sus padres con una sonrisa escéptica. El imperio lo espera con sus islas prodigiosas en el fondo del mar. Su padre le escribe cartas amenazantes. Lo encerrarán en una casa de salud. Julia insiste: “Todo el mundo está dispuesto a perdonarte”.

En su trayectoria hacia el vicio ha encontrado a Lola, la mujer que ahora lo acompaña en el lecho. Esta es la última noche que pasará en el país. Él conoce su situación mejor que nadie. Es preciso salvarse a toda costa. Pero, para eso, es preciso también marcharse, huir lejos. Lejos de Julia, de la tumba de Marta, a un país donde las camas no tengan islas de luz, donde su ilusión, su pensamiento, su corazón entero pueda hallar una actividad factible y

provechosa. El mapa gira aceleradamente en su cerebro. La amante lo mira con curiosidad, con tierna curiosidad.

– ¿Qué tenías, amor mío? ¡Te he visto soñar tanto tiempo!

Antonio abre los ojos y con voz desvanecida:

– Sí, mucho tiempo. Quizás más tiempo de lo que tú imaginas.

15.2. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa y a Braulio Arenas

15.2.1. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Stefan Baciú¹

S. B.: *¿Cómo y cuándo se fundó Mandrágora?*

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

A fines del mismo año (1938) aparecía el n.º 1 de la revista *Mandrágora* bajo la dirección de los tres poetas mencionados. Su nombre fue propuesto por mí.

S. B.: *¿Quiénes fueron sus integrantes más fieles al correr de los años?*

E. G-C.: Desde luego, yo me he mantenido fiel a los principios que inspiraron a Mandrágora. Jorge Cáceres murió fiel a la Mandrágora. Y Arenas y Cid, no obstante algunas incursiones hacia otros campos, también mantuvieron su fidelidad. Arenas, con quien he mantenido una amistad inalterable, terminará por reintegrarse plenamente en el mundo

¹ Entrevista recogida en Stefan Baciú, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, pp. 23-31.

maravilloso propiciado por Mandrágora. Carlos de Rokha, extraordinario poeta, hijo del poeta Pablo de Rokha, vivió y murió deslumbrado por el fuego de la Mandrágora. En una ocasión él se lanzó de un segundo piso en actitud poética. Sus padres declararon que “era la primera víctima de la Mandrágora”.

S. B.: *¿Hubo deserciones, traiciones y claudicaciones?*

E. G-C.: Indudablemente. Fernando Onfray buscó otros campos. Gonzalo Rojas hizo otro tanto, como también Teófilo Cid. Pero en el fondo, bien en el fondo, jamás abandonaron a Mandrágora, de cuya seducción jamás lograrán separarse. Recuerdo que Teófilo Cid, por no haber concurrido a un contra homenaje a Neruda, fue expulsado del grupo. Escribimos artículos repudiando su actitud. Yo llevaba el material para entregarlo a una imprenta de Talca. Fui alcanzado en el pueblo de Buin, a unos 45 kilómetros al sur de Santiago, en donde, después de muchas discusiones, terminamos por firmar un acuerdo reconciliatorio, que, bizarramente, llamamos “la Paz de Buin”.

S. B.: *¿En qué condiciones se ha desarrollado la actividad del grupo, durante los años más fértiles? (Libros, revistas, folletos, exposiciones).*

E. G-C.: En los años no diré mejores sino en los años “públicos” de la Mandrágora, vale decir desde 1938 hasta 1952, los integrantes del grupo Mandrágora desplegamos una gran actividad. Estudios exhaustivos de los grandes problemas humanos como el amor, el sueño, la muerte, la locura (yo mismo escribí y publiqué la obra *Sociología de la locura*), los mitos, la libertad, etc. La imaginación fue nuestra hada madrina. Me atrevo a afirmar que hemos sido los más grandes creadores de imágenes poéticas que haya producido Chile hasta el momento, los más entrañables buscadores de lo insólito. Queríamos “transformar el mundo”, “cambiar la vida”, concebíamos al espíritu en una permanente rebelión, afirmábamos el derecho inalienable de creer en la utopía, solicitábamos “todo el poder a la Mandrágora”, queríamos hacer de la vida y del mundo el más maravilloso de los “collages”. La revista *Mandrágora* llegó hasta el número 7. Aparte de esto se publicaron libros, folletos y se organizaron exposiciones de pintura surrealista, pues –oscilando entre la actividad desplegada por el grupo francés “Le Grand Jeu” (recuerdo mi admiración por el gran poeta René Daumal) y el Surrealismo– terminamos por manifestar nuestra adhesión al Surrealismo que encabezaba André Breton. Fueron realmente años muy fértiles. En la antología *El AGC de la Mandrágora* usted podrá encontrar una reseña bibliográfica de esa actividad.

S. B.: *¿De qué manera reaccionaron o se comportaron los “grandes” de la poesía chilena: la Mistral, Huidobro, Neruda y de Rokha?*

E. G-C.: Respecto de esos llamados “cuatro grandes de la poesía chilena” que Ud. me señala, debo declararle que para Gabriela Mistral pasamos inadvertidos. Por lo menos así lo creo yo. Ella residía en el extranjero y no tuvo contacto alguno con nosotros. Por nuestra parte, esencialmente, tanto ella como su obra nos fueron indiferentes, no obstante reconocer la calidad de sus “Sonetos de la muerte”. Distinta fue nuestra posición con respecto de los tres restantes, a quienes llegamos a llamar en forma jocosa “los tres chiflados de la poesía chilena”. Con Huidobro tuvimos una amistad por largos años, de trato personal diario, no obstante no coincidir en los diferentes puntos de vista de la realidad y en la apreciación del fenómeno poético. Se equivocaban nuestros adversarios cuando nos tildaban de ser acólitos de Huidobro. Había un abismo entre él y nosotros los de la Mandrágora. Él era un racionalista “a outrance”. Nosotros propiciábamos la extralimitación de los instintos con el consiguiente reconocimiento de los valores irracionales para conseguir como meta un equilibrio entre el instinto y la razón. Reconocíamos, sí, en Huidobro al poeta que había contribuido grandemente a liberar a la poesía de lengua española de la retórica y del academismo insoportables que se arrastraba con posterioridad al siglo de Oro. Creo que no se ha hecho justicia a Vicente Huidobro en lo que realmente vale su poesía. Con Pablo de Rokha también mantuvimos una gran amistad e igualmente con su esposa, la poetisa Winett de Rokha (quien cariñosamente nos llamaba “los tres mosqueteros”). Fueron frecuentes nuestras colaboraciones en la revista *Multitud* que dirigía Pablo de Rokha. Para nosotros llegó a ser un genio frustrado por la “elefantiasis intelectual”. Sin embargo, es un gran poeta. Creo que a pesar de su obsesión por el insulto gratuito, nos respetó y hasta en cierto modo llegó a “contaminarse” con la Mandrágora.

He dejado para el final el “caso Neruda”. Él y su “coro de aduladores” fueron nuestros mayores adversarios. Le atacamos duramente a lo largo de todos los números de la revista *Mandrágora*, en folletos y manifestaciones públicas. Ahí están los documentos. Para nosotros, y concretamente, para mí, su poesía era fácil, comercial, oportunista, superficial, interesada, incondicional hasta el servilismo (no por sus ideas políticas sino por su incondicionalidad calculadora), carente de toda videncia y él, personalmente, un “jettatore”. Sus amigos íntimos podrían escribir un muy brillante estudio sobre este último punto. Asfixiado por su vanidad, sufría el día que no recibía un homenaje público o leía un comentario adulándole. Hizo un empleo abusivo de la sentencia de Lautréamont: “el plagio es necesario”. Poeta famoso, el más famoso que haya producido Chile, pero

desgraciadamente sin vigencia poética. ¡Raspad la superficie a sus homenajes y encontraréis la verdadera intención!

S. B.: *¿Quiénes han sido sus mejores “aliados” y quiénes sus más encarnizados adversarios?*

E. G-C.: Nuestros mejores “aliados” han sido especialmente los grupos surrealistas francés y belga, a los que mucho debemos. Tuvimos buenas relaciones con los poetas chilenos Rosamel del Valle, a quien frecuenté hasta antes de su muerte, y Díaz-Casanueva, aunque con este último hayamos tenido algunas diferencias. Pero en realidad nuestros mejores aliados han sido los jóvenes que “ocultamente” conocen nuestros textos. Los adversarios han sido muchos, casi todos arrastrados por la pasión política.

S. B.: *¿Cuál fue la participación y la posición del “Mouvement Surréaliste” de André Breton y de sus compañeros?*

E. G-C.: En 1939 me encontré en Buenos Aires con el escritor francés Roger Caillois. Conversamos largamente sobre poesía. Él después viajó a Santiago a dar unas conferencias en la Universidad de Chile. Ahí conoció a Braulio Arenas y a Teófilo Cid. Seguimos hablando de poesía. La Segunda Guerra Mundial acababa de estallar. Después recibimos cartas de Benjamin Péret y de André Breton, quienes nos manifestaban su simpatía. También tomamos contacto directo con el grupo surrealista belga. Más tarde –1948– Jorge Cáceres viajaría a París y colaboraría con el grupo de Breton. Al año siguiente lo haría yo hasta 1951. Frecuentemente a Breton, a Péret y a todos los poetas y pintores que por aquellos años se reunían a diario en el Café de la Place Blanche. Mantuve amistad con ellos. El pintor Jacques Hérold desde entonces es mi gran amigo. También lo fue el genial pintor belga René Magritte hasta su muerte. Un mundo extraordinario. Mantengo aún buenos contactos y lazos de amistad con los surrealistas franceses y belgas y también con los de otras nacionalidades.

S. B.: *¿Qué contactos tuvo Mandrágora con movimientos y poetas de Latinoamérica?*

E. G-C.: Con respecto a los contactos de Mandrágora con movimientos y poetas latinoamericanos puedo señalarle los mantenidos con el poeta surrealista peruano César Moro y con el argentino Aldo Pellegrini, desgraciadamente ambos ya fallecidos. Arenas tomó contacto personal en Buenos Aires con Pellegrini y Enrique Molina y su grupo. También creo que lo hizo en México con Octavio Paz. En Caracas un grupo representó en el Teatro Municipal mi obra teatral *Mandrágora, rey de gitanos*.

S. B.: *¿Cuál es, a su juicio, el balance después de casi cuatro décadas desde su fundación?*

E. G-C.: Quedan todos los números de *Mandrágora* con sus artículos teóricos; queda la pasión de *Mandrágora* en pro de un mundo esplendente, contrario a todo lo que sea opaco; queda su lucidez; quedan los muchos libros de Arenas, de Cáceres (de quien todavía no se hace una edición con sus valiosos textos); quedan los míos. Quedan pintores [sic] y collages. Pero, por sobre todo, queda el “Libro Secreto” que transmitirá, más bien a través de la tradición oral, la gran historia o la alucinante leyenda de la *Mandrágora*. Ud., Stefan Baciú, gran conocedor de la poesía, estará en mejores condiciones de hacer este balance.

S. B.: *¿En qué zonas de la poesía y de las artes plásticas chilenas y latinoamericanas se siente hoy el impacto de Mandrágora?*

E. G-C.: La influencia de *Mandrágora*, como ya he dicho, es “secreta”, sus adeptos mantienen el secreto.

15.2.2. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Floriano Martins²

F. M.: *Como acostumbra a decir René Daumal, aquel que escribe en total libertad crea un mundo. ¿Qué significa para usted un acto de creación, esa ambición diabólica de encarnar el absoluto?*

E. G-C.: La aspiración de Daumal es idealmente exacta. Pero en la práctica las dificultades surgen al querer determinar el momento en que el escritor o el poeta ha logrado la *total libertad*, sea en el interior de su espíritu o fuera de él. *A contrario sensu*, se pensaría que, cuando no existe esa libertad, nunca podría crearse un mundo, lo cual desmiente la historia de la literatura y de la poesía. Bajo tiranías (¡y vaya que lo sé!) se pueden crear obras, textos, mundos nuevos, claro está que ocultamente y, en general, impublicables, incomunicables, los cuales, sin embargo, a la larga salen a la luz y si se trata de una verdadera creación, esta sobrevive a la sombra, sobrevive a los estragos de la opresión y de la muerte. En último término, para mí, creación es un acto en que la diversidad cultural se solidifica.

F. M.: *Algunos críticos hacen referencias sobre esoterismo y la filosofía hindú como sendos puntos esenciales de su poesía. Existe un verso suyo que alude al poeta como*

² Entrevista publicada bajo el título “La poesía explosiva de Enrique Gómez-Correa” en la revista *Prisma*, n.º 41, Bogotá, 1992, pp. 44-47.

“hombre que pisa sobre la escritura de su muerte”. ¿Diría que en esto a lo que René Char se refiere como “un entendimiento de lo inesperado”, se halla la raíz de toda su poesía?

E. G-C.: Durante años, a través de diferentes lugares que he visitado en mis viajes por el mundo, ha sido preocupación fundamental para mí conocer cómo afrontaban los distintos pueblos el problema de la muerte. Lo experimentado, por ejemplo, en las selvas ecuatorianas y colombianas; en India y en China; en los países europeos y americanos; en pueblos civilizados y pueblos primitivos, bárbaros, más propiamente autóctonos en general. He conocido sus ritos. Yo mismo he estado varias veces al borde de la muerte. He escrito poemas agonizando. Mi poema “El peso de los años” (inédito) es una relación de mi lucha contra el cáncer (desahuciado, en los primeros días de marzo de 1985, por junta de médicos) y he logrado sobreponerme. Por algo en 1937, en un texto de escritura automática (“La violencia”) me había formulado la terrible interrogante: ¿De qué sirve la cuarta dimensión del ojo sin el cigarro de la muerte? Aquí lo inesperado fue la vida, el renacer, el revivir, todo, todo un acto poético. Hoy –ante el derrumbe de las gastadas ideologías y de las viejas utopías– es tarea primordial para el poeta (con una poderosa voluntad e imaginación) crear nuevas utopías (tal vez nuevos mitos) para abordar el Tercer Milenio, que nos aguarda con sus vacíos, ilusiones, esperanzas y zozobras.

F. M.: *Según Borges “la poesía no empieza con la metáfora y hasta sospecho que entre la gente primitiva no se ve la diferencia entre el sentido recto y el sentido figurado”. ¿Considera la metáfora como elemento esencial de la poesía?*

E. G-C.: La metáfora y la comparación se construyen con el puente que implica el *como* tal cual la imagen con el otro puente que es el *de*. Metáfora, comparación e imagen son los puntales de la poesía. Agréguele a estos: conocimiento, razón, locura, emoción, sentimiento, sorpresa, silencios, consciente, inconsciente, azar, imaginación, humor y entusiasmo, éxtasis y después póngalo todo al fuego, lento o acelerado según te lo indique el árbol del cerebro, el de tu corazón y, así mismo, el ritmo de tu sangre. Dejarás tu sangre en la escritura del poema sobre la hoja en blanco.

F. M.: *De acuerdo con Nicolás Espiro, “el arte nace con una estirpe de supra-personalidad para que la vida cotidiana pueda nutrirse de ella y alcanzar, a su tiempo, por su intermedio, esa conciencia más alta, esa región donde se anulan opuestos e incompatibles, donde todo existe en comprensión y armonía”. ¿Está de acuerdo? En este*

sentido, ¿podríamos afirmar que ello configura un obstáculo de la comunicación del artista con el mundo?

E. G-C.: Por cierto. Se marcha siguiendo las huellas de Heráclito, de Hegel, la dialéctica endemoniada que lleva a los absolutos, al punto supremo, al punto sublime, donde las antinomias se resuelven. Es el retorno al Uno.

F. M.: *De acuerdo con las palabras de Aldo Pellegrini, “todo lo que el Surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella da su verdadero sentido”. Ya Artaud se refería al Surrealismo como “una nova especie de magia”. ¿Qué significado tiene en su vida el Surrealismo?*

E. G-C.: Yo he nacido en una tierra surrealista y, por eso, lo fui antes de conocer la letra, la doctrina, los textos que forman el mundo surrealista. Nací en una tierra en donde son frecuentes los temblores, los terremotos (he escapado a sus graves consecuencias a tres grandes), las erupciones volcánicas, las nevazones en pleno desierto cálido, las petrificaciones de reptiles, de aves, de animales. Recuerdo que en mi infancia me maravillaba poniendo zapatos, frutas, objetos en aguas calcáreas de un estero, para verlos cómo se petrificaban, se metamorfoseaban, cómo mi ciudad natal (Talca) era cubierta por las cenizas de un volcán cordillerano. ¡Sí, acá, en Chile, hemos tenido hasta un Ubu Roi!

F. M.: *¿En qué circunstancias surge en Santiago el Grupo Mandrágora?*

E. G-C.: El grupo Mandrágora y la revista del mismo nombre nacieron *oficialmente* el 12 de julio de 1938, con una lectura de poemas y declaraciones en el Auditorium de la Universidad de Chile, hechas por Braulio Arenas, Teófilo Cid y yo, no obstante que ya, en 1932, el azar nos había reunido en el Liceo de Hombres de Talca. Luego se incorporaron al grupo Jorge Cáceres, Juan Sánchez Peláez, Fernando Onfray, Eugenio Vidaurrázaga y otros. El gran pintor Roberto Matta había partido a Francia, pero él conoció nuestros textos y, según me informaron, manifestó su aprecio. Eran los tiempos de la Guerra de España, de los Frentes Populares (triumfantes en Francia, España y Chile) y de la Segunda Guerra Mundial. Nos opusimos al capitalismo, al fascismo, al nazismo, al franquismo y al estalinismo (Octavio Paz lo ha destacado en un artículo suyo). Fuimos, además, fervientes partidarios de la ruptura de relaciones diplomáticas con los gobiernos de los países que formaban el Eje. Sostuvimos nuestros puntos de vista en diarios, revistas, conferencias, foros y aún a bofetadas. ¡Tiempos heroicos de la Mandrágora!

F. M.: *¿Qué importancia tiene la poesía de Pablo de Rokha, Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva para la generación de Mandrágora?*

E. G-C.: Los poetas que usted me señala, a cuya lista hay que agregar a Vicente Huidobro, desempeñaron un gran papel en la historia de la poesía de Chile. A pesar de la diferencia de edad, nos unió una gran amistad, nos frecuentábamos muy seguido, nos apoyaron y nos estimularon, agregando a ello que, en cierto modo, nos habían despejado el camino para hacer estallar la gran explosión poética en el idioma español. Eso sí, vale la pena aclararlo, no fuimos ni discípulos ni seguidores de ninguno de ellos, a pesar de lo valioso de sus obras. Pero nos separaban diferencias profundas. Repudiamos tanto la conducta como la obra de Neruda.

F. M.: *¿Qué relación mantenían los integrantes del grupo con los demás focos del Surrealismo en América Latina?*

E. G-C.: El grupo Mandrágora tuvo desde sus inicios muy buenas relaciones con los surrealistas franceses, belgas, españoles, holandeses, ingleses, suecos, alemanes, yugoeslavos y de los países sudamericanos como Argentina (Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio A. Llinás, Raúl Gustavo Aguirre); Perú (César Moro, Méndez Dorich, Westphalen); Venezuela (Juan Sánchez Peláez); países centroamericanos (el grupo dominicano de “La poesía sorprendida” que fue, en cierto modo, una proyección de la Mandrágora gracias al escritor y poeta chileno Alberto Baeza Flores). Igualmente en Cuba (Lam), Haití y la Martinica. Hasta hoy mantengo correspondencia con los poetas colombianos Óscar González y Raúl Henao (Medellín). También estos lazos se han mantenido con los surrealistas estadounidenses (en Chicago Franklin Rosemont como antes con Man Ray) y de Canadá, a través de nuestro amigo el poeta y artista Ludwig Zeller. Otro tanto con respecto de México.

F. M.: *Hay una grave acusación de Gonzalo Rojas de que los componentes de Mandrágora, contrariando los postulados poéticos que dieron origen al grupo, se entregaron a la publicidad y a un triunfalismo vulgar. ¿Qué piensa al respecto?*

E. G-C.: En su tiempo me informaron de esa gratuita e injusta crítica. Braulio Arenas y Stefan Baciú, quienes habían sido aludidos, contestaron en términos muy enérgicos. A mí me ofrecieron espacios en diarios y revistas para que contestase. Y no obstante que jamás había rehuido la polémica, esta vez me negué a hacerlo y preferí mantenerme impasible. Meses después el autor de las referidas críticas me escribió una carta personal señalando su error y dándome excusas por su desaguizado o traspiés, con términos elogiosos para mi

persona y mi obra. Después de esto di por cerrado el episodio y me parece irrelevante seguir insistiendo en él.

F. M.: *El último número de la revista Mandrágora, llevaba por título “Testimonios de un poeta negro”, y fue enteramente organizado por usted. ¿Esta denominación de poeta negro, acaso lo identifica como uno de los fundadores de “Le Grand Jeu”?*

E. G-C.: He admirado a estos integrantes del grupo denominado “Le Grand Jeu” (título de una obra de Benjamin Péret), especialmente a René Daumal (que hacía experiencias con la muerte absorbiendo peróxido de carbono y que habló de “poesía blanca” y “poesía negra”); de Roger Gilbert-Lecomte (devorado por las drogas y el alcohol, muerto víctima del tétanos) y de Maurice Henry, a quien conocí personalmente en París. Pero la “poesía negra” nuestra era más amplia en sus contenidos, ya que no solo se limitaba con señalar su equivalencia con la “magia negra” en contraposición a la “magia blanca”, sino que se refería a todo lo negado por la moral imperante, al mal en estado de gracia y pureza, al color negro de la bandera de los anarquistas, a la rebelión absoluta. Era el “negro” de Rimbaud y de Lautréamont.

F. M.: *¿Por qué razones se decidió a publicar la revista?*

E. G-C.: Mi prolongada residencia en Europa y al tratar de publicar el número 8 de la revista *Mandrágora* en París contar solo con las colaboraciones de surrealistas europeos y, entre los chilenos, únicamente con la de Jorge Cáceres, lo que me hacía aparecer en una orfandad en lo que respecta a mis connacionales. Ello me determinó viajar a países del Medio Oriente y de África, principalmente a Egipto en donde tomé contacto personal con el poeta surrealista Georges Henein y con los de su grupo “La parte del desierto”.

F. M.: *En un posible balance de su producción poética, a lo largo de más de cincuenta años de intensa actividad, y contando con algunos títulos inéditos, sería posible aclarar ¿qué le ha traído la poesía, cuáles son los frutos sagrados de este diálogo incesante con ella?*

E. G-C.: A estas alturas, después de haber vivido tan intensamente y tan intensamente también haberme defendido de la muerte, de haber escrito bastante –si se une lo publicado con lo inédito– puedo decir que la poesía en mí lo ha invadido todo, todo lo ha iluminado, aún las cosas triviales, los lugares comunes, los hechos de la vida cotidiana, las ciudades, las calles, las casas, las plazas, la cordillera, el mar, los cielos claro o tormentosos, el día, la

noche, el sueño. Hace ya tiempo que la Mandrágora está en la calle, los jóvenes la escuchan, la leen, la estudian en las universidades por más que yo me empeñe en mantenerla secreta. Tanto es así que un restaurante en el barrio oriente de esta capital –Santiago de Chile– lleva el nombre La Mandrágora. Los turistas que van a la cordillera a esquiar en la nieve lo leen y lo repiten: “¡La Mandrágora!”. ¡Pobre Maldoror!

15.2.3. Entrevistas a Enrique Gómez-Correa por Enrique Lafourcade³

Entrevista 1

E. L.: *¿La ruta de Budha le permitió descubrir algo?*

E. G-C.: No. Tal vez me planteó el conflicto entre la salvación individual y la colectiva, socialista. No he decidido aún.

E. L.: *¿Le interesan las drogas?*

E. G-C.: ¡La poesía es una droga! Poner droga sobre droga es demasiado.

E. L.: *¿Cómo surgió el nombre Mandrágora?*

E. G-C.: Yo bauticé al grupo. El prestigio mágico y poético de la palabra viene de Novalis. La raíz de la Mandrágora puede ser negra y entonces adopta la forma de una mujer. Cuando es blanca, conforma a un hombre. El que la arranca de la tierra muere. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza, y el conocimiento. Braulio insistía en que llamáramos a nuestro grupo Alraune (mandrágora en alemán). Huidobro decidió el pleito.

E. L.: *Usted estudió leyes. Igual, Braulio Arenas y Eduardo Anguita.*

E. G-C.: Sí, Braulio estuvo un mes exacto. Le entró pánico. Anguita, seis meses. Fue Vicente Huidobro el que los convenció diciéndoles: “No sean idiotas. No estudien leyes. Viene la revolución. Todas las leyes van a ser derogadas. No estudien tonterías”. Le hicieron caso.

³ Son dos las entrevistas que Enrique Lafourcade realiza a Enrique Gómez-Correa publicadas en la prensa chilena. La primera que reproducimos fue publicada en el suplemento de *El Mercurio*, Santiago de Chile, el 1 de agosto de 1976 bajo el título “Confesiones de la Mandrágora”, junto a otra entrevista a Braulio Arenas, ambas reunidas bajo el mismo citado epígrafe. La segunda de ellas fue publicada bajo el título “Enrique Gómez-Correa: el último mandragórico” en *El Mercurio*, Santiago de Chile, el 25 de octubre de 1981.

E. L.: *Usted escribió alguna vez “m... para Neruda y, sobre todo, m... para el mequetrefe de Anguita” ¿Mantiene ese juicio sobre estos dos poetas?*

E. G-C.: Anguita siempre me ha parecido un gran poeta. Yo estuve en el jurado que le dio el Premio Municipal y defendí su nombre. Aunque continúa siendo un mequetrefe.

E. L.: *Como en la célebre encuesta de Breton, ¿qué esperanzas cifra usted en el amor?*

E. G-C.: Sin el amor no valdría la pena vivir. Es la última tabla de salvación del hombre.

E. L.: *¿Ha considerado la idea del suicidio?*

E. G-C.: Sí, la acepto. Cuando un hombre ha agotado todas las formas del placer y solo le resta el placer de cortarse las venas.

E. L.: *Su postre favorito.*

E. G-C.: La torta de castañas.

E. L.: *¿Quién es Braulio Arenas?*

E. G-C.: En la constelación mandragórica, Braulio Arenas es Saturno.

E. L.: *¿Y Teófilo Cid? ¿y Jorge Cáceres?*

E. G-C.: Teófilo, el Master de la noche. Cáceres, el delfín de la mandrágora.

E. L.: *¿El esplendor del grupo?*

E. G-C.: En los “años públicos” de la Mandrágora, desde 1938 hasta 1952, sus integrantes desplegamos gran actividad. Libros, folletos, exposiciones surrealistas, lecturas de poesía. Me atrevo a afirmar que hemos sido los más grandes creadores de imágenes poéticas que haya producido Chile hasta el momento, los más entrañables buscadores de lo insólito. Queríamos “transformar el mundo”, “cambiar la vida”, concebíamos al espíritu en una permanente rebelión; afirmábamos el derecho inalienable de creer en la utopía, solicitábamos todo el poder para la Mandrágora, queríamos hacer de la vida y del mundo el más maravilloso de los collages.

E. L.: *¿De qué manera reaccionaron los “grandes”? ¿La Mistral, Huidobro, Neruda, De Rokha?*

E. G-C.: Para Gabriela Mistral pasamos inadvertidos. Ella residía en el extranjero y no tuvo contacto alguno con nosotros. Por nuestra parte, tanto ella como su obra nos fueron indiferentes. Sobre los tres restantes, a quienes llamábamos “los tres chiflados de la poesía chilena”, con Huidobro tuvimos una gran amistad por largos años, aunque había un abismo entre él y la Mandrágora. Huidobro era un racionalista “a outrance”. Reconocíamos, sí, al poeta que había contribuido a liberar la poesía española de la retórica y del academismo. También fuimos amigos con De Rokha. Lo considerábamos un genio frustrado por su “elefantiasis intelectual”. En alguna medida llegó a contaminarse con la Mandrágora.

He dejado para el final el “caso Neruda”. Él y su “coro de aduladores” fueron nuestros mayores adversarios. Le atacamos duramente en la revista *Mandrágora*, en folletos y en manifestaciones públicas. Para nosotros, y concretamente, para mí, su poesía era fácil, comercial, oportunista, superficial, interesada, incondicional hasta el servilismo (no por sus ideas políticas sino por su incondicionalidad calculadora), carente de toda vivencia. Asfixiado por su vanidad sufría el día en que no recibía un homenaje público o leía un comentario adulándolo. Hizo un empleo abusivo de la sentencia de Lautréamont “el plagio es necesario” (“Veinte Tagores de amor y un Sabat Ercasty desesperado”). Poeta famoso, el más famoso que haya producido Chile, *pero* desgraciadamente sin vigencia poética.

E. L.: *¿Quiénes estaban con ustedes?*

E. G-C.: Nuestros mejores aliados, los grupos surrealistas franceses y belgas. El poeta chileno Rosamel del Valle. El surrealista peruano César Moro, y el argentino Aldo Pellegrini.

E. L.: *¿Encontró usted a Nadja, la bella desconocida?*

E. G-C.: Sí.

E. L.: *¿Advierte usted la influencia de Mandrágora en la poesía chilena y latinoamericana actuales?*

E. G-C.: La influencia de Mandrágora, como ya he dicho, es “secreta”. Sus adeptos mantienen el secreto.

Entrevista 2

E. L.: *Mandrágora, ¿a quién se le ocurrió la palabra?*

E. G-C.: Fui yo quien se la propuso a Braulio. Me había sentido alucinado por la mandrágora al leer *Literatura alemana* de Enrique Heine. Braulio quiso utilizar la palabra alemana “Alraun”. Vicente Huidobro dirimió el pleito.

E. L.: *¿Hubo otras revistas antes?*

E. G-C.: Antes de *Mandrágora* yo saqué *Aire Libre*, publicación que no alcanzó a aparecer a causa de un poema de Eduardo Molina, en el cual las embestía, más furioso que Aragon en *Front Rouge*, contra la policía. Mientras se imprimía, en Talca, fue sorprendido por el padre del dueño de la imprenta –un sargento del Ejército en retiro–, quien puso el grito en el cielo. Se suprimía o se cortaba el poema, ya impreso, o *Aire Libre* no veía el ídem. Yo me negué a censurar a Molina.

E. L.: *¿Quiénes más iban a publicar en Aire Libre?*

E. G-C.: Vicente Huidobro, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Gustavo Ossorio, Rosamel del Valle, Jaime Rayo, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, yo mismo.

E. L.: *¿Sus profesores de Castellano?*

E. G-C.: Alberto Arenas. Había sido compañero y amigo de Neruda en el Pedagógico. Nos recitaba un poema de él muy parecido al poema “Veinte” de Neruda. No sé si el suyo había sido escrito antes. Nos consideraba –a Braulio, a Teófilo y a mí– “escritores en ciernes”. Recuerdo también a Lautaro Torres, profesor de inglés, quien me hizo traducir a Shakespeare y a un escribir una versión moderna de *Romeo y Julieta*.

E. L.: *¿Qué hacían los sábados, los domingos?*

E. G-C.: Íbamos a bailes que organizaban en las casas de las alumnas del Liceo de Niñas, algunas de las cuales tenían piano o vitrola.

E. L.: *¿Dónde vivía Teófilo? ¿Y Braulio Arenas?*

E. G-C.: Teófilo vivió en diferentes pensiones. No lo resistían mucho, por su “conducta”; se veía obligado a cambiarse. Braulio, con su hermano Alberto, en 2 Norte, junto a la Alameda.

E. L.: *¿Y ese “dancing” Chino el Leoni o algo parecido?*

E. G-C.: Exactamente se llamaba “El Chino Lyonta”, al que hago referencia en mi libro *La Noche al desnudo*. Se encontraba en 1 Oriente, cerca del Mercado Central. En sus paredes había pintados paisajes de China. Era un lugar verdaderamente surrealista, poético, y ahí nos íbamos a beber y a conversar sobre poesía.

E. L.: *¿Y a oír a Teófilo tocar piano?*

E. G-C.: Teófilo tocaba canciones a la moda en Broadway. El último “blue”. Se lucía con *Sí, sí, es mi nena...*

E. L.: *¿Hubo alguna musa en común en ese “dancing”?*

E. G-C.: No. En ese terreno corríamos por separado. Más tarde Teófilo pasó soñando en torno a una novia que se le murió llamada Flor, una especie de Ligeia de Poe.

E. L.: *¿Vieron a Nadja en Talca? ¿Asomada a algún balcón?*

E. G-C.: Cada uno tuvo su Nadja. Personalmente, yo no me quejo.

E. L.: *¿Quién fue el primero en irse [a Santiago]?*

E. G-C.: Arenas. A fines de 1933. Ingresó a la Escuela de Derecho y allí estuvo hasta que el profesor de Economía Política, Enrique Marshall, le preguntó por los fisiócratas. Braulio se espantó y no regresó nunca más.

Teófilo estaba en Concepción con intenciones de estudiar Derecho y Pedagogía. Yo, en 1935, ingresé a la Escuela de Derecho. Nos encontramos todos allí y empezamos a frecuentar a Vicente Huidobro, a quien veíamos casi a diario y por muchos años.

E. L.: *De los tres mandragóricos padres fundadores, ¿cuál fue el más austero? ¿y el más bohemio?*

E. G-C.: ¿El más austero? Braulio Arenas; el más bohemio, sin duda, Teófilo, a quien yo llamé *Master de la Noche*.

E. L.: *¿Lugares de Santiago?*

E. G-C.: Casas de poetas, donde se hacía gran vida intelectual. La fuente “Iris”, en Alameda al llegar a Estado.

E. L.: *¿Se sintió Huidobro amenazado en su vanguardismo por La Mandrágora?*

E. G-C.: Creo que Huidobro sintió simpatía y en algunos momentos estuvo hasta un poco atrapado.

E. L.: *De los tres mandragóricos, ¿cuál era el más rabioso?*

E. G-C.: El más rabioso era Braulio, como yo el más apasionado y entusiasta; pero el “más simpático” fue Teófilo. Agrego: Jorge Cáceres fue un surrealista “de tiempo completo”, como diría Baciú.

E. L.: *¿Por qué comparó a Neruda, en un poema, con la lepra?*

E. G-C.: Porque consideré que su poesía se caía a pedazos, como la carne de los leprosos.

E. L.: *¿Cómo fue ese ataque de La Mandrágora a Neruda?*

E. G-C.: En síntesis: se había anunciado que la juventud de Chile le rendiría un homenaje en el Salón de Honor de la Universidad, con ocasión de haber sido nombrado Cónsul General en México. Quisimos protestar. Neruda se encontraba moralmente descalificado mientras no rindiera cuenta de los fondos recolectados en ayuda de los niños españoles. Arenas avanzó hacia donde estaba Neruda y manifestó dicha protesta públicamente y acto seguido le rompió el discurso que debía leer. Si no lo hubiera logrado Arenas, lo habría intentado yo, y así sucesivamente otros miembros del grupo. Así se proyectó y el orden fue establecido por sorteo en la fuente de soda “Iris”. Arenas consiguió el objetivo.

E. L.: *¿Y qué paso?*

E. G-C.: Mientras yo trataba de facilitar la huida de Arenas, en el hall de la Casa Central de la Universidad recibí la paliza más grande de mi vida.

15.2.4. Entrevista a Enrique Gómez-Correa por Hernán Ortega Parada⁴

H. O. P.: *Usted ha definido así el nombre mítico de la mandrágora: “El prestigio mágico y poético de la palabra viene de Novalis. La raíz de la mandrágora puede ser negra y entonces adopta la forma de una mujer. Cuando es blanca, conforma a un hombre. El que la arranca de la tierra muere. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza y el conocimiento”. Usted, ¿ha tenido físicamente, realmente, alguna mandrágora?*

E. G-C.: Físicamente no, pero simbólicamente siempre me ha perseguido esa imagen de la planta, con todo lo que ella conlleva y con todo lo que tiene detrás como se ha anunciado en la pregunta.

H. O. P.: *Sabemos que usted bautizó al grupo literario. ¿Fue un nombre elegido para el movimiento o el movimiento, al avanzar, se encontró con este espejo negro?*

E. G-C.: El encuentro fue leyendo un libro, en Talca, que se llama *De la Alemania*; de la Alemania donde se estudiaba a los románticos alemanes. Ahí, en ese libro de Enrique Heine, que era una réplica al libro escrito por Madame de Staël, yo encontré que hacía una relación con un cuento de Achim von Arnim, *Isabel de Egipto*, en el cual él hablaba de esta planta mágica y que a mí me deslumbró y desde ese instante mi preocupación fue –tal vez– sacar una revista con el nombre de Mandrágora. De todas maneras, el texto mismo, la *significación* de la mandrágora, siguió influyendo en mí.

H. O. P.: *Esa época, ¿corresponde al período de estudiante, cuando estaba en el Liceo de Talca?*

E. G-C.: Exactamente, corresponde a la época de estudiante de Humanidades.

H. O. P.: *O sea, la idea persistió y germinó en usted, porque ya el nombre –evidentemente– se colocó al grupo cuando estaban aquí en Santiago, algunos años después.*

E. G-C.: Exactamente, porque, como ya es conocido, nos habíamos encontrado en el Liceo de Talca: Teófilo Cid, Braulio Arenas y yo, y en el cual teníamos contacto porque existía mucha actividad literaria; naturalmente que actividad literaria de liceo y que después se continuó en Santiago, cuando estudiábamos en la Universidad.

⁴ Entrevista realizada a Enrique Gómez-Correa por Hernán Ortega Parada en 1985, mientras estaba ingresado en la Clínica Boston. Entrevista incluida en *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, Ediciones Huelén, pp. 189-198.

H. O. P.: *¿No cree que el grupo, literariamente, fue devorado por la mandrágora? Pienso en que la cantidad de actos públicos que realizaron, de los buenos y de los malos, se debían a una mística y también al deseo concreto de transformar el mundo y, aparentemente, no ocurrió nada importante, a lo menos en Chile, y la poesía se acaudaló con Neruda y después con Parra. Todos desertaron y quedó el supremo sacerdote solo, intercambiando visiones con otros hermanos del mundo. ¿No es este un fracaso? ¿No es una autofagia mandragórica?*

E. G-C.: No soy el más indicado para calificar si fue este un fracaso o tal vez una salida honesta, honorable. Pero se hizo lo que tenía que hacerse: se hicieron las manifestaciones en la medida en que nosotros, a nuestros esfuerzos, nos correspondía. Sacamos las publicaciones, digamos en la medida que nuestros modestos medios económicos y financieros lo permitían. No tuvimos un mecenas, no tuvimos un conde, una persona, como en Europa, que a los surrealistas les sirvió de mecenas para las ediciones. Nosotros, acá en Chile, a pesar de que había una clase alta, una clase adinerada, esta clase adinerada no tenía ninguna preocupación artística, no tenía esa fuerza de construcción creadora aunque sea de atrás –como existe en Europa–. Nos faltó –le repito– en la medida en que nosotros pudimos, creamos y sacamos todos los textos que constituyen la avanzada de la Mandrágora. Ahora, en el camino fueron quedando personas que por alguna u otra razón fueron desertores que renegaron o buscaron, sencillamente, otros caminos; partiendo para otros lados, y yo he permanecido fiel a lo que he creído que era lo medular de mi vida entera.

H. O. P.: *Se dice que Braulio Arenas desertó seducido por su visión antigua y clásica del idioma y del arte literario; por lo tanto, seducido por el tallado estético del pensamiento. ¿No cree usted que el surrealismo chileno también se mantuvo alejado de la realidad, de lo que se llama “compromiso vital” para quedar mandragóricamente inserto entre dos niveles inefables?*

E. G-C.: Yo aquí le voy a repetir lo que alguna vez dije delante de Braulio Arenas, en un lugar público. Yo creo que él –en cuanto a esta relegación de que se habla– o no ha sido nunca surrealista y lo fue por reflejo, o, sencillamente, lo continúa siendo y no ha renegado.

H. O. P.: *En el número 7 de la revista Mandrágora usted exalta: “La poesía negra debe invadir toda nuestra vida, dominar todos nuestros actos cotidianos, toda nuestra actividad entusiástica al servicio de esta maravillosa poesía”. Bien, sin embargo, usted como*

sacerdote del movimiento ha entregado su vida, o parte de ella, al estudio de los códigos legales y a la burocracia diplomática. ¿Cómo se piensa, entonces, en esta dicotomía?

E. G-C.: Sí, es una pregunta que se me hace continuamente; nunca se ha dejado de hacerme y, para mí, la diplomacia y el ejercicio de abogado fueron una manera de ganarme la vida, fue una manera que yo encontré como útil sustituto, o sencillamente pasaba a ser un parásito. Fue una manera –como digo– de ganarme la vida, de salvar mis responsabilidades –se entiende– personales, familiares o de otra índole.

H. O. P.: *Usted ha escrito: “Yo desprecio tanto al policía como al ladrón, al incendio como a la lluvia, a la alegría como a la tristeza, al instinto como a la razón, al derechista como al izquierdista, al perro y al gato”. El poema es “La noche al desnudo”; ese es un fragmento. Díganos, ¿cuál ha sido el pensamiento social, qué batalla le habría gustado librar y ganar?*

E. G-C.: En el fondo yo soy un anarquista. Un anarquista muy libre, que no anda poniendo bombas pero que quiere a lo más –digamos– que el pensamiento no tenga ninguna clase de amarras; incluso en la vida misma. Yo creo en una plena libertad. Ahora, las ciertas tendencias políticas, el hecho de comprometerse en un determinado partido político en cierto modo a usted lo limitan en sus pensamientos y en su actuar, en su independencia aunque sea espiritualmente.

H. O. P.: *Esta locura armamentística, bélica, de la actualidad, ¿le parece igual, mayor o menor, que la de la década del 30? ¿Le preocupa a usted la insensatez de quienes han hecho del armamento el equilibrio económico de un sistema?*

E. G-C.: No. Esto ya lo considero la locura más extravagante. No la locura, esa locura fluyente, fantástica, sino de la bestialidad. Yo repudio toda esta carrera armamentística, esta furia y esta preocupación de hegemonía de los países. Yo la condeno categóricamente.

H. O. P.: *¿Vislumbra alguna esperanza?*

E. G-C.: Yo creo que el hombre es un ser inteligente y que, en el último término, tendrá la suficiente sabiduría, cómo tratar de evadir esta confrontación que sería la catástrofe final dados los adelantos a que se ha llegado en materia de armamentos y de destrucción masiva.

H. O. P.: *Usted hizo suya la ambición de conseguir la “solidez compacta del ser”, enunciada por Hegel. ¿Cómo entendió este llamado, qué hizo por él, hasta dónde llegó por él?*

E. G-C.: Mire, eso se identifica conmigo mismo. Esa solidez compacta es una confrontación de mi alma en su conjunto con mi manera de ser.

H. O. P.: *El estudio sistemático y serio de la locura, al parecer, le abrieron las claves hacia ese territorio mandragórico del ensueño y del subconsciente, hecho que se manifiesta en la enorme libertad y frescura de su primera poesía. Ahora bien, sin negar la belleza de su última obra y de los hallazgos que ella aporta, ¿no le parece que se impuso el espíritu racionalista de un hombre de leyes? ¿Cree que logró controlar esta parte caudalosa y lúcida del espíritu?*

E. G-C.: No, no lo creo así porque yo puedo manejar el pensamiento, incluso el pensamiento cartesiano, de una manera muy racionalista y muy calculada; pero, en materia, cuando yo escribo mis textos poéticos a la primera palabra se me arranca el lápiz y ya lo que pensaba hacer se me evade y es otro, es otro el que escribe.

H. O. P.: *¿Qué significado tiene actualmente el surrealismo en la poesía de lengua inglesa, francesa y alemana? ¿Se escribe poesía surrealista hoy? ¿Hay jóvenes que han entendido esta corriente y se han entregado hoy a ella? ¿O el surrealismo ya es obra de museos, bibliotecas?*

E. G-C.: Es tanto lo que se ha escrito sobre el surrealismo que aquí tenía en mi mano una revista que hace un balance de sesenta años *60 Ans de Surréalisme*, “magazine littéraire”, (Número 213, de diciembre de 1984, París), y donde se estudian los diversos aspectos del movimiento, todas las actividades que desarrolló; y hace un balance que, por lo demás, es bastante bueno... Como la producción es tan grande, se han producido tantas obras, tanta literatura, teatro, pintura, escultura –de las artes en general, en materia de surrealismo– que, evidentemente, han nacido los estudiosos de esto, los críticos, los profesores, las cátedras. Entonces, de eso, al lado, de todas maneras, siguen apareciendo creadores. Por supuesto que la novedad que puede producirles y ya conocidos los principios, en general se hace cada vez más escasa porque se tiende a una cosa: lo retórico. Esto tira como una especie de cortina. Entonces, hay un surrealismo retórico que no es el verdadero surrealismo. Pero esto no quita que haya en Francia, en Inglaterra, en USA especialmente, en Canadá. Hay movimientos surrealistas que siguen creando y haciendo obras bastante válidas y que se sostienen en

cualquier parte y frente a cualquier tendencia, sea poética, literaria o pictórica, o de cualquier otra índole dentro de las artes.

H. O. P.: *Esta pregunta tiene relación con la existencia actual de los talleres, generalmente manejados por un maestro y, en cambio, ustedes trabajaron entre iguales. ¿Qué bondad, a su juicio, y qué defectos tienen los talleres literarios?*

E. G-C.: Yo, los literarios, no los ataco sino considero que son necesarios; tienen valor en cuanto son orientadores de las personas que asisten a estos cursos; que se les puede orientar perfectamente bien e, incluso, darles bibliografías, enseñarles lo que deben leer, lo que deben hacer. Entonces, yo no soy tan contrario. Ahora, esto del caso nuestro fue un contacto directo con los escritores, o sea con las grandes vedetes [sic] de ese momento, tanto de la poesía chilena y, como fue después, de la poesía extranjera. No se olvide que yo estaba en París, con todo el contacto directo, con todo el grupo surrealista que dirigía Breton... Hubo un contacto directo –además– dentro de la trayectoria interna de la poesía chilena, léase Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Humberto Díaz-Casanueva. Fue un contacto directo con estas personas que naturalmente tenían mucha más edad que nosotros y que discutíamos mano a mano. Y también, después, con la irradiación –que nos tendieron la mano– de todo el grupo francés y del grupo belga especialmente. Como nunca la literatura tuvo contactos, una declaración tan grande, una expansión –la literatura y los poetas chilenos– como la tuvieron en la época nuestra.

H. O. P.: *Esa tendida de mano desde Europa, ¿cómo se realizó?*

E. G-C.: Se produjo por un contacto mío con Roger Caillois en Buenos Aires. Yo había ido a esa ciudad y me lo encontré, me lo presentaron dentro del grupo de Virginia [sic] Ocampo; entonces, a través de una conversación en Buenos Aires yo logré que se trajera a Roger Caillois acá, a la Universidad (de Chile). Era antes de la Segunda Guerra Mundial. Vea usted la influencia que teníamos nosotros: conseguí que se le invitara y se le pagara los gastos de conferencia, etcétera, a Roger Caillois. Y en estas conversaciones nacieron los contactos. Nos mandaron textos, Breton y Péret nos invitaron a colaborar en la revista de ellos.

H. O. P.: *Vicente Huidobro, Braulio Arenas y usted visitaron el Manicomio. Este hecho estuvo unido a sus muy serias investigaciones sobre la locura. ¿Cuál fue, en verdad, la conmoción más íntima que esto le provocó?*

E. G-C.: Yo seguía mis cursos de medicina legal y siempre me preocupaba mucho la locura. Ya empezaba a recoger documentación para escribir lo que iba a ser *Sociología de la locura* y entusiasmé a Vicente Huidobro a que asistiera a alguno de los cursos y presenciara estos fenómenos, ahí en vivo. Me aceptaron y fue así como me acompañaron una tarde Braulio Arenas, Teófilo Cid y Vicente Huidobro. Cuando se presentaban a las locas morales totalmente sin control alguno, ellas le hacían requerimientos al profesor, al doctor que estaba mostrando el caso –e incluso se habló de algunas que mordían a los médicos y tenían que arrancarles los dientes–, y de este espectáculo que no pudo resistir, Vicente Huidobro dijo: “Yo prefiero ir a ver una exposición de caballos y no estar viendo estas locas morales aquí, disparatadas”. Al día siguiente yo escribía un poema que se llama “Las perezosas”. Y Arenas creo que escribió otro en el mismo estilo.

H. O. P.: *Usted estuvo diez años sin escribir, con posterioridad a su largo viaje por el Oriente.*

E. G-C.: El Oriente a mí me tocó profundamente y vacilaba entre una solución hindú y una solución china, pero, en todo caso, con una fuerte atracción hacia el Lejano Oriente. Eso –digamos– prácticamente me arrastró a creer que era del todo inútil escribir, que estaba de más escribir, que había que realizarse, que había que realizarse en los hechos, realizarse en forma oriental y a la manera del Lejano Oriente.

H. O. P.: *Si tuviera la posibilidad de volver a esos años 30 y 40, ¿haría todo exactamente igual o efectuaría enmendaduras?*

E. G-C.: Mire, lo haría actualizado en el año 1985... Haría una versión 1985 (ríe de buena gana), porque no creo que sería necesario ir a la Universidad a insultar a alguna persona, o a la misma persona, sino que tendría que ser a otra por otros motivos o por otras razones.

H. O. P.: *¿Qué le dice este nombre: Eduardo Molina Ventura?*

E. G-C.: Eduardo Molina, bueno, es el clásico Chico Molina, con toda la simpatía que produce. Es el gran mito que vive como mito y va a morir como mito (“Molina murió en 1986, cristiana y abnegadamente asistido por Mercedes Menares, madre del poeta Miguel Ruiz, en Lo Gallardo, caserío próximo a Santo Domingo” escribió Enrique Lafourcade, 10-3-96, *El Mercurio*), es el hombre que conocía todos los textos, que había devorado todos los

libros y que estaba al día y hacía pasar como novelas suyas textos ajenos; vivió la literatura y la poesía. Es un mito.

H. O. P.: *En su época convivían mucho los poetas con los filósofos, con los artistas de la plástica, con los músicos y los científicos. Esto es poco común en nuestros días y pareciera que las nuevas generaciones tienen que hacer un doble o triple esfuerzo para alcanzar una amplitud de mirada. Pensamos que esto no es bueno. Por otro lado, los medios de comunicaciones entregan cien veces más informaciones que antes y sustituyen a lo mejor, en parte, las búsquedas desesperadas del “yo” y de la razón de ser. ¿Qué opina sobre estos cambios?*

E. G-C.: Claro, estos cambios son lo bastante serios y preocupantes porque ya no hay el maestro que dicta la cátedra. Ahora igualmente pasa con los escritores: al escritor de más edad la gente joven se le acerca muy poco, muy poco. Yo he convivido con los escritores desde los quince años. No sucede igual hoy día. Entonces, el contacto no es diario ni frecuente; puede ser accidental pero no frecuente, de manera de mantener una continuidad y saber de qué se trata el pensamiento de cada escritor.

H. O. P.: *Usted aparece como un agnóstico o como una persona que respeta de todos modos una Suprema Arquitectura, ¿cuál ha sido su concepción del Universo y de la Vida?*

E. G-C.: Mire, yo creo en un equilibrio de la vida –donde se conjugan la vida y la muerte–, que donde uno no sabe cuándo está pasando de una a la otra y yo he sentido la experiencia. He sentido la experiencia así como dos poleas que iban a juntarse y que si se juntaban plenamente ya no había distinción entre sueño, ni entre vida y muerte, ni entre sueño y vigilia.

H. O. P.: *Todavía se observan rasgos de antiguas supersticiones. El ocultismo está íntimamente ligado a la alquimia y a la astrología, ¿qué piensa de estos temas?*

E. G-C.: Yo me he preocupado mucho de la alquimia, mucho del satanismo, mucho de la brujería; y son fenómenos del espíritu, del cual unos –que son fenómenos históricos en primer lugar– han sido como pilares en un momento dado del espíritu. Entonces, son maneras de expresar la realidad y no me he podido sustraer de toda esa seducción, de esa interpretación de la realidad, que le daba la magia a la realidad, que le ha dado la alquimia a toda la materia y la concepción del Universo. Y que le ha dado el satanismo en todo lo

desbocado de los deseos –especialmente de los deseos–, y en eso los surrealistas han puesto el acento porque el deseo –evidentemente– es lo que va a concretar toda la realidad.

H. O. P.: *Estos temas, ¿se conversaban en París, allá en los cafés, con Breton y los otros surrealistas?*

E. G-C.: Evidentemente. Salían dentro de la discusión de cualquier texto. De cualquier otra cosa que iba a salir saltaban estos temas.

H. O. P.: *¿Hasta qué grado llegaron sus estudios al respecto?*

E. G-C.: Mis estudios continúan haciéndose, yo sigo creyendo, sigo estudiando y creo que voy a morir estudiando y leyendo y ampliando mi conocimiento y tener una interpretación del mundo lo más amplia, lo más correcta, con un profundo sentido de la justicia y de una visión amplia de la realidad.

H. O. P.: *¿Qué primeras lecturas importantes recuerda?*

E. G-C.: Yo leía a Einstein. Sí, la *Teoría de la relatividad*.

H. O. P.: *¿En el liceo?*

E. G-C.: En el liceo.

H. O. P.: *Y en poesía, ¿ya tenía algunas preferencias?*

E. G-C.: Claro que tenía preferidos. Se va a reír usted –yo vuelvo atrás– una edición de la *Teoría de la relatividad* llegó a mis manos y yo empecé a leer porque había escuchado hablar de ella. Yo tenía como quince años. Por supuesto que no entendí absolutamente nada, porque estaba llena de fórmulas matemáticas, de la teoría de la relatividad. Y respecto de lo demás, evidentemente, todos los poetas que se iban estudiando, como los poetas españoles. Y a los poetas simbolistas los leí mucho a través del libro más infame que se ha escrito, que se llama *Degeneración* (de Max Nordau) y que me enseñó a mí a conocer los mejores poetas: Mallarmé, Verlaine, y toda la serie.

H. O. P.: *En esa época juvenil: a Gabriela Mistral, ¿la tuvo presente? ¿La leyó?*

E. G-C.: Sí. Salvo los *Sonetos de la muerte* nunca me sedujo a mí. Incluso tuve la oportunidad de conocerla en Río de Janeiro y no quise visitarla; me negué a visitarla porque

no me llenaba. No se trata –digamos– cuando se anda viajando, de visitar a una vedete [sic] que era famosa ya.

H. O. P.: *¿Alguna cosa que usted quiera decir, por ejemplo a los poetas que están en formación actualmente en Chile?*

E. G-C.: Que sigan. Para ser poeta se necesita mucho coraje, se necesita mucha profundidad, mucha dedicación. Es un oficio difícil. Difícil y sumamente peligroso porque se está en un momento dado en que se juega con las palabras y no hay nada más peligroso que la palabra.

15.2.5. Entrevista a Braulio Arenas por Stefan Baciu⁵

S. B.: *¿Cómo y en qué circunstancias nació la Mandrágora?*

B. A.: Es difícil señalar una fecha de nacimiento: para mí, Mandrágora venía directamente del surrealismo; estaba en la voluntad de unos cuatro o cinco escritores chilenos que naciera; no consignamos su aparición con un manifiesto; y tampoco llevábamos actas de sesiones (aún más, creo que nunca celebramos sesiones). Recuerdo, no obstante, que hacia 1932, yo intercambiaba las “primeras ideas” con Teófilo Cid y Enrique Gómez, las que tomaron un carácter más firme en 1935, celebrando una especie de bautismo en 1938, al leer poemas y textos –que bien podrían pasar por surrealistas– en la Universidad de Chile. Precisamente ese último año nombrado, publicamos la revista *Mandrágora*, algo así como unas hojas volantes de trajinante vida, continuada en 1942 con la publicación de los dos números de *Leitmotiv*. Conjuntamente con esto, vieron “la luz pública” otras hojas eventuales: *Defensa de la Mandrágora*, el catálogo de la Exposición Surrealista, 1941, de la Biblioteca Nacional (Braulio Arenas y Jorge Cáceres) y el n.º 1 (y único) del *Boletín Surrealista*, publicado ese año. Señalo también, bibliográficamente, la publicación de libros de Cáceres, Cid, Gómez y míos.

S. B.: *¿Al correr de los años, quiénes fueron los más fieles y más constantes y quiénes los desertores?*

⁵ Entrevista titulada “La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda”, recogida en Stefan Baciu, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 33-38.

B. A.: La muerte hizo desertar a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid, la carrera de profesor hizo desertar a Gonzalo Rojas, la vida hizo desertar a Braulio Arenas; de ese modo, Enrique Gómez ha sido el más fiel a la Mandrágora, hasta la hora presente.

Con respecto a deserciones, y con respecto a la vida, no deja de ser peyorativo decir que se ha dejado el Surrealismo por la vida, como quien deja la presa por la sombra. ¿Es Rimbaud un desertor de la poesía? Cuando una “idea” se convierte en obsesión y se transforma en una “idea fija”, cuando una idea empieza a echar muros, entonces se la cambia por otra idea más liberadora.

S. B.: *¿Quiénes –en las letras chilenas– fueron los amigos y quiénes los enemigos de la Mandrágora?*

B. A.: En Chile, se produce el fenómeno asombroso de una muy ceñida concentración intelectual, fenómeno no sé si observado en otros países. Así pues, a pesar del ánimo beligerante que presidía las actividades del movimiento de la Mandrágora, y a pesar de la mala cara que nos ponían los escritores partidarios del “realismo socialista”, y a pesar también del combate frontal que contra ellos sosteníamos, no puedo decir que nuestro movimiento tuviera enemigos tan encarnizados como para mandarnos a Siberia o llevarnos al paredón.

S. B.: *Es muy frecuente que se mencione el nombre de Neruda entre los poetas “surrealistas” de Latinoamérica; ¿cuál ha sido la verdadera posición de este poeta frente al Surrealismo y a la Mandrágora?*

B. A.: Entiendo que la poesía de Neruda marchó por un camino muy apartado del Surrealismo (el Surrealismo ha seguido en toda ocasión un camino sin parapetos), y la menor confusión de propósitos acaso se deba a la relación del poeta chileno con algunos escritores, Louis Aragon, Paul Éluard y Tristan Tzara, entre otros, cuando estos ya habían abandonado el Surrealismo.

S. B.: *¿Y cuál la de Pablo de Rokha?*

B. A.: Pablo de Rokha, autor de reveladores poemas (ver su antipoético libro *U*, entre otros), nos prestó una amistosa hospitalidad en su revista *Multitud*, la que todavía agradecemos con un conmovido recuerdo.

S. B. : *¿Y cuál la de Rosamel del Valle, quien, en realidad, estuvo muy cerca del Surrealismo?*

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

S. B.: *¿Cuál es –a su juicio– la contribución más importante de la Mandrágora a la poesía de Chile y de Latinoamérica?*

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

S. B.: *¿Cuáles han sido, según su opinión, las manifestaciones surrealistas más importantes en Latinoamérica?*

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

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

S. B.: *Ud. Braulio Arenas abrió recientemente su “cajón”, con el libro Actas surrealistas; ¿de qué manera ubica Ud. a la Mandrágora en el Movimiento Surrealista mundial?*

B. A.: Para conmemorar los cincuenta años de un movimiento tan poco amigo de homenajes y aniversarios, publiqué las *Actas surrealistas* con todos los papeles que guardaba

en un cajón de mi escritorio. En alguna medida, a través de esta “antología de calofríos”, quise, por capricho de viejo, mirarme por un segundo en el espejo de mi propia juventud.

S. B.: *¿Cuáles son los nombres-clave de la poesía surrealista de lengua española?*

B. A.: Me gustaba el brandy (el *Brandy mucho brandy*, de Azorín), sin que me preocupara ni poco ni mucho que este autor nos advirtiera que su obra era una “comedia surrealista”. Asimismo, hay cantidad de excelentes poemas de Vicente Aleixandre (¡y para qué decir nada de *El amor y la memoria*, de Dalí!), a pesar de que dicho autor calificara sus textos con el cursi nombre de poemas “superrealistas”. Agreguemos el oscuro dominio de Juan Larrea, y su *Otoño IV el obsequioso*.

S. B.: *¿Cómo se auto-define Ud. mismo, como poeta, prosista y pintor, en el panorama surrealista?*

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

S. B.: *¿Cuál es su balance de las actividades de la Mandrágora, pasados casi 40 años desde su fundación?*

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

15.2.6. Entrevista a Braulio Arenas por Jorge Teillier⁷

J. T.: *¿Qué acontecimiento histórico le hubiera gustado presenciar?*

B. A.: La Crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo.

J. T.: *¿Qué héroe de la vida real es su preferido?*

B. A.: Orellana, el descubridor del Amazonas.

J. T.: *¿Qué heroína?*

B. A.: Mariana Alcoforado, monja portuguesa.

J. T.: *¿Qué héroe de la leyenda o de la ficción es su preferido?*

B. A.: Amadís de Gaula.

J. T.: *¿Qué heroína?*

B. A.: Genoveva de Brabante.

J. T.: *¿Qué ciudad del mundo le gustaría conocer, y por qué?*

B. A.: Birmingham, de Inglaterra, acaso por un sueño que tuve el 7 de mayo de 1931.

J. T.: *¿Qué ciudad, o lugar de Chile, le gustaría conocer?*

B. A.: Petorca, en recuerdo del romance de los siete ladrones.

J. T.: *¿Si no viviera en Santiago, en qué ciudad de Chile le gustaría residir?*

B. A.: En Mendoza.

J. T.: *¿En qué pintura o cuadro, le gustaría habitar?*

B. A.: En un cuadro de Rubens, naturalmente.

J. T.: *¿Cuál es su medio favorito de transporte?*

B. A.: La cama.

⁷ Entrevista realizada por Jorge Teiller a Braulio Arenas, publicada en *Árbol de Letras*, n.º 10, Santiago, septiembre de 1968.

J. T.: *¿Hacia 1930 era admirador del tango, o prefería otros ritmos?*

B. A.: Tenía entonces algunos tangos de mi preferencia (entre ellos, “Che papusa oí”), pero igualmente prefería el *one-step* y el *charlestón* que ya comenzaban a declinar.

J. T.: *¿Cuál es su cantante preferido?*

B. A.: En este momento, Tita Merello.

J. T.: *¿Cómo definiría a Carlos Gardel?*

B. A.: Es un cantante que sensibilizó la frase musical, las palabras de la frase, las sílabas de la palabra, en suma, es un semántico sensibilizado.

J. T.: *¿Qué significado tiene para usted el ajedrez?*

B. A.: El ajedrez ha sido para mí una taxativa demostración del enigma propuesto por el espacio-tiempo einsteniano.

J. T.: *¿A qué maestros del ajedrez admira?*

B. A.: A todos los creadores, a contar del sacerdote Ruy López.

J. T.: *¿Le parece que el ajedrez debiera ser enseñado en el colegio?*

B. A.: No, el ajedrez debe ser una vocación, no una enseñanza.

J. T.: *¿Qué película le ha impresionado particularmente en este último tiempo?*

B. A.: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, film polaco basado en la novela de Jan Potocki.

J. T.: *¿Qué película le gustaría volver a ver?*

B. A.: *Peter Ibbetson*, también basada en una novela: en la de George du Maurier.

J. T.: *¿Qué libro le gustaría ver filmado?*

B. A.: *Hebdomeros*, de Giorgio de Chirico.

J. T.: *¿Ha visto cine chileno, qué opina de él, puede destacar en especial algún film?*

B. A.: *Un grito en el mar*, de Pedro Sienna.

J. T.: *¿Cuál es su obra de teatro preferida?*

B. A.: *Las tres hermanas*, de Anton Chejov.

J. T.: *¿Qué representación teatral recuerda particularmente?*

B. A.: *El auto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora con San Lázaro*, interpretado por Margarita Xirgú.

J. T.: *¿Cuál es su actriz de cine preferida?*

B. A.: Del cine mudo, Perla White, y del cine sonoro, Ann Harding.

J. T.: *¿Qué experiencia obtuvo de su viaje a Israel?*

B. A.: El conocimiento de un pueblo que ha asimilado perfectamente su pasado, y que vive en el presente sin necesidad de saltar todos los días de la cama y echarse al hombro su fardo de ruinas históricas.

J. T.: *¿Qué pintores chilenos admira más?*

B. A.: Juan Francisco González, Pablo Buchard y Matta. Pero, ¿cómo olvidar a Juana Lecaros, Carlos Sotomayor, Jaime González Barahona, y tantos otros?

J. T.: *¿Correspondió el París que usted vivió al París de su imaginación?*

B. A.: Todas las ciudades son idénticas a nosotros mismos. Así, si nosotros cambiamos, las ciudades cambian con nosotros.

J. T.: *En un artículo aparecido en la Revista de la Sociedad de Escritores (1959), Teófilo Cid niega la existencia de la Generación del 38, calificándola como un invento de Miguel Serrano. ¿Cree usted en la existencia de tal generación?*

B. A.: Las generaciones literarias tienen un alcance meramente informativo, tal vez de carácter didáctico generalizador. En 1938, casi todos los escritores vivían de la esperanza de un cambio político (el Frente Popular), más que de un cambio de estructuras en la poesía, la novela o el teatro. Esto dicho con la excepción del movimiento Mandrágora.

J. T.: *¿Cree usted que el movimiento Mandrágora tuvo apoyo en una tradición literaria y vital chilena?*

B. A.: Los movimientos revolucionarios en poesía intentan una transformación de los conceptos tradicionales. Solo andando el tiempo, algunos de sus integrantes se insertan en la órbita de la tradición.

J. T.: *¿Hasta qué punto ejerció Huidobro influjo en Mandrágora?*

B. A.: Para nosotros, Huidobro fue un excelente poeta y un gran amigo. Sin embargo, nuestras diferencias eran extremas.

J. T.: *¿Cómo nació el contacto entre los que serían los componentes del Grupo Mandrágora?*

B. A.: El azar me reunió en Talca con Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. De ahí eran también Mariano Medina y Eugenio Vidaurrázaga, que colaboraron en nuestra revista. Recuerdo con particular afecto a Gustavo Ossorio, marxista, pero que se empeñaba en contribuir a la sustentación del surrealismo en Chile. ¿Quiénes otros? Jorge Cáceres, sepultado en mi corazón desde hace tantos años, y Gonzalo Rojas, mi admirado poeta de toda una vida.

J. T.: *¿Qué intereses comunes unían a los miembros de Mandrágora?*

B. A.: Creo, principalmente, que nos unía un ferviente deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento poético internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. Así lo reconocieron André Breton, Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Victor Brauner, Aimé Césaire, entre otros, quienes llevaron nuestros poemas y dibujos a sus revistas y salas de exposiciones.

J. T.: *¿Cómo definiría en una frase a Jorge Cáceres?*

B. A.: Jorge Cáceres: el relámpago producido sin necesidad de rayos ni de truenos.

J. T.: *¿A Enrique Gómez-Correa?*

B. A.: El viajero, el errante, el Melmoth de la mandrágora.

J. T.: *¿A Teófilo Cid?*

B. A.: Un curioso cóctel de la sociedad de los amigos del crimen (léase libertinaje): estoico como no se podría pensar mejor en Marco Aurelio, dandy en el más estricto sentido de Baudelaire.

J. T.: *¿Qué personaje surrealista conoció usted (me refiero no precisamente a un escritor, sino al tipo que vive en forma surrealista, al estilo de un Vaché, por ejemplo)?*

B. A.: Teófilo Cid, entregado toda su vida a un suicidio filosófico, a la manera de Novalis. O Jaime Rayo, otro suicida de muy distinto estilo. Y más lejano en el tiempo, como personaje presurrealista, me complace recordar a la monja chilena Úrsula Suárez, del siglo XVII, siempre rodeada en su celda por demonios espeluznantes. Y en el siglo pasado, siempre en Chile, me hubiera interesado conocer a la poetisa Corina Lizardi, quien se quitó la vida, en el Hotel Inglés, de Santiago, junto a una amiga y a un joven diplomático. ¿No es justamente Jacques Vaché el que se quitara la vida, en una habitación de hotel, en compañía de los amigos?

J. T.: *¿Su adhesión al surrealismo fue causada por una revelación de tipo literario (conocimiento del surrealismo europeo a través de libros o publicaciones), o más vital?*

B. A.: Había coincidencia entre mi pensamiento poético de aquel entonces y los libros y revistas surrealistas que comprábamos en Santiago. Al decir comprábamos, pienso en Rosamel del Valle y en otros amigos.

J. T.: *Los componentes del Grupo Mandrágora, tanto en forma individual como colectiva, sostuvieron una definida posición antifascista. Solidarizaron con la República Española. ¿Esta situación de compromiso político, es compartida por usted actualmente? ¿Qué piensa de la declaración de Sartre acerca del sinsentido de hacer literatura en un mundo donde existe el hambre?*

B. A.: Vamos por partes. La Guerra Española nos empujó a una definición, claro está. Tal vez como ningún otro acontecimiento histórico, la tragedia hispánica sacudió hasta los cimientos nuestra sociabilidad. ¿Cómo podríamos no ser participantes si la sangre española es la nuestra? En cuanto al compromiso político, solo muy de tarde en tarde el poeta no está, o no se siente, comprometido con su medio. El poeta, el escritor en general. Pero, ¿cuándo no se plantea el compromiso? Estoy por creer que nunca. En cuanto a Sartre, siempre existirán estos Sartre que le aconsejarán a Esquilo y a Virgilio que no escriban, porque la situación de

Atenas o de Roma no es muy satisfactoria. Añadamos: es curioso que Sartre tenga que escribir un libro para decirnos que no debemos escribir libros.

J. T.: *Según Gonzalo Rojas el Encuentro de Escritores, en Concepción (1958) y su estada en esa ciudad fueron fundamentales para su evolución poética. ¿Es así efectivamente?*

B. A.: En gran parte, sí. Dicho año fue importante para mí especialmente por el contacto con la provincia chilena, y por tanto, con la adquisición de un mayor conocimiento de nuestra expresión nacional. A la verdad, si examino mi obra literaria, puedo señalar cantidad de años capitales. 1945, por ejemplo, en el que dije adiós al surrealismo (con algunas recaídas) para consagrarme a una manera poética más estructurada: el *Discurso del gran poder* entre otras obras.

J. T.: *También se ha dicho que su poesía, a partir de 1958, refleja una conversión a la realidad. ¿Lo considera usted efectivo?*

B. A.: ¡Caramba! por mucho que nos esforcemos en borrarla, la realidad siempre estará presente en toda obra creadora. Su sentido será latente o manifiesto, según el estilo del escritor. Y hasta cuando se quiera formular una frase aparentemente inverosímil, la realidad está agazapada en dicha frase: “¿Cuántos ángeles caben en la cabeza de un alfiler?”
Respuesta: “El rayo láser lo aclarará”.

J. T.: *¿Por qué sus investigaciones sobre autores chilenos del siglo pasado, como Camilo Henríquez, por ejemplo?*

B. A.: Considero que la literatura chilena debe ser examinada como una totalidad, y de ahí mi interés por los primeros escritores patriotas, como igualmente mi preocupación por los escritores de la Conquista y de la Colonia.

J. T.: *¿Qué autor chileno le parece el más injustamente olvidado?*

B. A.: Hay tantos, pero si me solicita un nombre, vaya por el de Benjamín Vicuña Subercaseaux, el autor de *Zozobras*, la primera novela psicológica chilena.

J. T.: *¿Qué piensa de los folletinistas chilenos?*

B. A.: Todo lo bien que se puede pensar de un género por cuyas páginas se deslizaron (esquemáticamente como lo requiere el folletín) las críticas políticas, económicas, religiosas y morales al medio chileno de la pasada centuria.

J. T.: *¿Son autobiográficas sus novelas?*

B. A.: Sí, en la medida de la afirmación de Flaubert de que todos los personajes se parecen a sus autores.

J. T.: *¿Por qué las tres versiones distintas de Adiós a la familia?*

B. A.: Porque no he querido soltarla nunca. Esta novela me acompaña por más de treinta años. Aun después de la edición de Pacífico, y cuando ya la creía en su estado definitivo, he vuelto a pasarla a máquina para agregarle algunos detalles indispensables, a mi juicio, para su total claridad.

J. T.: *¿Cuáles son sus libros en preparación?*

B. A.: Trabajo especialmente en una novela: *La endemoniada de Santiago*, con mucho parentesco con una antigua obra mía: *Gehenna*. Espero publicarla a comienzos de 1969.

J. T.: *¿Qué significado tiene para usted el Premio Nacional de Literatura? ¿Cuál es su candidato para recibir este Premio?*

B. A.: El significado: motivar el interés del pueblo por los escritores nacionales. Los candidatos: muchos, y excelentes, pero evito sus nombres ante el temor de que se pueda quedar alguno en el tintero.

J. T.: *¿A qué cree usted que se debe la falta de interés editorial por la poesía, y el alejamiento del público lector por este género?*

B. A.: La poesía siempre ha sido objeto y sujeto de experiencia, de ahí la dificultad para su inmediata aceptación. Esto no debe desesperar a los poetas. Ni alegrarlos, tampoco. Sin embargo, una cierta forma de poesía oral se ha abierto camino en Chile. Recuerdo, con emoción, una lectura de poemas en el Foro de la Universidad de Concepción, con un público superior a las cinco mil personas.

J. T.: *¿Cuál es el libro o poema de un autor chileno que le hubiera gustado escribir, y por qué?*

B. A.: Me hubiera gustado escribir la octava final de *La Araucana* (para mí, Ercilla es un poeta chileno):

Y yo que tan sin rienda al mundo he dado
el tiempo de mi vida más florido,
y siempre por camino despeñado
mis vanas esperanzas he seguido,
visto ya el poco fruto que he sacado
y lo mucho que a Dios tengo ofendido,
conociendo mi error, de aquí adelante
será razón que llore y que no cante.

15.2.7. Entrevista a Braulio Arenas por Enrique Lafourcade⁸

E. L.: *¿Dónde le habría gustado estar?*

B. A.: En la Crucifixión de Nuestro Señor Jesucristo.

E. L.: *Un héroe y una heroína:*

B. A.: Orellana, el descubridor del Amazonas. Mariana Alcoforado, la monja portuguesa.

E. L.: *¿Su medio favorito de transporte?*

B. A.: La cama.

E. L.: *¿Si no viviera en Santiago, en qué ciudad chilena le gustaría vivir?*

B. A.: En Mendoza.

E. L.: *Usted finalmente viajó a París (1966), después de haberlo soñado por cincuenta años. ¿Correspondió París a sus sueños?*

B. A.: Todas las ciudades son idénticas a nosotros mismos. Así, si nosotros cambiamos, las ciudades cambian con nosotros.

E. L.: *¿Cuándo nació Mandrágora?*

B. A.: Es difícil señalar fecha. No sacamos manifiestos ni celebrábamos sesiones. Recuerdo que hacia 1932 el azar nos juntó en el Liceo de Talca a Teófilo Cid, a Enrique

⁸ Entrevista realizada a Braulio Arenas por Enrique Lafourcade y publicada junto a otra realizada a Enrique Gómez-Correa bajo el título “Confesiones de la Mandrágora” en el suplemento de *El Mercurio* el 1 de agosto de 1976.

Gómez-Correa y a mí. Hubo algunos otros como Mariano Medina y Eugenio Vidaurrázaga. Evoco con mucho afecto a Gustavo Ossorio, marxista, que se empeñaba en colaborar en nuestra revista. A Jorge Cáceres, sepultado en mi corazón hace tantos años. A Gonzalo Rojas. Nos unía el deseo de incorporar la poesía chilena a las grandes líneas del pensamiento internacional, representado dicho pensamiento liberador por el surrealismo. Escribimos a Breton, quien nos respondió de inmediato. Benjamin Péret, Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Victor Brauner, acogieron nuestros poemas y dibujos y los publicaron en sus revistas y los exhibieron en sus exposiciones.

E. L.: *¿Jorge Cáceres?*

B. A.: El relámpago producido sin necesidad de rayos ni truenos.

E. L.: *¿Y Enrique Gómez-Correa?*

B. A.: El viajero, el errante, el Melmoth de la Mandrágora. Recuerdo a Teófilo Cid, estoico como Marco Aurelio, dandy como Baudelaire, entregado a un suicidio filosófico a la manera de Novalis.

E. L.: *Ustedes no tenían un compromiso político visible. Eran los tiempos de la Guerra Civil Española, del nazi-fascismo, de las bellaquerías del “Capitán Stalin”, en fin, del Frente Popular en Chile. Sartre habla del sin sentido de hacer literatura en un mundo donde un niño se muere de hambre.*

B. A.: No hay modo de no estar comprometido con su medio. Solidarizamos con la República. En cuanto a Sartre, siempre existirá alguno que aconseja a Esquilo y a Virgilio que no escriban, porque la situación de Atenas o de Roma no es muy satisfactoria. Es curioso que Sartre tenga que escribir un libro para decirnos que no debemos escribir libros.

E. L.: *¿Quiénes fueron los mandragóricos más fieles y constantes?*

B. A.: La muerte hizo desertar a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid. La carrera de profesor, a Gonzalo Rojas; la vida, a Braulio Arenas. Enrique Gómez-Correa es el único mandragórico que queda. Aunque en mi caso, no deja de ser peyorativo decir que abandoné el surrealismo por la vida, como quien deja la presa por la sombra.

E. L.: *Muy bien, pero ¿dejó o no de ser mandragórico?*

B. A.: Dejé de ser cuando leí la máxima “los elefantes son contagiosos”, que me pareció, por lo menos zoológicamente, perversa.

E. L.: *¿Cree en la resurrección?*

B. A.: ¡Cómo no voy a creer, Enrique, por Dios!

E. L.: *¿Fueron perseguidos los mandragóricos?*

B. A.: Por el contrario. Todos nos ayudaban. Gabriel Amunátegui nos prestó la Biblioteca Nacional, que él dirigía entonces, para organizar una lectura, aunque con el ruego de: “Lo único que les pido, por la buena marcha de la Biblioteca, es que no traigan camellos ni jirafas”.

E. L.: *¿Qué ha buscado usted en su vida y en su poesía?*

B. A.: Yo me busco. Cuando esta manera corre el riesgo de convertirse en manierismo, entonces, la abandono. Hice textos automáticos, pero cuando comprendí que me repetía escribí el *Discurso del Gran Poder*, con un orden arquitectónico. Escribí novelas sentimentales (*Adiós a la familia*); de asuntos bíblicos (*La promesa en blanco*); de locura (*El laberinto de Greta*); negras, góticas o del terror (*El castillo de Perth*); de sueño (*Berenice, la idea fija*). Novelas de adolescencia (*La endemoniada de Santiago*). Hice cientos de poemas, un libro sobre ajedrez, collages (esperando una jubilación que jamás llegará, ya que he sido incapaz de conseguir un puesto público)⁹.

E. L.: *¿Influencia de Mandrágora en las nuevas generaciones?*

B. A.: Más latente que ostensible. La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda.

E. L.: *¿Qué balance haría de sus actividades, cuarenta años después?*

B. A.: La Mandrágora fue una gran parte de mi juventud, acaso la más luminosa. ¿Cómo podría hacer un balance del amor, de la libertad, del sueño, de la poesía?

⁹ Recordamos que esta entrevista es de 1976, y aún Arenas no ha recibido el Premio Nacional. Será ocho años más tarde cuando le será otorgado dicho premio y cuando consiga la pensión vitalicia de manos del gobierno pinochetista.

15.3. Correspondencia

15.3.1. Carta de Cohen de Naranjé dirigida a Enrique Gómez-Correa, fechada el 10 de junio de 1944

Enrique Gómez-Correa:

Acabo de recibir una carta de André Breton, uno de mis grandes amigos y con quien estuve últimamente en Nueva York. Me pide ponerme en comunicación con Ud., con Arenas y Cáceres. Dice Breton: “¿Por qué no me dan señales de vida? Ruégueles que me envíen nuevos textos, fotografías, cuadros, dibujos, collages y toda clase de documentos. Para guiarlos un poco en su elección dígales que mi intención es consagrar el próximo número de la revista, parte a la libertad, parte al amor. Deseo especialmente textos retóricos sobre la libertad y creo que Enrique Gómez-Correa se interesará especialmente”

Por mi parte, ruego a Ud. quiera comunicar lo anterior a los amigos mencionados y darme noticias.

Breton me anuncia haberme remitido el n.º 4 de VVV (triple V), pero no ha llegado aún a mis manos.

Se agotó en la librería en un par de semanas y prepara ya el nuevo número.

Hoy mismo escribo a Breton y le diré que trate de tomar contacto con Ud. Su dirección es 45 W. 56 th Street, New York City.

Espero sus noticias y entretanto lo saludo muy cordialmente.

Cohen de Naranjé
“El Retiro”- Quilpue
Junio 10/44¹⁰.

15.3.2. Carta de Benjamin Péret dirigida a Jorge Cáceres, sin fecha conocida. Fue enviada, como comprobamos, durante la estancia de Péret en México

Querido Amigo:

Gracias por los libros, fotos y reproducciones. Quisiera a propósito hacerle una crítica que le ruego considerar amigablemente. Se trata de *Monumento a los pájaros*. Todo el mundo ha recibido influencias de los demás y de los que los han precedido. Lo importante es librarse de esas influencias para expresar libremente lo que cada uno tiene que decir. Y en este *Monumento a los pájaros* es muy necesario que se olviden las influencias de Max Ernst y de

¹⁰ Cáceres. *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obra completa*, loc. cit., p. 488.

los otros surrealistas para encontrarse con usted mismo, si no se arriesga a parafrasear a uno y otro, sin que la personalidad de Jorge Cáceres pueda desprenderse libremente. Creo además que el collage se ha vuelto muy difícil para usarlo como medio de expresión, a menos de renovar libremente todos sus elementos. Lo que Max Ernst ha utilizado se ha vuelto, por supuesto, irreversible a cualquier otro. Lo mejor sería, a mi juicio, buscar nuevos procesos automáticos. Hay muchos a los cuales nadie ha pensado en encontrarlos.

Gracias por los libros que me ha enviado, y dígame cuánto le debo por los libros de las leyendas.

Créame querido amigo, ser sinceramente suyo.

Benjamin Péret
Gabino Barnuva 18, casa 5
México D.F.¹¹.

15.3.3. Carta de Jorge Cáceres dirigida a André Breton fechada el 21 de febrero de 1947

21- Feb. 47.

Santiago de Chile

Querido Breton:

Arenas me acaba de mostrar su carta, que recibimos con gran alegría, constatando que Ud. aún se acuerda de sus amigos chilenos.

Desgraciadamente nos va a ser imposible enviarle cuadros, debido a la distancia y al corto plazo. Pero, pensando en Max Ernst, nuestro maravilloso amigo, y en los seres que le son queridos, he escrito este poema que le envío, por si pudiera servirle. Le mando algunos collages en su estado original.

Creo que este año me será posible ir a París. Eso sería maravilloso para mí, ya que de este modo podría colaborar con Ud. más de cerca.

Salude de mi parte a Elisa. Y le ruego no deje de escribirnos y enviarnos el catálogo de la Exposición.

Lo saluda cordialmente su amigo,

Jorge Cáceres¹².

¹¹ *Ibidem*, p. 487.

¹² *Ibidem*, p. 489. Esta carta, según señala Luis G. de Mussy en una nota a pie de página, le fue facilitada por Marcel Fleiss, Galerie 1900-2000, 8 Rue Bonaparte, París, Francia.

15.3.4. Carta de Jorge Cáceres dirigida a su compañero Enrique Gómez-Correa desde París, fechada el 5 de marzo de 1948

París 5 III 48

Querido Enrique:

Aquí me tienes en pleno París, después de hacer un viaje hermoso y rápido. Estuve en Buenos Aires, Brasil, África y Madrid. París es bello pero la vida es difícil. Soy ya grande amigo de Hérold y su mujer Vera. Almorcé ayer con V. Brauner, cuyas pinturas son maravillosas. Hoy conocí a Charles Duits, que es un muchacho muy simpático. A Mabilie también lo conocí hace días. Hérold y Brauner son muy buenos y gentiles conmigo. Entregué al primero tus libros que le han gustado mucho. Ellos publican *Néon*, de la cual han aparecido 2 números que trataré de enviarte. Toyen y Heisler me han invitado a pasar un domingo con ellos en el campo. Breton llega a París en una semana más.

Cuidado con los Surrealistas Revolucionarios, son enemigos del grupo de Breton y su posición política-artística es ridícula y peligrosa!!

Aquí hay miles de librerías, sobre todo donde yo habito (Boul. Saint Germain y Boul. St. Michel) pero los libros que nos interesan son imposibles de comprar. Imagínate que *Le Grand Jeu* de Péret vale 6.000 francos. Libros de ocasión no se encuentran, todos los librereros saben que Sade, Breton, Rigaut, Vaché y Péret son los autores más caros.

Vi la exposición de Paul Klee en el Museo de Arte Moderno. ¡¡500 telas de Klee juntas!!

Bueno, Enrique, saludos a Braulio y Cid, si los ves.

Saludos de tu amigo

Jorge

29, rue Jacob

París (VI^a)

France¹³

¡Partout on m'a det: Huidobro, de vieux con!

¹³ *Ibidem*, p. 490.

15.3.5. Carta de Jorge Cáceres dirigida a Enrique Gómez-Correa desde París, fechada el 23 de marzo de 1948

París, 23-III-48

Querido Enrique: recibí tu carta contestación. Me alegré bastante ya que tengo un real aprecio por ti. Y sé que eres mi amigo te contaré algo de París. Francamente ocupo mi tiempo en estudios de Ballet, ya que las academias de París son espléndidas, las mejores del mundo. He progresado ya bastante en esta materia. Uthoff me está llamando a Chile con urgencia para la gran temporada de sept. de Joos, de modo que es posible que regrese a fines de julio. Desgraciadamente, como viajo en avión no podré llevar gran cosa. Te advierto que los libros surrealistas se encuentran en pequeñas librerías, XXX originales y son imposibles de comprar pues valen fortunas. He comprado algunos, pero he tenido que quedarme sin comer algunos días. Por ejemplo, *Clair de terre* vale 900.000 francos, *La femme 100 têtes*, 5000, etc. Apareció un libro de Sade por M. Nadeau, muy interesante; si lo consigo te lo enviaré.

Los surrealistas publican *Néon*. Han aparecido dos números, pero Vera Hérold me ha dicho que ella te los enviará. Creo que en el n.º 3 irá algo mío. Entregué tu poema a Tarnaud esta tarde para que lo publique ahí.

Frecuento mucho a los Hérold, grandes amigos míos, y a Victor Brauner que es un gran pintor. Matta, Tanguy y Lam están en América. Los surrealistas se reúnen en un café los lunes y los jueves. Allí los encuentro a menudo. Charles Duits y Mabille son extremadamente simpáticos. Breton llegará a París este mes, el 30 más o menos. Cuando lo vea le entregaré los XXX de Arenas, a quien saludas de mi parte.

La vida en París es posible, aunque hay que disponer de unos 100 o 150 dólares mínimos. Hay de todo, pero con dinero.

Aquí te envío algunas direcciones de amigos a quienes puedes mandar tus libros: Victor Brauner: 2 bis, rue Parrol, Paris 14^a. –Brignoni: 20, rue Verneul, Paris 7^a. –Francis Bouvet: 94, rue de Misomesmil, Paris VIII^a. –Alain Jouffroy: 10, avenue Dias. Halmaison (Laine el avie). –Mabille: 34, rue Raymocuard. –Heisler: 23, rue Naninsitoff. Bois. Colimbes.

Prontamente irán más. Saludos a Cid.

Tu amigo, Jorge¹⁴

¹⁴ *Ibidem*, p. 491.

15.3.6. Carta de Jorge Cáceres dirigida a Enrique Gómez-Correa desde París, fechada el 27 de abril de 1948

París, 27-IV-48

Querido Enrique:

Estuve almorzando ayer con Breton, él es encantador y muy fino.

Nos aprecia mucho y me recibió muy cordialmente. Él ya recibió tu libro. Los surrealistas se reúnen lunes y jueves en el café Aux 2 Magots y Place Blanche. Yo no voy mucho a esas reuniones porque asiste tanta gente que casi no se puede conversar. Soy muy amigo de Jacques y Vera Hérold y también de Victor Brauner, a quienes siempre visito en sus casas. Brauner es para mi gusto el mejor pintor que hay en París, aunque lo que hace Hérold me gusta mucho. También me veo mucho con la pintora Toyen y con Heisler que viven fuera de París. Mañana iré a visitarlos. Baskine organiza una exposición para surrealistas jóvenes, y Breton quiere que yo ilustre la portada del catálogo. Aquí la única publicación surrealista es *Néon*, en el número 3 va algo mío. Charles Duits está en París como también Péret, que acaba de arribar de México, pero aún no sé su dirección. Di a tu amigo que se puede entrar en Francia cualquier moneda extranjera, pero que traiga dólares, los cuales deberá cambiar en mercado negro pues pagan 350 francos por cada uno. Los libros interesantes se encuentran en librerías surrealistas a precios muy altos, de 500 francos hasta 2000. Si mandas plata yo te compraré cosas de interés como Sade, Fourier, Novalis, Breton, etc. Que Arenas se preocupe de Huidobro me favorece enmerdante [sic]. Breton me dijo que nunca había sido su amigo y todos los surrealistas lo repudian. Nadie ha leído sus libros aquí, y su Picasso y demás lo pagó con francos. Su amigo el pintor Fernández lo considera un *clown*, Vera Hérold me cuenta que no la quiso recibir en su hotel cierta vez porque iba mal vestida. Huidobro está enterrado con todas sus historias. Amén. Masson hace tiempo que dejó el grupo. A Nadeau no lo conozco pero averigüé su dirección. Conocí a Julien Gracq que acaba de publicar un libro sobre André Breton que te compraré.

El surrealismo-revolucionario acaba de ser prohibido por el partido comunista por poco serio. Los belgas también.

Ellos eran enemigos del grupo de Breton. Es mejor que no sigas correspondencia con ellos.

A ti.

J. Cáceres¹⁵

¹⁵ *Ibidem*, p. 492.

15.3.7. Carta de Erich G. Schoof dirigida a Enrique Gómez-Correa, fechada el 24 de septiembre de 1949, durante la estancia de Gómez-Correa en París

ERICH G. Schoof
CASILLA 4216
SANTIAGO DE CHILE
El 24.9.1949

Estimado señor Gómez,

Aquí lo manda a Ud. la carta, que yo encontré en la mesa junto con la carta suya para el Jorge Cáceres del 10.9 y que mi pobre Luchito no pudo despacharla. Él murió en el baño de su departamento de un ataque al corazón sin sentir ningún dolor y ahora esta encima de todos problema de esa vida [sic]. El viernes 23.9 hemos acompañado sus restos al cementerio.

Seguramente Ud. ha siempre sabido, que yo estaba el más próximo para él y que por once años tenía su hogar en mi casa en Las Condes y hoy sábado, por primera vez no va a venir el joven más valioso y simpático del mundo.

Todavía no puedo creer!

Cuando Ud. vea el Sr. Breton, diga que la última alegría para él fue el librito que recibió poco tiempo antes de su muerte de él!

Y salude a sus amigos allá en “su” París, que él nunca más puede ver. Pero en nosotros va a vivir siempre.

Mis mejores deseos por su viaje y saludos,

de su Erich G. Schoof¹⁶

15.3.8. Carta de André Breton dirigida a Braulio Arenas, fechada el 3 de octubre de 1949

París, 3 de octubre 1949.

Querido Braulio Arenas:

¿Es posible que Jorge Cáceres haya venido a París solamente para decirnos adiós? No hay nadie entre nosotros que al recibir el telegrama no se haya sentido frustrado en lo que es nuestra común razón de ser. Jorge Cáceres, su aparición entre nosotros, todos los dones de la

¹⁶ *Ibidem*, p. 493.

juventud cuando se alían a los del espíritu, el eterno vinculante que nos hace sentir o creer que nos hemos conocido desde siempre y la delicadez suprema; hay un abismo en pensar que Jorge Cáceres ya no está. A usted, muy querido Braulio Arenas que fue su mejor amigo y que desde el otro confín del mundo ha tratado junto a él de que algún día este mundo sea conforme a todo lo que deseamos que sea, a usted, cuya acción dentro de nuestro pensamiento nunca fue sino una cosa con la suya, remitimos nuestra doble confianza y le pedimos que crea que estamos con usted de todo corazón.

André Breton¹⁷

15.3.9. Carta de Jacqueline y Victor Brauner dirigida a Enrique Gómez-Correa, fechada el 13 de octubre de 1949

Querido Enrique Gómez-Correa, no hay palabras para expresar nuestra estupefacción y nuestra pena profunda al recibir su carta. La última que recibimos de Jorge nos dio la esperanza de verlo llegar en enero próximo, lo queríamos mucho y estábamos tan felices de verlo de nuevo, en esta misma carta nos anunciaba la próxima visita de usted a París, y si llega a París le ruego encarecidamente de venir a vernos. Es tan difícil para nosotros creer que no veremos nunca más a Jorge, y quisiéramos hablar de él con alguien quien como usted lo ha visto recientemente para saber exactamente lo que ha sucedido, no sabíamos que estuviera enfermo.

Victor le enviará lo más rápidamente posible un dibujo para el libro que ustedes van a editar.

Esperamos verlo en París y le rogamos creer en nuestra sincera amistad.

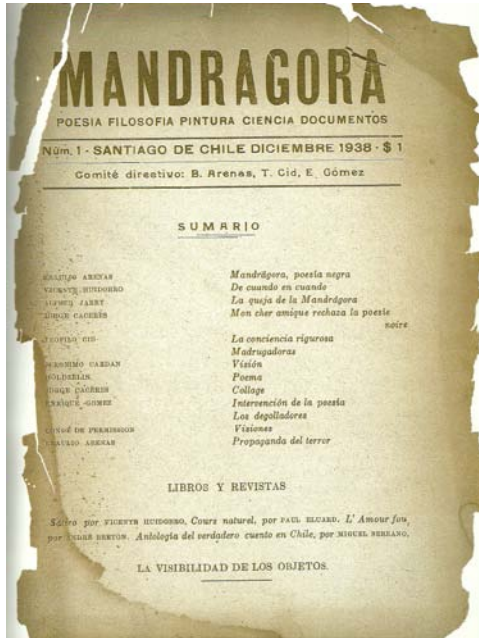
Jacqueline y Victor Brauner

P. S.: Jorge nos había enviado una linda foto de él que lamentablemente hemos extraviado. Tendrían la gran gentileza de mandarnos una, si fuera posible. Mil veces gracias¹⁸.

¹⁷ *Ibidem*, p. 494.

¹⁸ *Ibidem*, p. 495.

15.4. Portadas de las revistas *Mandrágora* y *Leitmotiv* y portadas de algunas de las obras de los mandragóricos



Revista *Mandrágora* n.º 1



Revista *Mandrágora* n.º 2



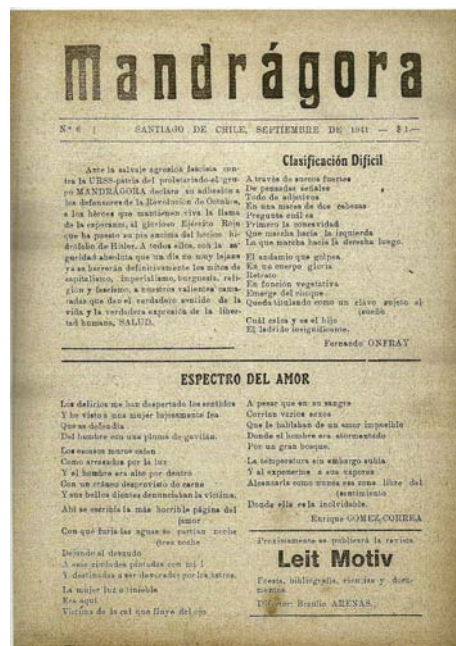
Revista *Mandrágora* n.º 3



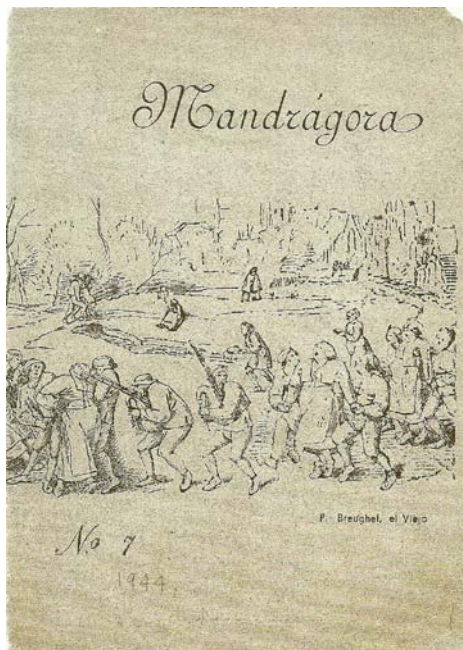
Revista *Mandrágora* n.º 4



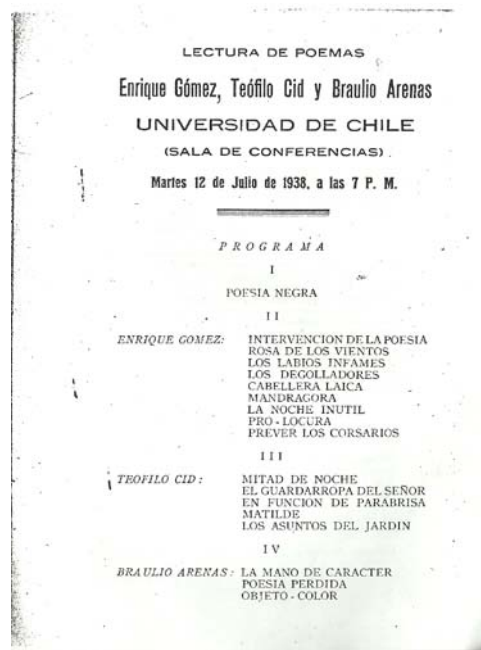
Revista Mandrágora n.º 5



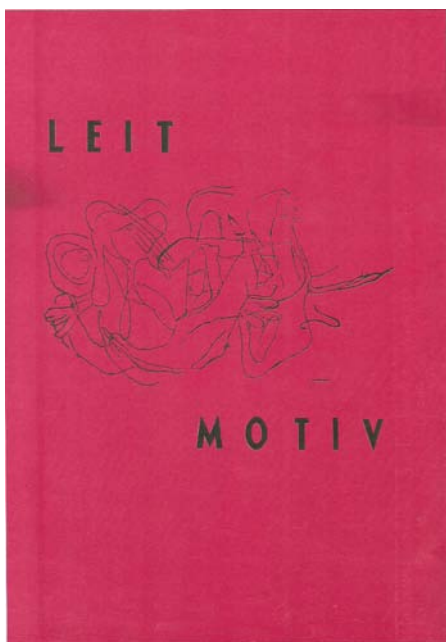
Revista Mandrágora n.º 6



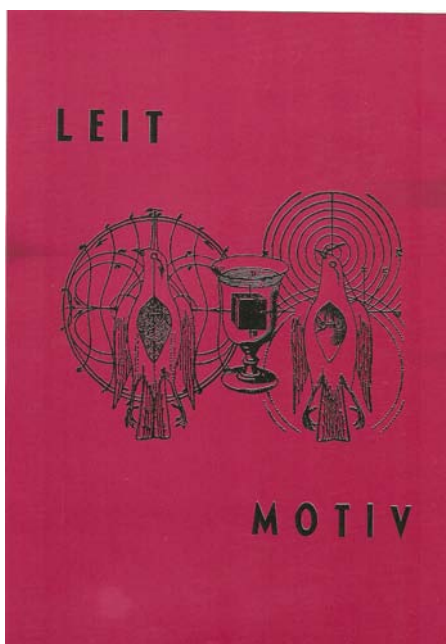
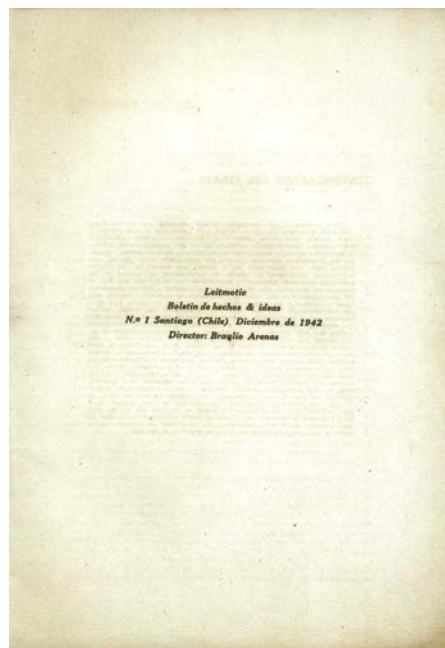
Revista Mandrágora n.º 7



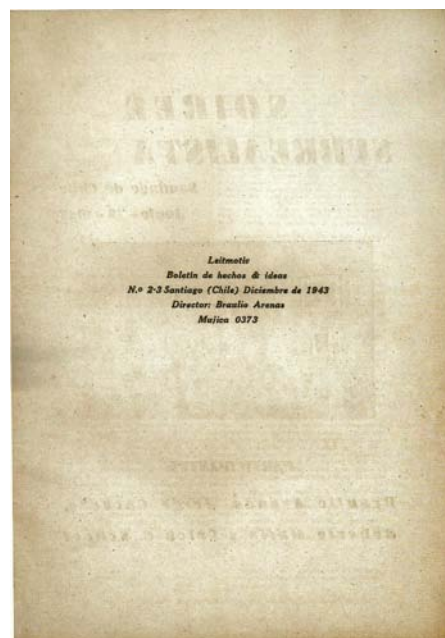
Lectura de poemas inaugural, acto de presentación de Mandrágora

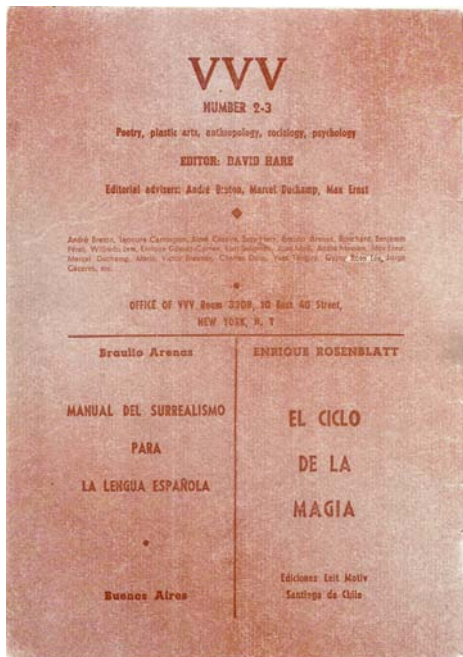


Revista *Leitmotiv* n.º 1. Ilustración de Braulio Arenas

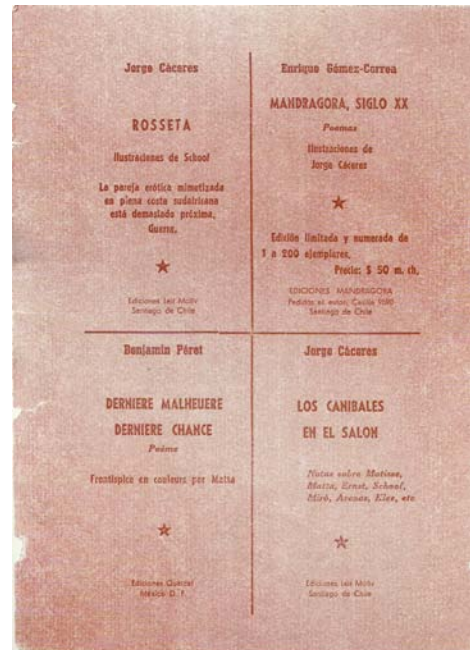


Revista *Leitmotiv* n.º 2-3
Ilustración: collage *Monumento a los pájaros* de Jorge Cáceres

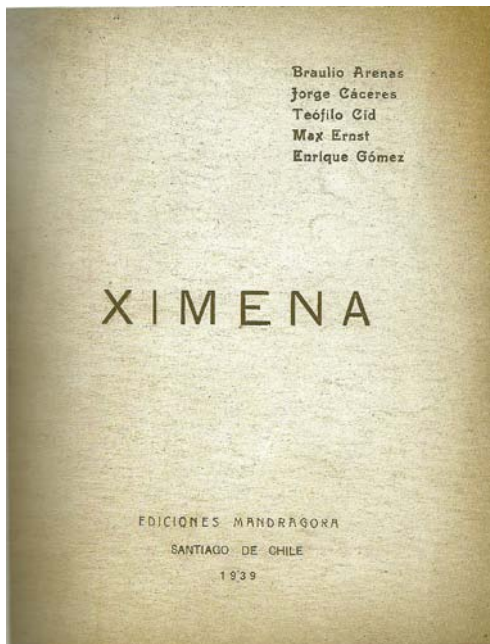




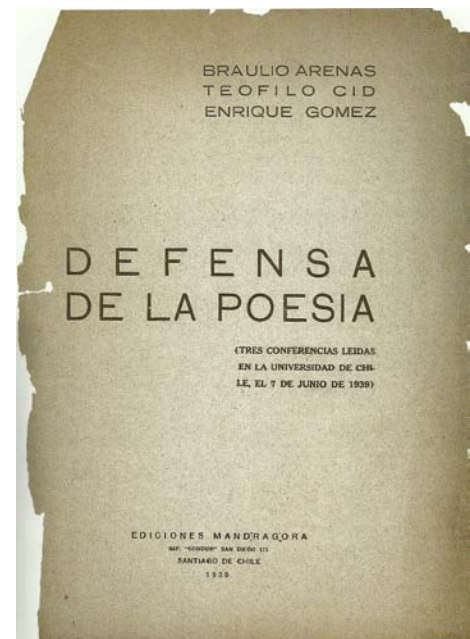
Contracapa portada de *Leitmotiv* n.º 2-3



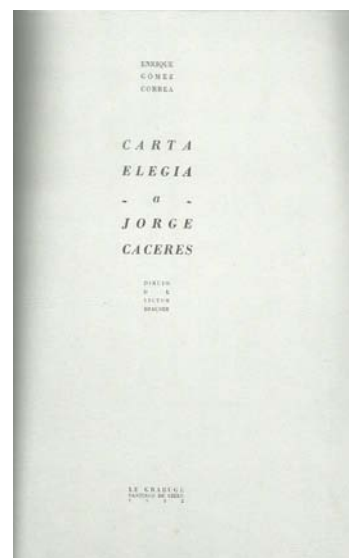
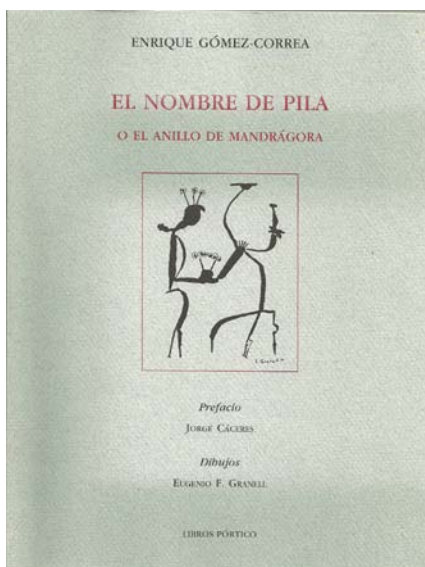
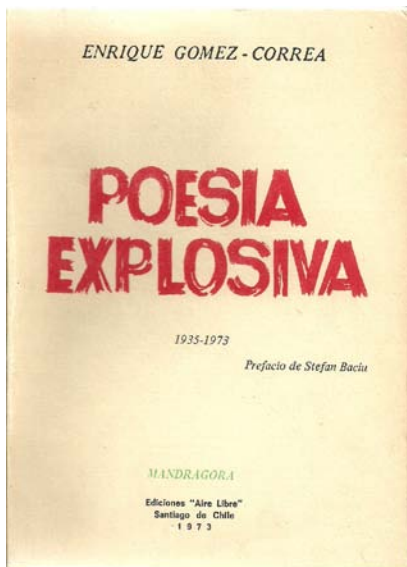
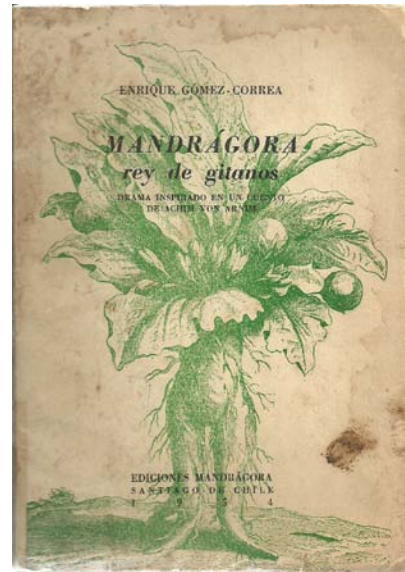
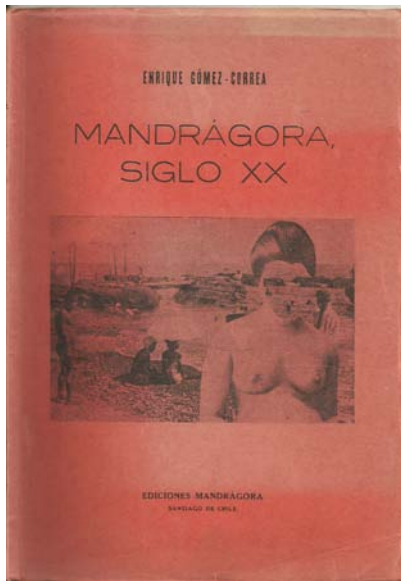
Contracapa contraportada de *Leitmotiv* n.º 2-3

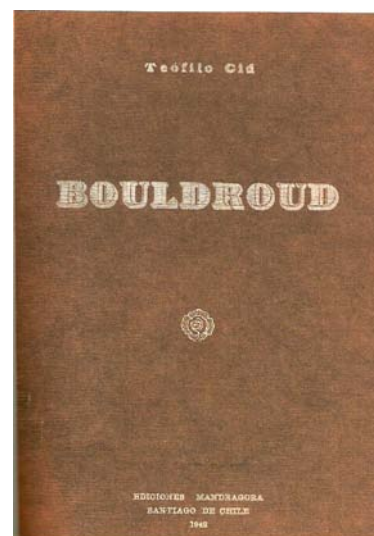
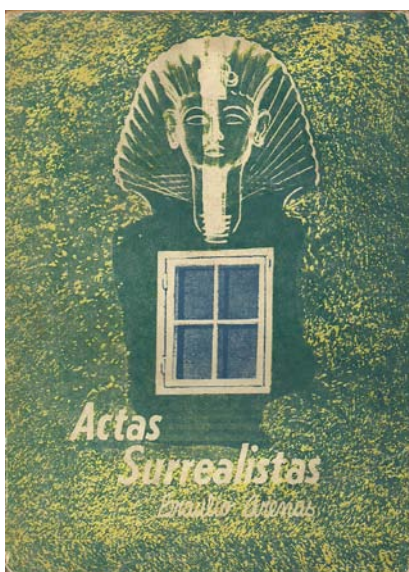
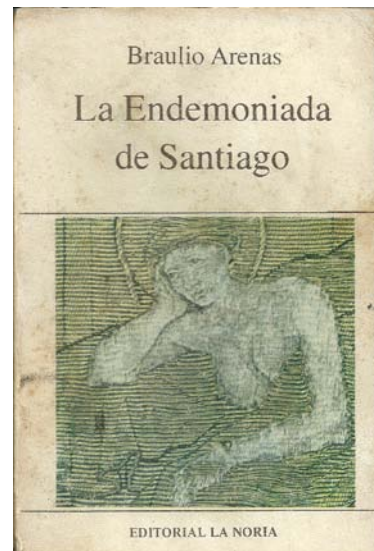
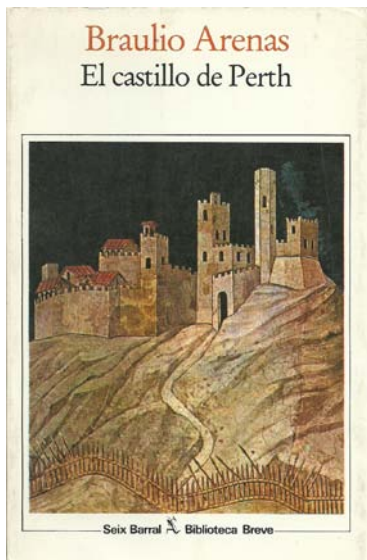


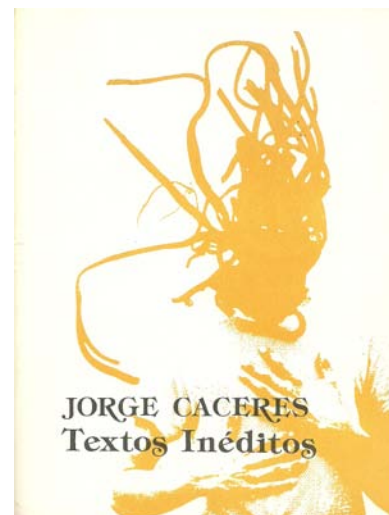
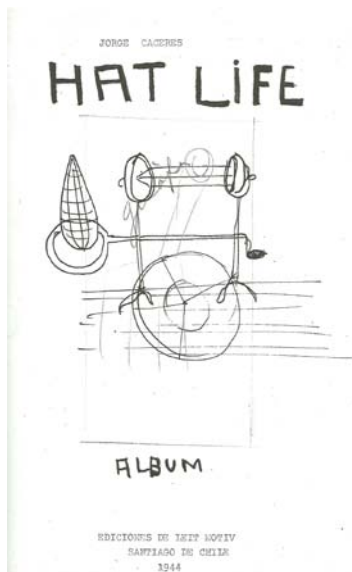
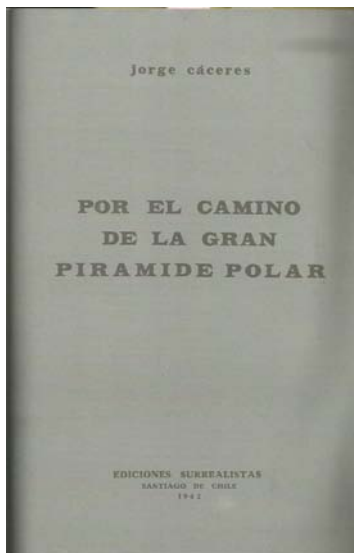
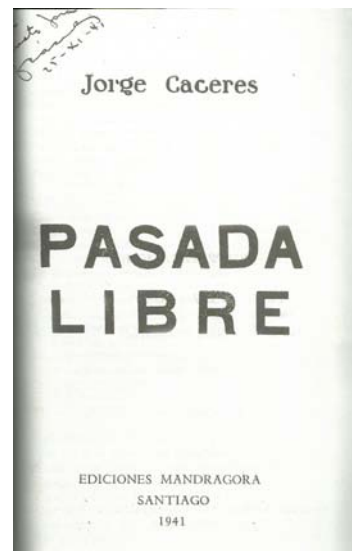
Portada de *Ximena*



Portada de *Defensa de la poesía*



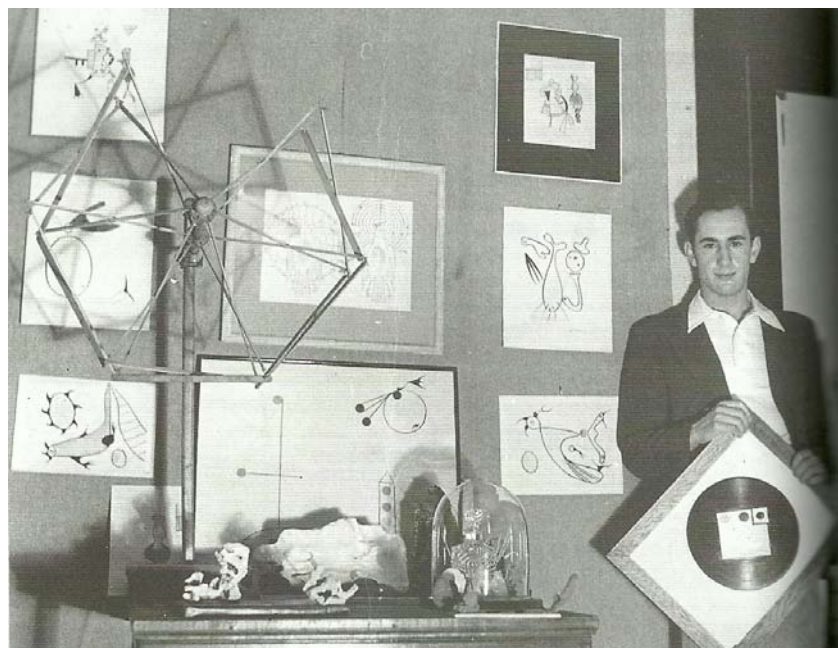




15.5. Fotografías del grupo y de sus actividades



El grupo Mandrágora en la inauguración de la exposición surrealista de 1943. De izquierda a derecha: Juan Sánchez Peláez, Enrique Gómez-Correa, Enrique Rosenblatt, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Jorge Cáceres.



Fotografía de Jorge Cáceres en exposición surrealista

EXPOSICION

surrealista

Braulio Arenas - Jorge Sáceres

T E X T O S

COLLAGES

OBJETOS

POEMAS — OBJETOS

ESCULTURAS

FROTTAGES

POEMAS EN RELIEVE

POEMAS COMESTIBLES

SUEÑOS Y DELIRIOS

PLANOS INCLINADOS

ESPEJOS PARABOLICOS

IMAGENES VIRTUALES

VASOS COMUNICANTES

R U E D A S

DENTADAS

MARIPOSAS SURREALISTAS

EDICIONES
MANDRAGORA

SANTIAGO
DE CHILE

DICIEMBRE
1941

EXPOSICION SURREALISTA

Braulio ARENAS

JORGE Cáceres

Objetos

Collages

Dibujos



ARENAS *La Naturaleza de la Naturaleza*

SANTIAGO DE CHILE

Biblioteca Nacional

22-31 Diciembre (18-20 horas)

1941

Portada del catálogo de la exposición surrealista de Arenas y Cáceres organizada en 1941 en la Biblioteca Nacional

BRAULIO ARENAS

- 1.—La Naturaleza de la Naturaleza (Collage)
- 2.—Los Elementos de la Naturaleza (Collage)
- 3.—¿Qué es la Naturaleza? (Collage)
- 4.—Naturaleza de los Peligros (Collage)
- 5.—El Salvaje Valenciano (Collage)
- 6.—A la misma Medida (Collage)
- 7.—La Venida del Colono (Collage)
- 8.—Un Fuego Encantado (Collage)
- 9.—La Princesa Soborrana (Collage)
- 10.—Fuego de Pasiones (Collage)
- 11.—El Rata de Hotel (Collage)
- 12.—Odios (Collage)
- 13.—Fuegos Anónimos (Collage)
- 14.—El Esclavo de sus Pasiones (Collage)
- 15.—Sueño de Muchacha (Collage)
- 16.—Mujeres (Collage)
- 17.—Vacaciones (Collage)
- 18.—La Entrevista (Collage)
- 19.—Hadas Dignas (Collage)
- 20.—Un Cambio Súbito (Collage)
- 21/22.—Dibujos
- 23/24.—Objetos Naturales, Encuentros e Interpretación

JORGE CACERES

- 41.—Monumento a los Pájaros (Collage)
- 42.—Un Tiempo de Verano (Collage)
- 43.—El Orin del Ancho (Collage)
- 44.—Tratado del Juego (Collage)
- 45.—Las Manos (Collage)
- 46.—Los Pájaros Pierden sus Colores (Collage)
- 47.—El Equipo de Tinta (Collage)
- 48.—La Noche de Amor (Collage)
- 49.—Nomenclatura Pericial (Collage)
- 50.—Alimentación Transitoria (Collage)
- 51.—Pasada Llena (Collage)
- 52.—Los Últimos Ricos (Collage)
- 53.—El Sueño de una Bufanda (Collage)
- 54.—Marijones Surrealistas (Collage)
- 55.—Pera Periciana (Collage)
- 56.—Ingeniero (Dibujo-Collage)
- 57.—El Sueño de un Solo Jardín (Escultura)
- 58.—Decorado Lento (Escultura)
- 59.—Huerto de Nieve (Escultura)
- 60.—Origen del Sea Ajíjol (Escultura)
- 61.—El Salvaje Valenciano (Escultura)
- 62.—Una Bat (Escultura)
- 63.—Módulo constructivo-Inactivo (Escultura)
- 64.—Bos de Fomosa (Objeto)
- 65.—La Oveja Femenina (Objeto)
- 66.—Gato de Fomosa (Objeto)
- 67.—Delirio-Objeto (Objeto)
- 68.—El Leche de Arcaña (Dibujo)
- 69.—La Mujer del Guardacosta (Dibujo)
- 70.—Poema Picado (Dibujo)
- 71.—El País que la jirafa Pende Elmer (Objeto)
- 72.—Entre las Fugues (Objeto)
- 73.—Fuego de Perfiles (Objeto)

Catálogo de la exposición de objetos, collages y dibujos de Braulio Arenas y Jorge Cáceres en la Biblioteca Nacional en diciembre de 1941. Listado de obras expuestas.

SOIREE SURREALISTA

Santiago de Chile

Junio - 28 - 1943



Schoof

PARTICIPANTES:

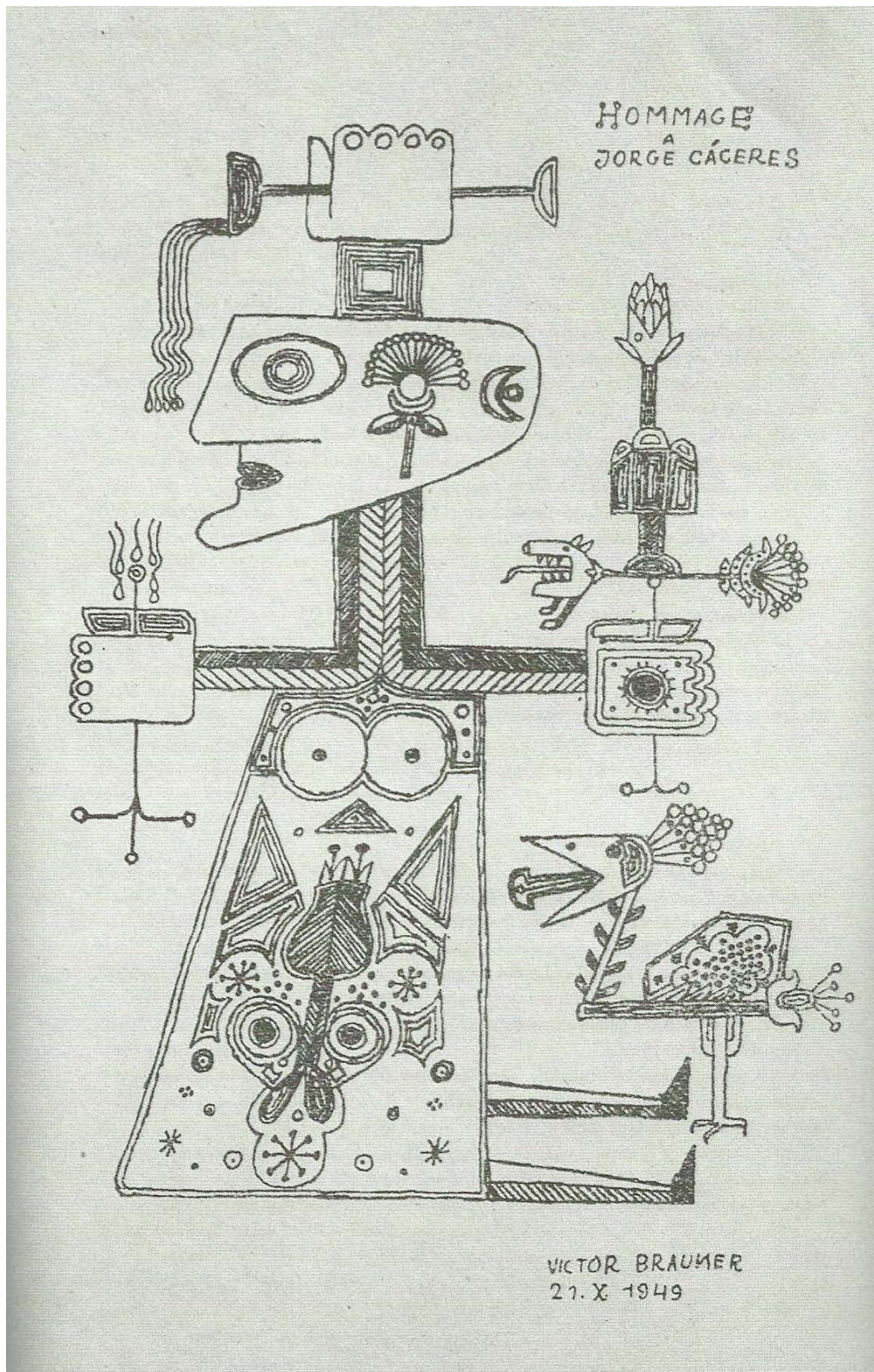
**Braulio Arenas, Jorge Cáceres,
Roberto Matta y Erich G. Schoof**

Cartel de la exposición organizada en 1943 en la Galería Rosenblatt.
Participan Arenas, Cáceres, Matta y Schoof.



Fotografía de la instalación montada en la Exposición internacional del surrealismo celebrada en la Galería Dédalo de Santiago de Chile en 1948.

15.6. Otros documentos visuales de interés que reflejan el vínculo del grupo Mandrágora con surrealistas a nivel internacional



Dibujo de Victor Brauner en homenaje a Jorge Cáceres tras su muerte, integrado en *Carta elegía a Jorge Cáceres*, de Enrique Gómez-Correa.



Retrato de Enrique Gómez-Correa realizado por René Magritte en 1953

Bruxelles le 3 juin 47
135 rue Esseyheim

Monsieur Enrique Gómez-Correa
Santiago de Chili.

Cher Monsieur,

Notre ami Senecaut a trouvé votre lettre
et les deux poèmes qui m'ont fait grand
plaisir. J'attends les livres que vous m'
annoncez et plus tard le livre de poèmes
et de reproductions de tableaux. L'idée
~~de donner~~ les poèmes en espagnol et en
français me paraît excellente car ainsi
un plus grand nombre de personnes pourra
les comprendre.

Je pense que Senecaut voudra bien continuer
à traduire les onze poèmes qui restent
encore écrits seulement en espagnol. Voici
les traductions des 2 poèmes "El Espectro"
et "La Mirada Mental".

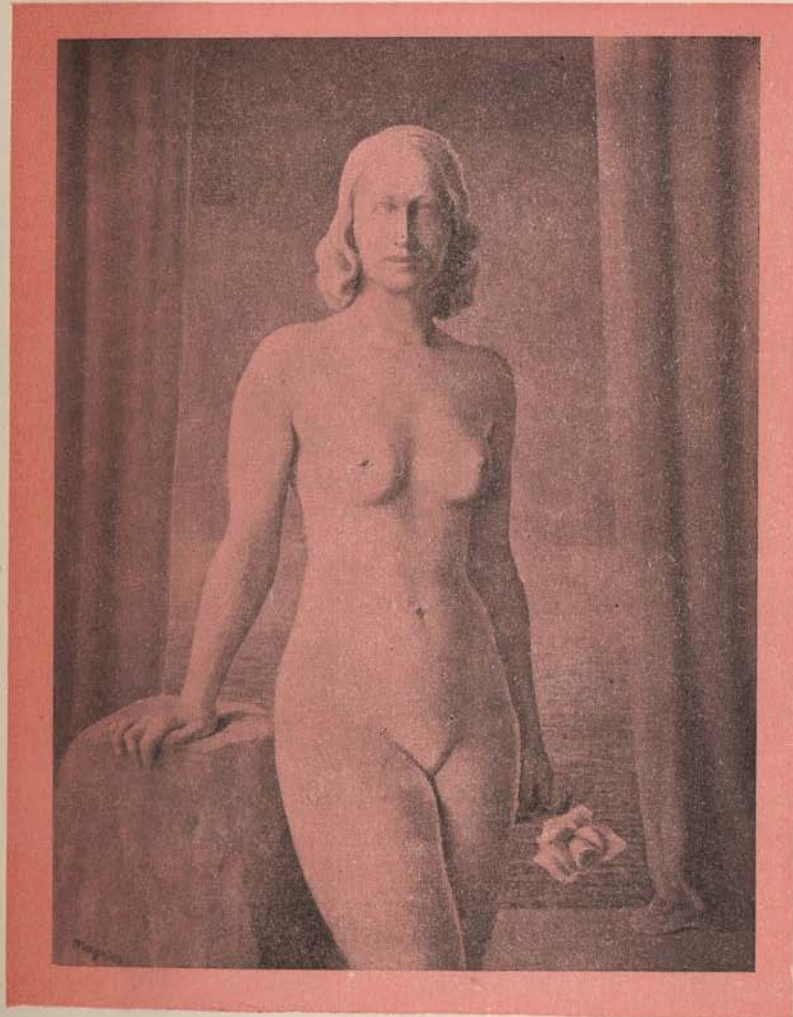
~~Je vous envoie en même temps...~~
et j'espère avoir bientôt de vos nouvelles.

Magritte.

P.S. Ci joint une invitation à une exposition
de mes tableaux qui a lieu actuellement.

ENRIQUE GÓMEZ - CORREA

EL ESPECTRO DE
RENÉ MAGRITTE



EDICIONES MANDRÁGORA

Santiago de Chile



Le Météore

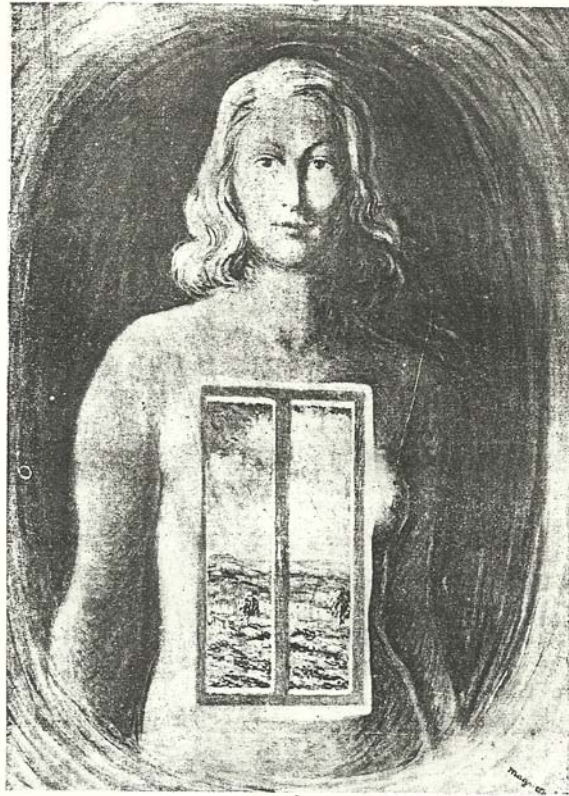
EL METEORO

Quien llene el tiempo con todos los árboles del universo
Quien detenga de repente su sueño en un bosque
Quien gaste la mirada hasta que la cabellera se confunda con el follaje
Ese sólo encontrará la estrella buscada desde la infancia.

Un caballo espera la fuga de la desconocida
Un caballo se confunde con la bella desconocida
Mientras el deseo va subiendo por su pecho
Para localizarse en el ojo.

Los árboles bien podrían ser el fantasma
El caballo bien podría ser su amor transmutado en caballo
El mar —yo miro su cabellera deslumbrante— se perderá en el bosque
que la asedia.

Vivo por la estrella
Por el ojo redondo que me fulmina
Que me aprieta el corazón
Salgo del sueño alcoholizado
Mirando mis deseos y los tuyos bella desconocida
Porque soy el bosque
Que ha recuperado la violencia de tu amor.



La Vie privée

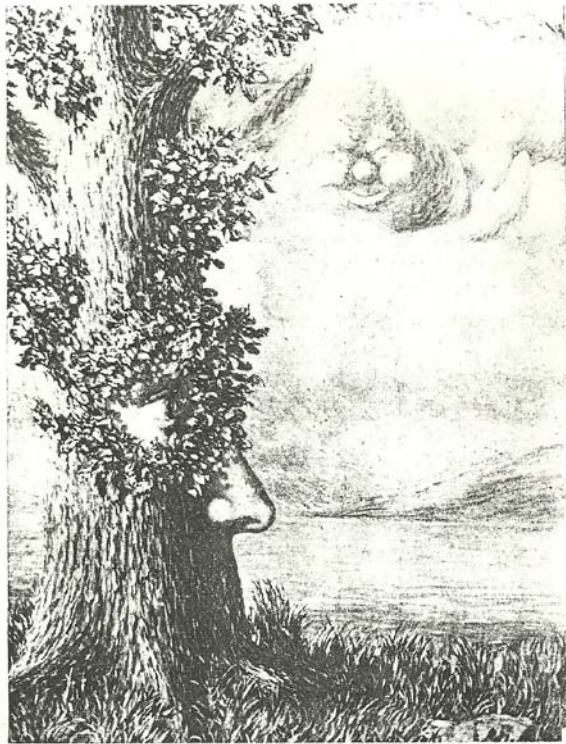
LA VIDA PRIVADA

A veces la niña cautiva desde la eternidad en el interior del ojo
Suele tomar sus vacaciones en la campiña
Ahí recoge la experiencia del paisaje
Que toma cuerpo alrededor de sus senos
Fija la posición de las nubes.

Pero en el interior del ojo furibundo
La niña a su vez tiene un par de ojos anegados por la ternura
Y sus cabellos logran liberarse de las paredes que la sostienen.

Me aferro a su imagen
Tan nítida como sus senos o la ventana
El deseo que avanza inevitable en mis labios
Es comprendido también por los labios
Su corazón es la nube de cuya palpitación
Yo salgo convertido en tormenta.

Os pido sólo una sonrisa más
Una mirada más en mi mirada
Un olvido más de ti misma
Y en lo que eres tú en mi ojo deslumbrado
No lloréis por amor no toquéis mi angustiada memoria
Un sollozo podría borrarlos del mundo.



Alice au pays des merveilles

ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS

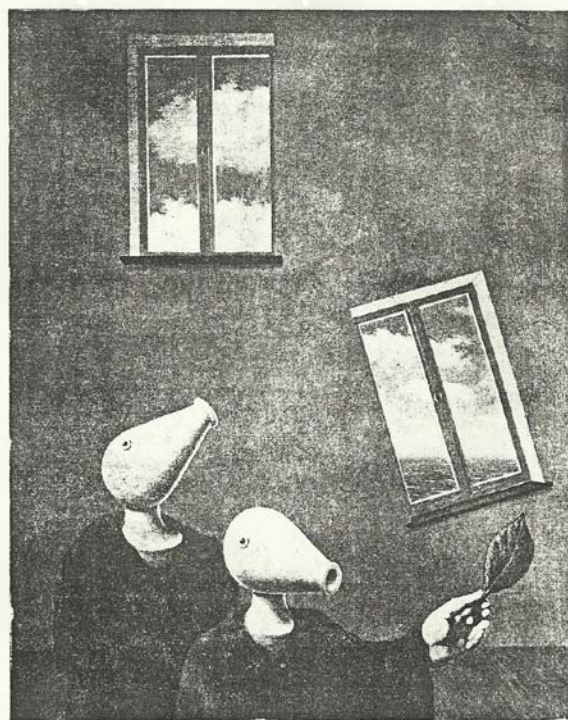
Cuando se descargan los deseos del árbol
Cuando el árbol abre bien el ojo y recupera el olfato
Y se fija en nosotros que nos identificamos con el fastidio del lago
Pese a la furia de las nubes y de las manos que imploran piedad
Entonces la imaginación es sacudida por inevitables cataclismos.

Algún día se desatará el nudo que perturba el hilo de la memoria
Algún día no habrán los extremos de sueño y vigilia
Y tú bella desconocida podrás tenderte libremente sobre la yerba del
placer

En tu pecho crecerá el muérdago el oxiacanto
La mirada tuya será mi propia mirada
Y te sentarás esperándome todas las tardes a la entrada de los golfos
a los que ahora me empujas
A esos golfos negros temidos por los perros
Arrancados a viva fuerza de los territorios del demonio.

No tendremos la inquietud
Ni el asalto a mansalva
Ni la nube de la que tú sabes sacar tanto partido
Ni la piedra que nos endurece el ojo y la nariz
Ni yo mismo que me compadezco de su pobre ser.

El hombre volverá a su estado de planta
De nariz trepadora
De pájaro errante
En buenas cuentas con sus cinco sentidos independientes
Y entregados al más cruel y perfecto desorden.



Les Rencontres Naturelles

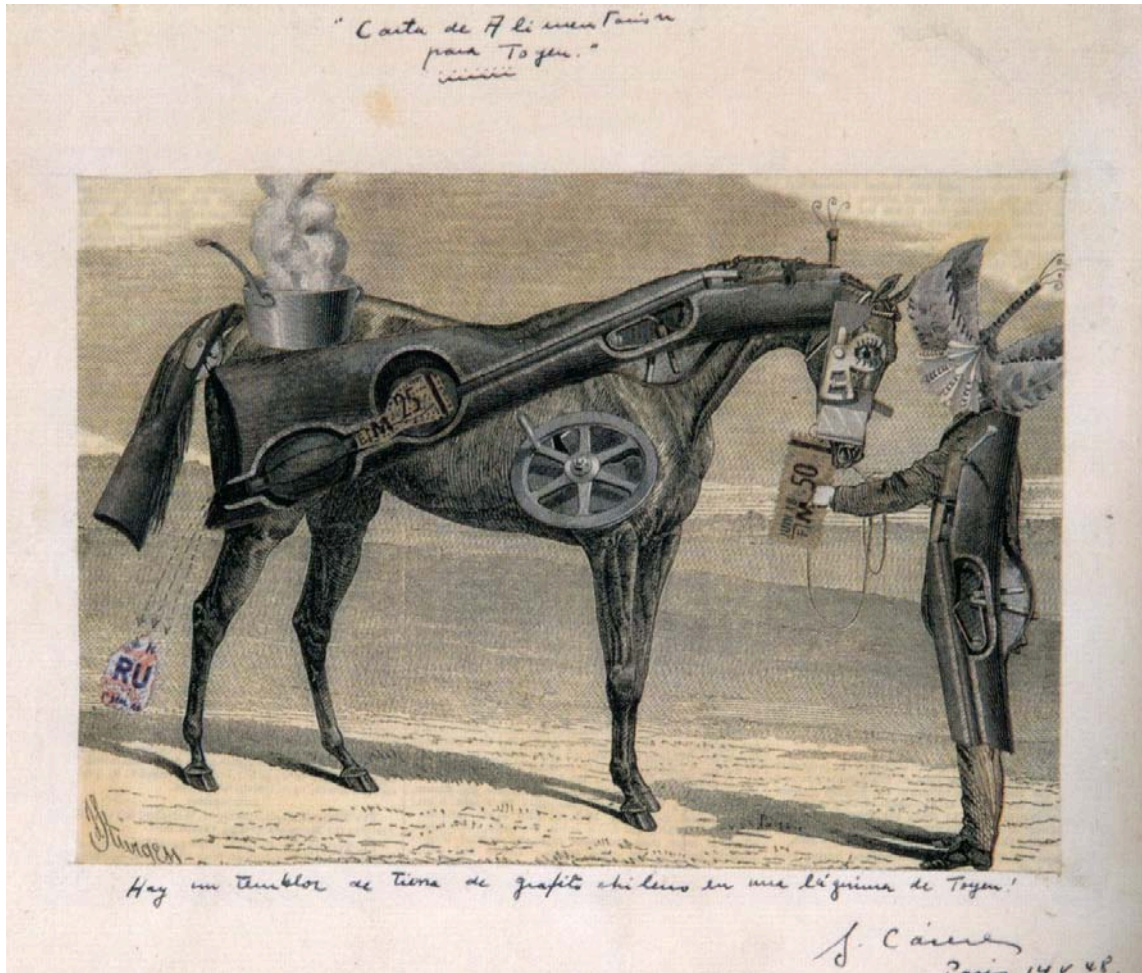
LOS ENCUENTROS NATURALES

Corrida la venda que nos cubre los ojos
Reconocemos que es la misma habitación visitada tantas veces por
nosotros
El sol a veces nos reserva sorpresas
Y sin saber por qué ahora descubrimos los fantasmas
Que nos perturban la lengua
La conformación misma del pensamiento.

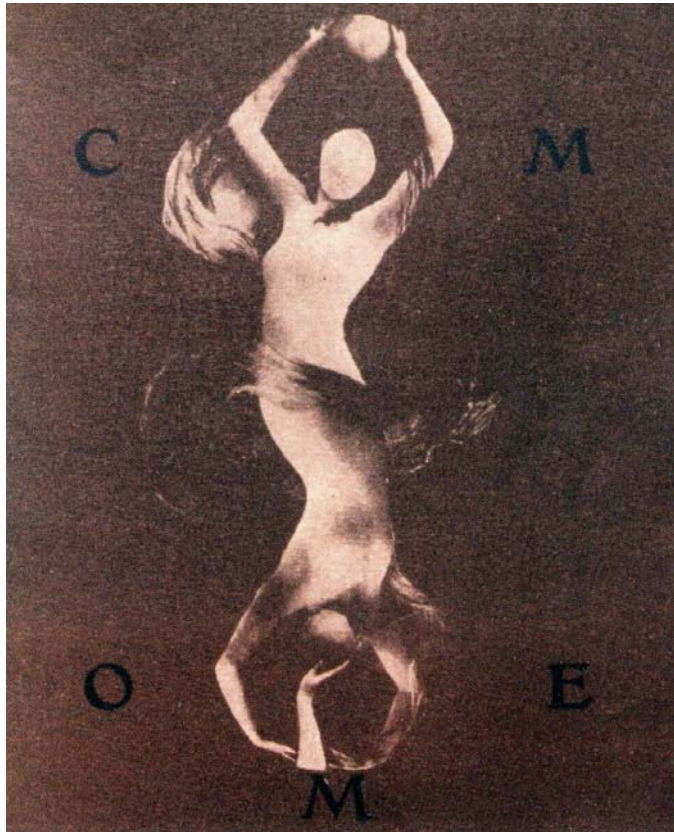
Quién habría de pensarlo
En un lugar tan atravesado por la luz
Verme transformado con mi amada en autómatas
En visita a los enfermos
Mirando hacia la derecha hacia la izquierda hacia el cielo.

Mi bella adorada es generosa a pesar de mi orgullo
A pesar de las nubes que han consumido el alma
A pesar de la ola que azota los postigos.

Os lo ruego no propaguéis el secreto
No divulgéis mis andanzas de alquimista
Mirad amigos de la infancia amigos de siempre
Mirad mi matrimonio de fantasma.



Collage *Carta de alimentación para Toyen*, realizado por Jorge Cáceres en París. Fechado el 14 de mayo de 1948. La inscripción dice: "Hay un temblor de tierra de grafito chileno en una lágrima de Toyen!".



Portada del catálogo de la exposición "Comme" organizada por Baskine en 1948 en la Galerie Jean-Bard de París. Ilustración de Jorge Cáceres.



Fotografía de Jorge Cáceres titulada *Héroid après avoir traversé le cristal*, realizada en Santiago de Chile en 1947. Fue expuesta en 1997 en la exposición "Francis Meunier & ses amis surréalistes".



Dibujo de Jacques Hérold que ilustra *El pensamiento transmitido* de Braulio Arenas

LA CARTE D'APRÈS NATURE

JUIN 1954

RÉPONSES

de Noël ARNAUD, P. ANSIAU, François BONIVER,
Paul BOONS, Jean BRETON, Patrice CAUDA,
Paul COLINET, Maurice DELCOURT, Paul-Aloïse DE BOCK,
Wilhem DE PAUW, Zygmunt DOBRZYCKI,
Enrique GOMEZ-CORREA, Robert GUIETTE,
Marcel HAVRENNE, Marcel HENNARD,
L'INTERNATIONALE LETTRISTE,
Théodor KOENIG, Jacques LACOMBLEZ, Xavier LEFRANC,
Fahr El Nisser LEID, Gustave LEVEBVRE, Jean LOOSE,
Paul MAGRITTE, Constant MALVA, Marcel MARIËN,
George MELLY, Henri NIAS, Joseph NOIRET,
Jean PFEIFFER, Gabriel PIQUERAY, Marcel PIQUERAY,
Gaston PUEL, Justin RAKOFSKY, Léonce RIGOT,
Henri RODE, Louis SCUTENAIRE, Gilbert SENECAUT,
Joseph SIMONET, Mariam TAL
et Geert VAN BRUAENE.

À LA QUESTION

LA PENSÉE NOUS ÉCLAIRE-T-ELLE,
ET NOS ACTES,
AVEC LA MÊME INDIFFÉRENCE QUE LE SOLEIL,
OU QUEL EST NOTRE ESPOIR
ET QUELLE EST SA VALEUR ?

Rédaction : René MAGRITTE
207, boulevard Lambert - BRUXELLES III -

Vers André Breton,
le grand voix surréaliste
que ha remuado este mundo
fobrido que nos asfixia,
En la mejor adhesión de,
Enrique Gómez-Correa

Casilla 9590 - Santiago de Chile

Entusiasta
dedicatoria de
Enrique Gómez-
Correa a André
Breton en el
interior de una de
las obras que le
enviaron desde la
capital chilena

1948
PAR AVION
Caceres
1948 Monsieur
9 Diciembre
André Breton
42, rue Fontaine
Paris (IX^e)
France

Sobre de carta
enviada por Jorge
Cáceres a André
Breton el 9 de
diciembre de 1948
desde Santiago de
Chile

EN LAS REDES DEL OSO.

a Ernst.

La tempestad ha cortado las hilas que unían a los árboles entre sí
Pero sobre la nieve que cubría un color ala de falda una niña juega a
Las alviannas
Y los ojos que al viento entra en el bosque como una dama en su guante
Sin dar a entender al lector que sus tres hijas llevan arcos de avellana
sobre los
Sobre los chibchas jurista aún el gesto efímero de una mujer con diadema
Presentada por el viento reciente de tres cosas de color invisible
Una mujer entra y sale de su balada de la luna
Ella tiene un antifaz de plumas que gira en dirección al horizonte que se
mueve hacia los trópicos
Y como está entera coincidiendo sus mallas son dos espejos con un fondo
de nieve blanca
Y en su garganta duerme aún la serpiente de coral que la arrastrará al fondo
de del océano esta tarde
Y su reloj-pulsera gira rápidamente sobre el viento como el alago que pierde
su brújula
Pero la imagen tan real de esa mujer en su vestimenta vuelve a hacerse presente
Aunque está vestida en sedellera es una bálida que toma la dirección de las
constelaciones que pasan a la noche de la noche
Para cuando la noche se levanta le mujer usa el silencio
Con una sonrisa y en su frente hay una racha de niebla
La paz con que está través los pájaros vuelan al revés
Gracias pájaros para pájaros
Y en el interior de esta lección de las bujías eléctricas
Hay un rayo que detiene la iluminación de los lazos para niños

Mientras tanto un hombre con cabeza de gavián se salda por el fondo de
la casa
El arco a la espalda y una máscara que cubre de color según la presión
del vapor
Dolor de talpa color de gas color de gangibre color de gas color de araña
Para en la red de las lámparas de la casa permite un aire serio
Y el silencio que suena por el peso de sus plumas
Y el árbol por el peso de mil ruidos que agitan
~~XXXXXXXXXX~~

El cazador sale del bosque en un peso de liebre
Una carabina encantada forma la Vía Láctea
Con una luz de susanas de pesada recién raspada
Que anegase a los comerciantes de truco que viajan al oeste
Con relación a qué sistema de pararrayes aparece de pronto un hombre con

quejas de rano
Apuntando con su revolver al corazón del autor
Pero sobre la nieve cubren tres muchachas con diademas
Y sobre sus cabezas hay tres cosas color de fagote
Y tres cosas encantadas.

Jorge Cáceres.

21-Feb.47.Santiago de Chile.

Querido Breton!
Aunque me acaba de recibir su carta, que recibí con gran alegría, constatando así que Ud. aún se acuerda de sus amigos chilenos. Desgraciadamente no va a ser posible enviarle cuadros, debido a la distancia y al corto plazo. Pero, pensando en sus Ernst, nuestro maravilloso amigo, y en los cosas que le son queridas, he escrito esta poema que le envío, por si pudiera servirle. Le mando algunos collages en su edición original. Creo que este año es será posible ir a París. Sería maravilloso para mí, ya que de esta modo podría colaborar con Ud. más de cerca. Saluda de mi parte a Elisa. Y le ruego me deje de escribirme y envíame el catálogo de la Exposición. Se saluda cordialmente su amigo

Jorge Cáceres

Carta remitida por Jorge Cáceres a André Breton el 21 de febrero de 1947, junto a la que envía el poema "En las redes del oso" (dedicado a Ernst) y unos collages para ser exhibidos en la exposición celebrada en la Galería Maeght (París) en 1947.

WW

Poetry, plastic arts, anthropology, sociology, psychology

EDITOR: DAVID HARE

Editorial advisers: André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst

NUMBER 2-3

MARCH 1943

VVV

that is, V+V+V. We say
that is, not only

V as a vow—and energy—to return to a habitable and conceivable world,
Victory over the forces of regression and of death released at present on
the earth, but also V beyond this first Victory, for this world can no more,
and ought no more, be the same, V over that which tends to perpetuate the
enslavement of man by man.

and beyond this
VV of that double Victory, V again over all that is opposed to the emancipation
of the spirit, of which the first indispensable condition is the liberation
of man,

whence
VVV towards the emancipation of the spirit, through these necessary stages: it
is only in this that our activity can recognize its end
Or again:

V which signifies the View around us, the eye turned towards the external
world, the conscious surface,

VV the View inside us, the eye turned toward the interior world and the depths
of the unconscious,

whence
VVV towards a synthesis, in a third term, of these two Views, the first V with
its axis on the EGO and the reality principle, the second VV on the SELF
and the pleasure principle—the imputation of their concatenation leading
only to the occasional, systematic subjugation of the field of consciousness
towards a total view,

whence
VVV which translates all the reactions of the eternal upon the actual, of the
psychic upon the physical, and takes account of the myth in process of
formation beneath the VELL of happenings.

CONTENTS

Charles Dufré: Le Jour est un Attentat
William Seabrook: The Door Swung Inward
Alfred Métraux: Note sur Deux Images en Tapa
de l'Île de Pâques
André Breton: Situation du Surréalisme
entre les 2 Guerres
Robert Allerton Parker: Such Pulp as Dreams are Made
On
Robert Allerton Parker: The Anesthetic Revelation
Dennis de Rougemont: Anglisme. — La Gloire
Victor Brauner: Du Fantastique—I. en Peinture
II. en Théâtre
Frederick J. Kiesler: Design-Conclusion
Arthur Cresson: Notes (suite et fin)
Kurt Seligmann: Pragmatization by Paradoxes
Surrealist Bibliography
Eliot Date
Edouard Roditi: Psychological Novelties
Leonora Carrington: The Seventh Home
Victor Llona: Two Young Peruvian Poets

POEMS BY

Xavier Abril, Guillaume Apollinaire, Breulio Arenas, Benedicte, Alain Boquet, André Breton, Jorge Caceres, Aimé Césaire,
Enrique Gomez-Correa, Susy Hare, Benjamin Péret, Juan Rios, Sonia Sekula.

ILLUSTRATIONS BY

Bonhard, Victor Brauner, André Breton, Leonora Carrington, Marc Chagall, C. de Chéico, Oscar Dominguez, Marcel Du-
champ, Max Ernst, David Hare, Susy Hare, Harold, G. Karamantzi, Frederick J. Kiesler, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba,
Clarence Laughlin, André Masson, Mattia, Joan Miró, Barbara Reia, Gypsy Rose Lee, Kay Sage, Sonia Sekula, Kurt Seligmann,
Yves Tanguy, Dorothea Tanning, etc.

DESSIN MACHINAL — DESSIN SUCCESSIF

THIS DOUBLE ISSUE IS PRESENTED WITH A COVER BY MARCEL DUCHAMP

Office of VVV Room 3308, 10 East 40 Street, New York, N. Y.

Portada de VVV n.º 2-3, de marzo de 1943 (número en el que colaboran los chilenos de Mandrágora)

CONTENTS

Charles Dufré: Le Jour est un Attentat
William Seabrook: The Door Swung Inward
Alfred Métraux: Note sur Deux Images en Tapa
de l'Île de Pâques
André Breton: Situation du Surréalisme
entre les 2 Guerres
Robert Allerton Parker: Such Pulp as Dreams are Made
On
Robert Allerton Parker: The Anesthetic Revelation
Dennis de Rougemont: Anglisme. — La Gloire
Victor Brauner: Du Fantastique—I. en Peinture
II. en Théâtre
Frederick J. Kiesler: Design-Conclusion
Arthur Cresson: Notes (suite et fin)
Kurt Seligmann: Pragmatization by Paradoxes
Surrealist Bibliography
Eliot Date
Edouard Roditi: Psychological Novelties
Leonora Carrington: The Seventh Home
Victor Llona: Two Young Peruvian Poets

POEMS BY

Xavier Abril, Guillaume Apollinaire, Breulio Arenas, Benedicte, Alain Boquet, André Breton, Jorge Caceres, Aimé Césaire,
Enrique Gomez-Correa, Susy Hare, Benjamin Péret, Juan Rios, Sonia Sekula.

ILLUSTRATIONS BY

Bonhard, Victor Brauner, André Breton, Leonora Carrington, Marc Chagall, C. de Chéico, Oscar Dominguez, Marcel Du-
champ, Max Ernst, David Hare, Susy Hare, Harold, G. Karamantzi, Frederick J. Kiesler, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba,
Clarence Laughlin, André Masson, Mattia, Joan Miró, Barbara Reia, Gypsy Rose Lee, Kay Sage, Sonia Sekula, Kurt Seligmann,
Yves Tanguy, Dorothea Tanning, etc.

DESSIN MACHINAL — DESSIN SUCCESSIF

THIS DOUBLE ISSUE IS PRESENTED WITH A COVER BY MARCEL DUCHAMP

Office of VVV Room 3308, 10 East 40 Street, New York, N. Y.

Detalle ampliado de la portada de VVV n.º 2-3, donde encontramos los nombres de Arenas, Cáceres y Gómez-Correa.

LETTER FROM CHILE

Santiago, 7 noviembre 1942

Sr. André Breton,

Querido amigo, quiero agradecerle primeramente las expresiones de amistad y de confianza que ha tenido la bondad de dirigirme con respecto al desarrollo en Chile de nuestra actividad surrealista. Desde 1938 — época en la cual conseguimos crear un grupo que vela en el surrealismo la única manifestación alta de la personalidad humana — hasta el momento presente (en que este grupo, superados ya todos los obstáculos que se oponían a manifestar de un

modo palmario su adhesión a esos postulados, tiende a constituir en Chile el único punto de resistencia, uno de los últimos quizás de que pueda vanagloriarse el mundo), hemos trabajado en la incompreensión y hostilidad más grandes, manifestadas por el "medio" en que estas actividades se desarrollaban. Es por esta razón que nosotros consideramos doblemente precioso el estímulo vuestro hacia nuestra labor.

Quiero pasar a exponerle brevemente cual ha sido la índole de nuestras preocupaciones durante estos últimos cuatro años:

- 1938, julio —
Fundación del grupo Mandrágora. (Este grupo se proponía incitar al estudio de los grandes ciclos de la poesía; novela de caballerías, teatro elisabetiano, novela inglesa del terror, romanticismo alemán, simbolismo francés, etc.; y proponer una actitud frente a los problemas que el surrealismo suscitaba.
- 1938, julio —
Miembros del grupo: Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Armando Gaete, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gustavo Ossorio, Gonzalo Rojas-Pizarro, Mario Urdúa y Eugenio Vidaurrazaga.
- 1938, julio —
Lectura de poemas en la Universidad de Chile. Se formulan declaraciones sobre la posición del grupo.
- 1938, julio —
Se publica un programa con poemas.
- 1938, diciembre —
Revista Mandrágora, No. 1.
- 1939, junio —
Conferencias de Arenas, Cid y Gómez, defendiendo la posición surrealista, atacada en una conferencia anterior por Gonzales Tuñón, escritor argentino. Violentos incidentes en la Universidad.
- 1939, junio —
Publicación de las conferencias. Polémica en la prensa.
- 1939, julio —
Publicación de una hoja de ataque contra la Alianza de Intelectuales.
- 1939, septiembre —
Folleto con poemas de Arenas, Cáceres, Cid y Gómez.
- 1939, diciembre —
Revista Mandrágora, No. 2.
- 1939, diciembre —
En la prensa se publican ataques contra esta revista.
- 1940, abril —
Publicación del libro "El Mundo y su Doble," de Arenas. Revista Mandrágora, No. 3.
- 1940, julio —
Arenas, Gómez y Onfray interrumpen un acto de homenaje a Pablo Neruda (Universidad de Chile), pidiendo que Neruda dé cuenta del resultado de las colectas que organizaba en favor de los niños españoles, en su calidad de Presidente de la Alianza de Intelectuales de Chile. Este homenaje se rinde a Neruda con motivo de su designación como Cónsul General de Chile en México. Braulio Arenas rompió la conferencia que Neruda leía, con lo que se suspendió el acto.
- 1940, julio —
Violenta polémica por la prensa a raíz de estas incidencias.
- 1940, julio —
Revista Mandrágora, No. 4.
- 1940, diciembre —
Publicación del libro "Las Hijas de la Memoria", de Gómez-Correa.
- 1941, junio —
Revista Mandrágora, No. 5.
- 1941, agosto —
Publicación del libro "Sobre los Pasos," de Jorge Cáceres.
- 1941, septiembre —
Publicación del libro "La Mujer Mnemotécnica," de B. Arenas.
- 1941, septiembre —
Revista Mandrágora, No. 6.
- 1941, octubre —
Publicación del libro "Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo," de Fernando Onfray (Collages de Arenas).
- 1941, diciembre —
Publicación del libro "Rend, o la Mecánica celeste," de Jorge Cáceres.
- 1941, diciembre —
Exposición surrealista. Participación de Braulio Arenas y Jorge Cáceres. Collages, dibujos, pinturas, esculturas y objetos surrealistas. La exposición es visitada por miles de personas. Las opiniones son adversas y favorables.
- 1941, diciembre —
Catálogo de la Exposición Surrealista. Prefacio de Enrique Gómez-Correa.
- 1941, diciembre —
Publicación de una hoja en respuesta a los ataques de la prensa por la Exposición.
- 1942, febrero —
Publicación del libro "Brouldoud," de Teófilo Cid.
- 1942, febrero —
Publicación del libro "Por el camino de la gran pirámide polar" de Jorge Cáceres (con una fotografía de Etich G. Schoof).
- 1942, febrero —
Publicación del libro "Cataclismo en los ojos" de E. Gómez-Correa.

- 1942, marzo —
Publicación del libro "Sociología de la Locura" de E. Gómez-Correa.
- 1942, junio —
Publicación del libro "Monumento a los Pájaros," de Jorge Cáceres.
- 1942, junio —
Carta de Benjamin Péret a Braulio Arenas. Primer contacto con el surrealismo internacional.
- 1942, septiembre —
B. Arenas da lectura en Valparaíso a una conferencia sobre la posición surrealista.

A la hora presente, superados ya todos los propósitos que dieron vida al grupo Mandrígora, nosotros superamos también nuestra posición nacional y adherimos con entusiasmo a la posición internacional del surrealismo. Al efecto, terminada la trayectoria gloriosa de Mandrígora, comienza

para nosotros otra no menos importante: la trayectoria surrealista.

Bajo esta luz, publicaremos una nueva revista (la cual cuenta ya con el aporte entusiasta de jóvenes poetas y pintores chilenos) para la cual, por su intermedio, publicamos los trabajos de nuestros amigos que se agrupan hoy en VVV.

Este creo que es el momento más feliz de nuestras actividades durante estos últimos años. Muchos de los que se reclamaron entusiásticamente como nuestros compañeros gracias a un pretendido desinterés para afrontar la vida, quedaron tendidos a medio camino, ya sea porque su pequeña dedicación los impidió ver el verdadero objetivo de la existencia humana, o ya sea porque la realidad los venció con su apogeo utilitario.

Pero, pequeño o grande, con alma y cuerpo, con contradicciones y con violencias, el paso nuestro hacia el pensamiento surrealista total ha estado siempre determinado por una gran pasión. Esta pasión moral ha sido para nosotros el más precioso de nuestros ejemplos.

Le saluda cordialmente, Braulio Arenas.
Dirección: Calle Mujica 0373, Santiago de Chile.

LA MEJOR PARTE

Cielo inútil batiendo por otras alas inocentes
En los follajes de agua pura levanta nidos de coral
Nubes inmóviles frente a muros que desaparecen
En la sombra inútil de calcular
El sol es defendido por un ciego
En los confines de las caricias de las cabelleras
Rostro desnudo manos sin ningún cómplice
Manos que yo balanceo en el tejido del sol admirable
Como un par de alas que se callan
Al primer contacto con el cielo

Viajero miserable es preciso que tú vuelvas la cabeza
Y escuches una vez la última el batir de los párpados de mis miradas
La voz de los ignorantes en el fondo de las prisiones
Tú te marchas a los grandes desiertos
A los pequeños desiertos
Y yo este muro que no acabo de comprender
Con grandes lágrimas yo te voy partir
Entre desconocidos que te sorprenden en falso
Los cantos de los pájaros que se pierden de vista
Hombre fuerte tú no tendrás el valor de sonreír a esa mueca
Paisaje contrario árboles delgados
De los cuales penden mil garzas incomprensibles
Y mil orejas de cristal de voces que trastornan los barques
En los altos picos de mar en la cabellera de las nieves
Las estrellas migratorias hacen nidos de roña
Otras escuchan las promesas de las estaciones boreales
Que les ofrecen deliciosas emboscadas de lavanda
Y delicados balcones de ceniza

Pa: pardo para los que ven y se callan
Sin hacer el mal sin hacer tampoco el bien
Hombre errante pero demandado débil
Yo siento el peso de una piedra blanca sobre tu cabeza
Y veo como batan esas alas de granito
Suspendidas por las llamas de tus delirios aceptables
Sin jamás bajar a descansar ellas siguen
El sentido de la sed apasionada por el fuego.

JORGE CÁCERES

THE MYSTERY OF THE YELLOW ROOM

to Benjamin Pérez

The old legend, the nicotine, the clouds, I am verifying in a dive all the experiences of the fishes. Policrates' ring after having passed from hand to hand amongst the young Goddesses of the Reason now lies forgotten on the marble floor of the town " " "

Between this ring and the glass elevator descending through the glass cave as deep as the weed-and-onion-like ground of the sea, leading a group of beings already harmless to the front of mystery, a secret link is built as if the ring transmitted frost by torrents. Through its remembrance, along the sea (full of despair), the endless Proteus breaks his features against the coastal bank. Everywhere it is mystery.

All words without a material meaning are hateful to me. The word water-melon, the word wild-fire, the word bugbear, the word remember, the word recórcholis.

It is not only a mystery this, yellow room, where silence seems petrified, where I do know that nobody is, so much that this conviction gives me an impossible pleasure. There is nobody, indeed. Unless Nobody himself might have come sparkling, avoiding giants; for some reason this woman fifty miles tall, only one-eyed at the middle of her marble brow, no, no, I do not believe that its thaw as she tells her friends the cause obliging her to seat in front of the fire-place.

She is thinking. In vain, do I speak to you, Goddess of the Reason.

Unless it may be Nobody who took the body of that small student (I saw him hanging from a tree, besieged by white wolves in a remembrance of childhood, although the tree is no more in the invisible island, but it grows from the bed where ten women dream the same lover. It is the same reason to compel the guests of the Hotel, ladies and gentlemen, in full dress to-night, in honour of Mme. Serge Nicotine, to descend by elevator, each time faster, to that onion and weed surface. Now, or from some other no less familiar phantoms in order to toss with anger the clouds, the nicotine of the old legend.

A bit faster, little elevator. Do remember that doctor Tarde used to say that "love which cannot get out of the door, leaves through the window." Do remember also, recuéyda. Neither you nor I, can enjoy the experience of a young flotsam, the same whose body is sucked with such a greed (the endless Proteus) by the weeds and the onions.

That is why you are so handsome.

BRAULIO ARENAS.

EL PRESTIGIO DEL CUERPO HUMANO

El que avanza hacia su propio cuerpo
Sabe que tocar el párpado
Es como refugiarse en la eternidad.

Ahí oscila el vapor
Entre el vacío y el asco
Entre el sueño que desciende lentamente
Y la espuma negra que deja el miedo
Cuando el pájaro del paraíso
Descansa en una de sus clavículas.

Entonces el hombre se va tornandó sordo
Y su cielo de amígdalas
Deja en el alma
Aquellas piedras
Que golpearon su frente en la infancia
Las que fueron después la soledad
Y aun el hambre y el vértigo
Y aun la noche
La más horrible de las noches
Esa que ha hecho de mí el lobo predilecto
El doble ancho de un mar
Que al mirarle a los ojos
Transformaba los niños en negras estatuas
Y fueron el polvo de las más arrugadas páginas
del amor.

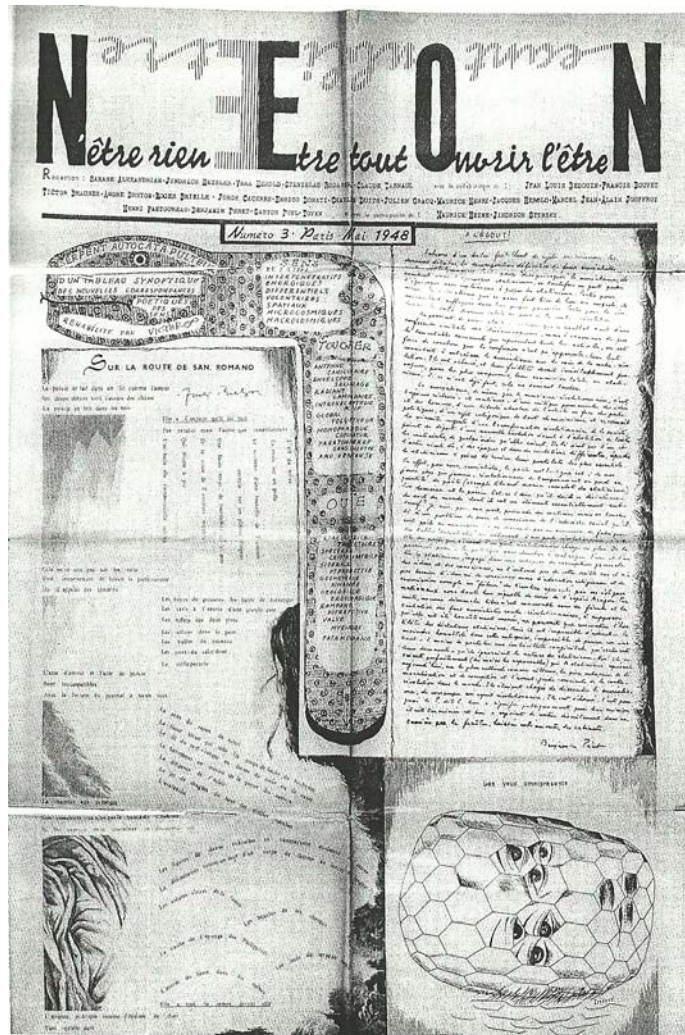
Bien sabéis llorar
Y conocéis vuestros deseos
Tal como un vendaval que arrasara
Hasta el último diente de raíz
Y la misma locura trabajada a través de largos años
Sin el cansancio que yo suelo llamar
Como a la más querida de las hijas.

Estáis en el desierto y os amo
Y de repente golpeáis a vuestras aurículas gritando
"¡Abridme, soy yo, el fantasma de la sangre,
El corazón del odio, abridme!"

Sin embargo nadie os cree
Porque el fuego de su ala
Es más puro que la piedra madre de los espejos.

Así eres
Cuando te elevas en la noche
Y en tu piel el amor y el odio
Oyen sólo que la fúfía
Es la más adorable de las luces.

Enrique GÓMEZ-CORREA



Portada de Néon n.º 3, París, mayo de 1948

LA VALISE A DOUBLE FOND

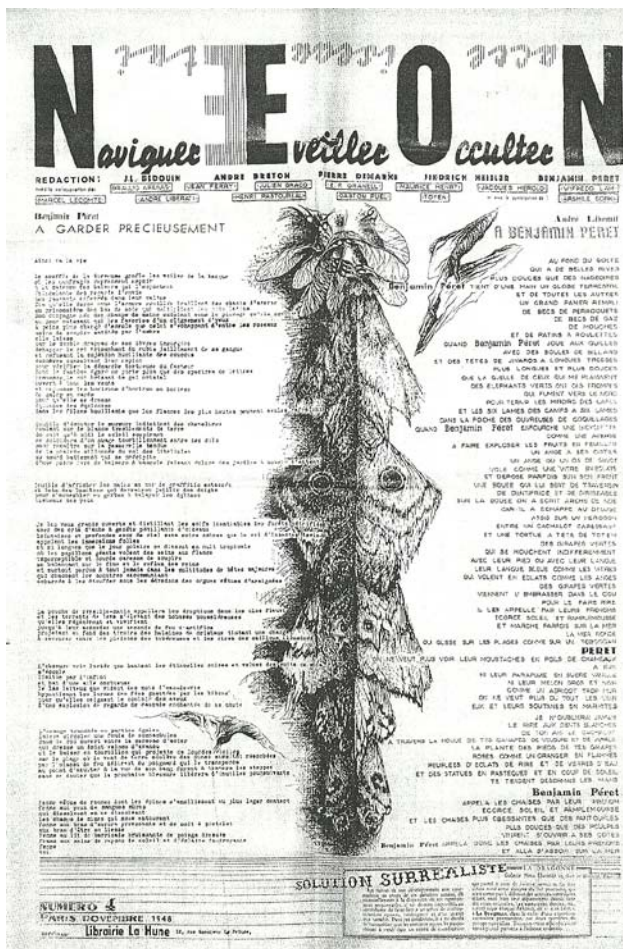
Sitôt la lumière surgie des étables d' agathe plus noires
 Que le fil de lait s'arborisant sur la campagne
 De la maison aux fenêtres obliques sort la chevelure d'une femme qui regarde
 Vers le sud
 Et dans la flambée joyau détaché des commodes en cristal de roche
 Les cils de celle qui fait le signe ont grandi un instant
 Ils réfléchissent
 A la descente de cette planète qui se détache en tirant le rideau
 Dont les franges sont les têtes de mille rongeurs pendus au dos du chasseur
 Le sifflet de la balle qui traverse encore ces yeux
 Où une goutte transparente monte à la surface du diamant fou
 Disposée comme le réséda géant des miroirs tournants
 Cette petite fleur macabre et le parfum du paysage pétrifié
 M'ont fait voir clair autour de moi

Orientation si facile à l'orée de la forêt de linge tendre
 Elle simule dans le lointain des paillettes incendiées au bec des alouettes
 Qui tirent la cape de la nuit laissant saillir deux seins aux bords dorés

Celle qui s'approche c'est elle le grand flambeau qui se détache dans l'amour
 Arrachant au matin le rayon vert ou bleu des yeux d'Elisa je ne sais
 L'orchidée expirante n'est pas plus agile dans son obstination
 Les boucles sur la maison naissent des fenêtres-télescopes
 Au bord du lit aux incrustations d'éponges à fleur d'eau
 A fleur de peau à fleur de serpent tremblant dans l'embuscade
 Et tournant ses dents vers le fil des sables mouvants
 Qui ronge mon sommeil

J. Caceres

Poema de Jorge Cáceres aparecido en Néon n.º 3



Portada de *Néon* n.º 4, París, noviembre de 1948

Voici
LA TERRE
par
Braulio Arenas

Tempête exhibitionniste
qui heurte de sa lumière le regard de
l'ours
rauque il chante ivrogne
sala déchiré il mange
en pleurs il demande l'adresse au chasseur
qui en plein hiver a fait de son fève un
un cauchemard
il imagine non pas l'homme mais les os du
chasseur
tel qu'un homme imagine les os de l'amour
ou la tegrète les os de la terre

ERRATA

Au lieu de l'amour il faut lire l'amour
Au lieu de les seins il faut lire les
seins
Au lieu de la jeunesse la beauté le moulin
il faut lire le moulin la beauté la
jeunesse
Au lieu de le tigre il faut lire mondain
Au lieu de l'océan il faut lire la mer
Au lieu de l'amour il faut lire l'amour
Au lieu de la pierre infernale il faut
lire el nitrate de platé
Au lieu de les seins il faut lire les
seins
Au lieu de faire d' une pierre deux bœufs
il faut lire faire d'une bouche deux
lèvres
Au lieu de 1948 il faut lire 8431
Au lieu de je t' aime il faut lire je
t'aime
Au lieu de la nuit le jour il faut lire
nuitjour
Au lieu de l' adieu il faut lire la femme
est arrivée
Au lieu de les dames du temps jadis il
faut lire la femme est arrivée
Au lieu de.....il faut lire.....
Au lieu de la traversée du miroir il faut
lire la traversée du miroir par un
miroir
Au lieu de le miroir il faut lire les
seins.

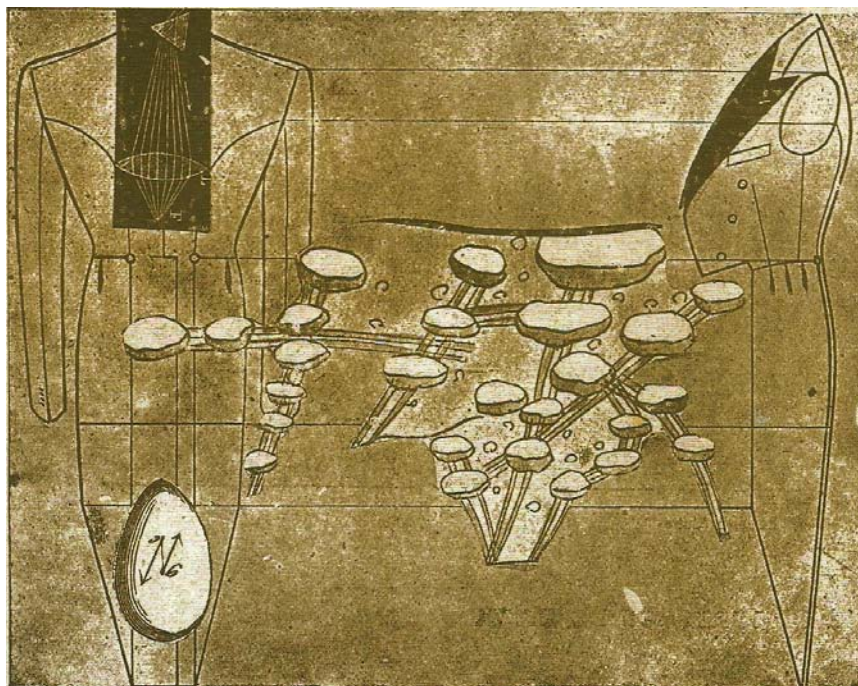
Poemas de Braulio Arenas aparecidos en el cuarto número de *Néon*

15.7. Collages, fotomontajes y dibujos de Jorge Cáceres y Braulio Arenas

15.7.1. Jorge Cáceres y la creación plástica



Collage
aparecido en
Leitmotiv n.º
2-3



El frac incubadora, aparecido en Leitmotiv n.º 2-3

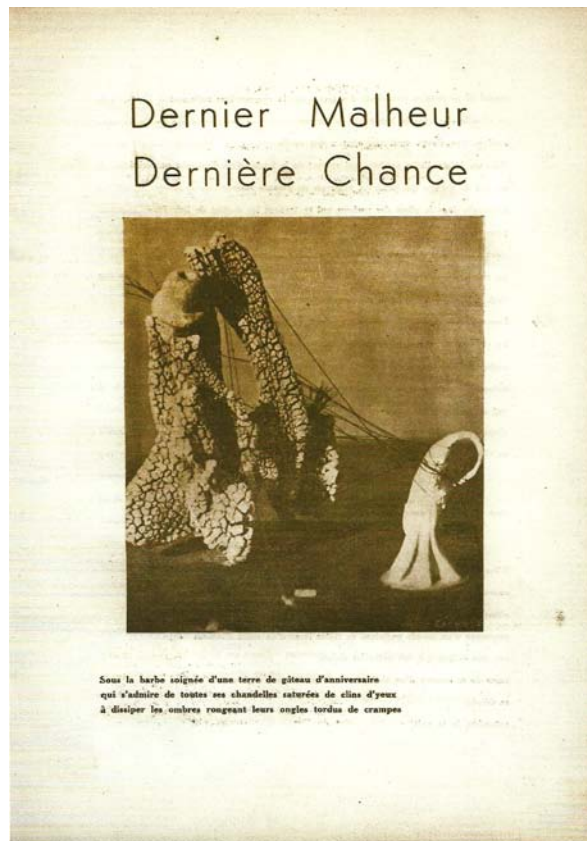


Ilustración de Cáceres al IV fragmento del poema "Dernier malheur dernière chance" de Benjamin Péret. En *Leitmotiv* n.º 2-3.

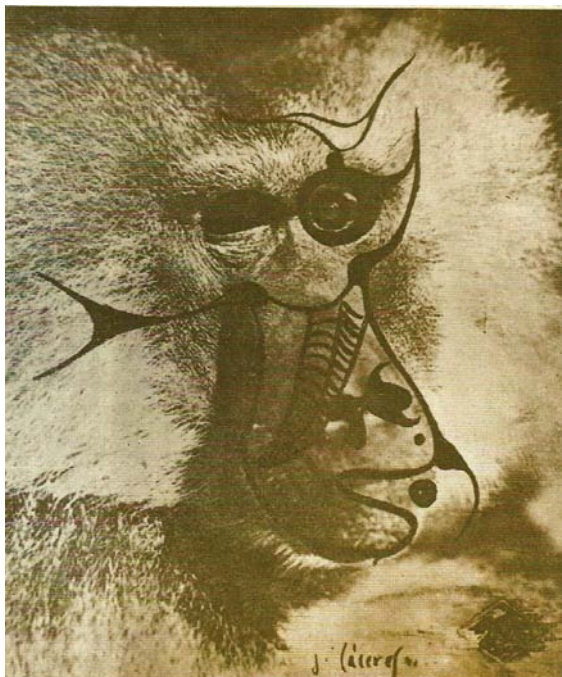
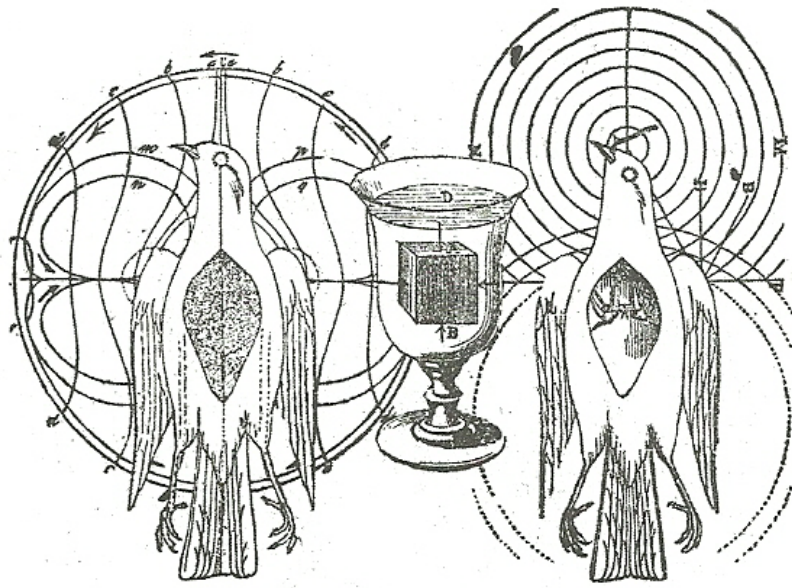


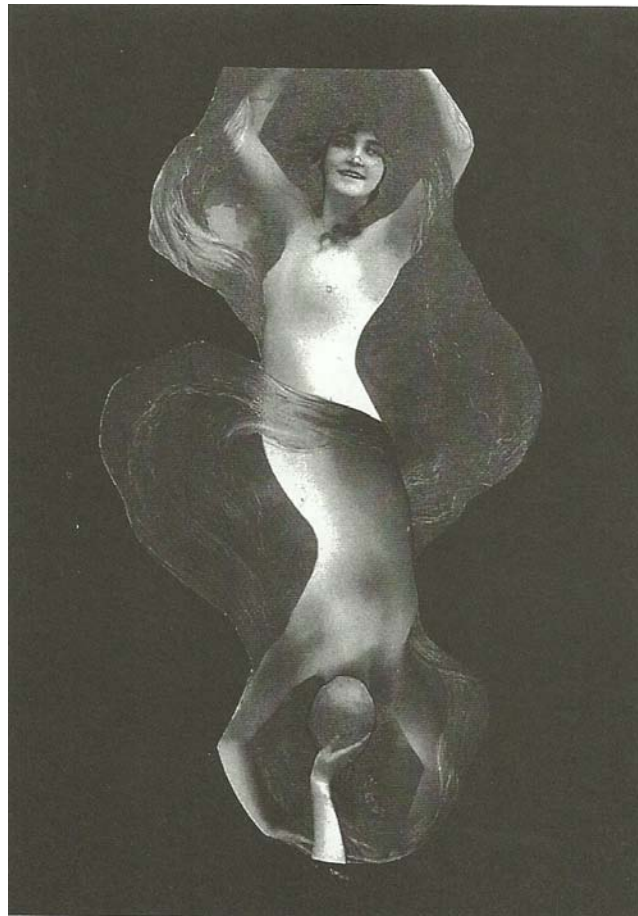
Ilustración de Jorge Cáceres presente en *Leitmotiv* n.º 2-3



Ubu roi, escultura de Jorge Cáceres. Aparecida en *Leitmotiv* n.º 2-3.

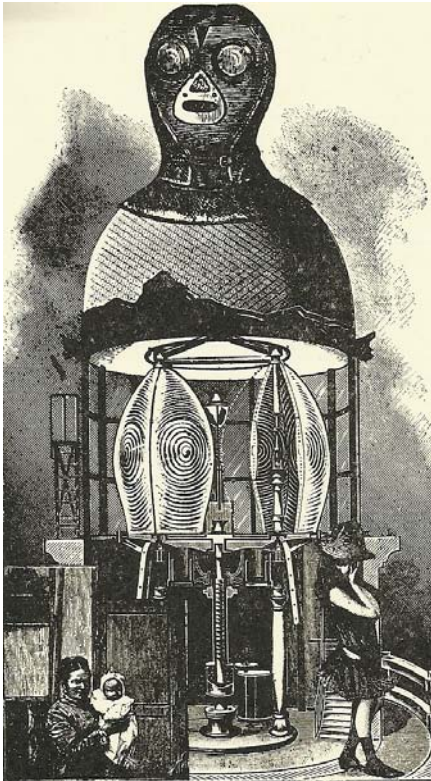


J. CACERES *Monumento a los pájaros*

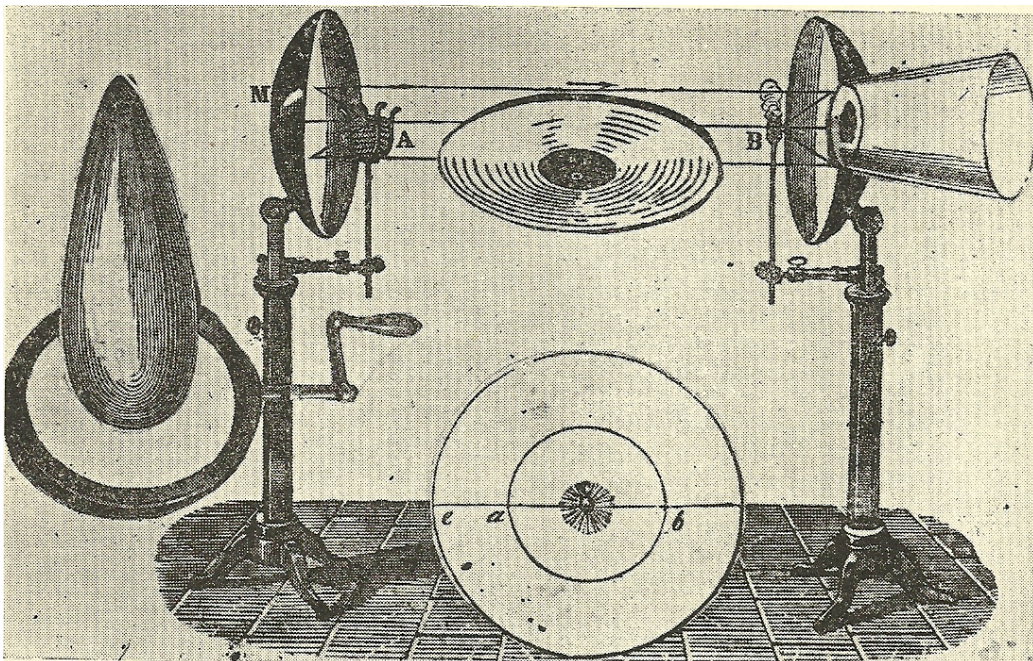


*Monumento
al Marqués
de Sade*

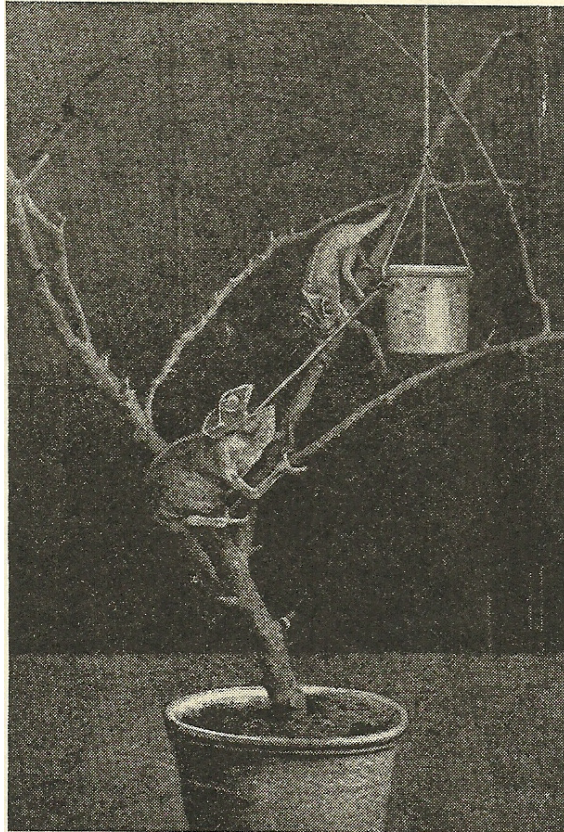
Ilustraciones de Jorge Cáceres a *Mandrágora*, siglo XX de Enrique Gómez-Correa



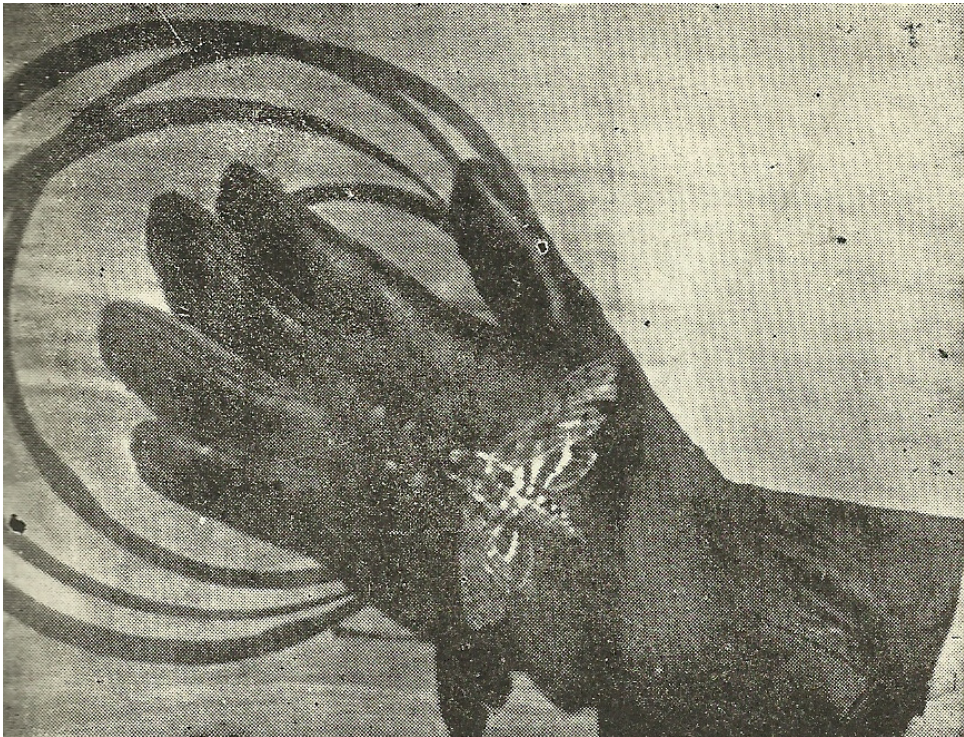
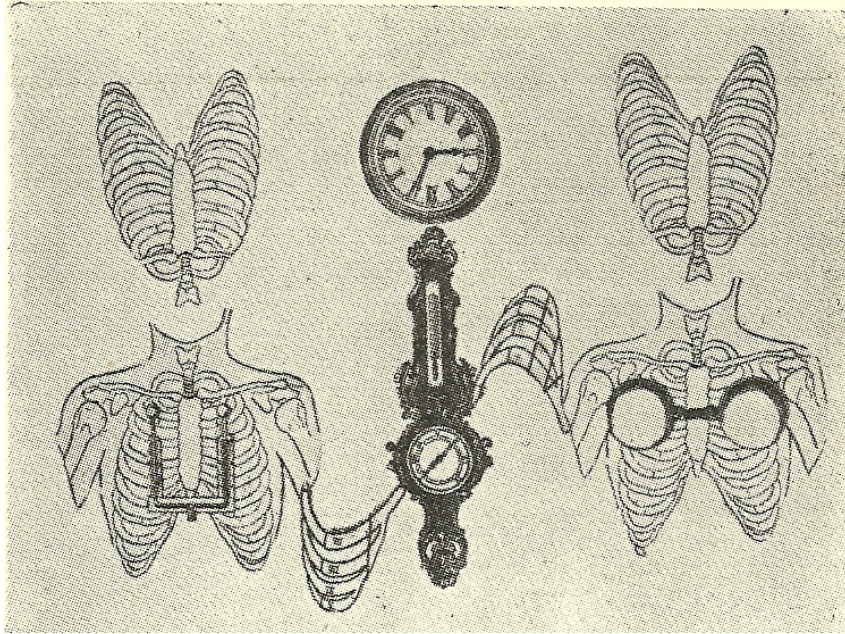
Collage presente en el fondo documental digitalizado de Breton con el título *El hombre invisible*

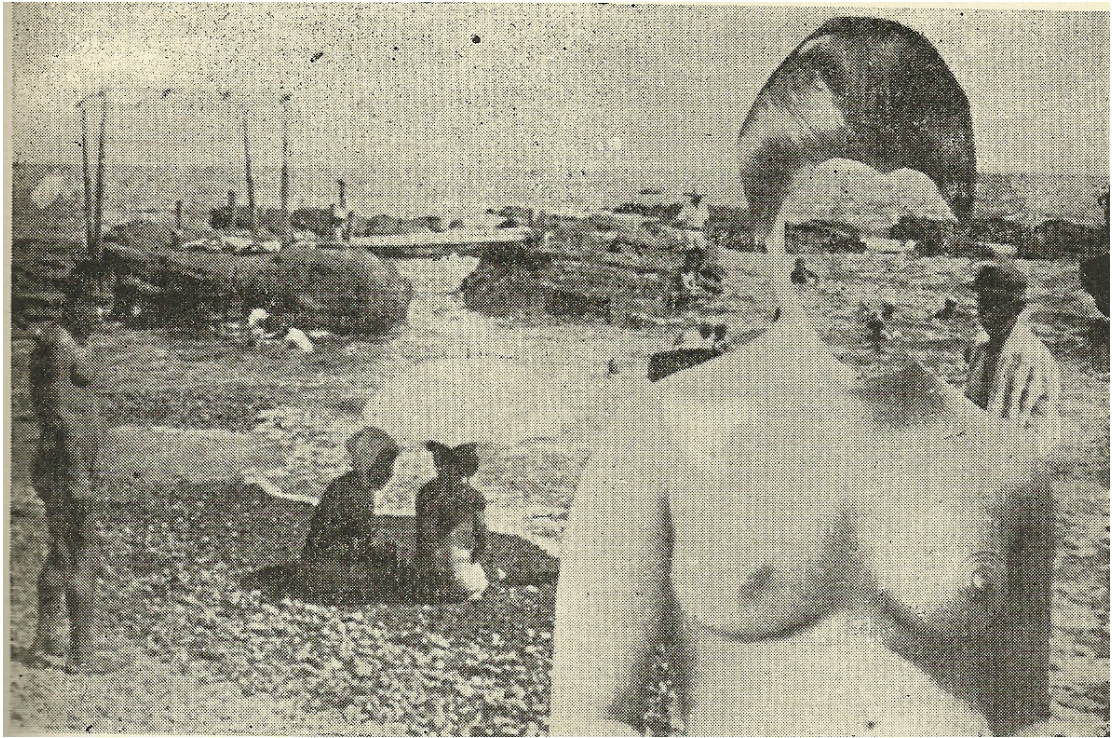


Collage recogido en el fondo documental de Breton digitalizado con el título *Pequeño instrumento erótico-experimental*

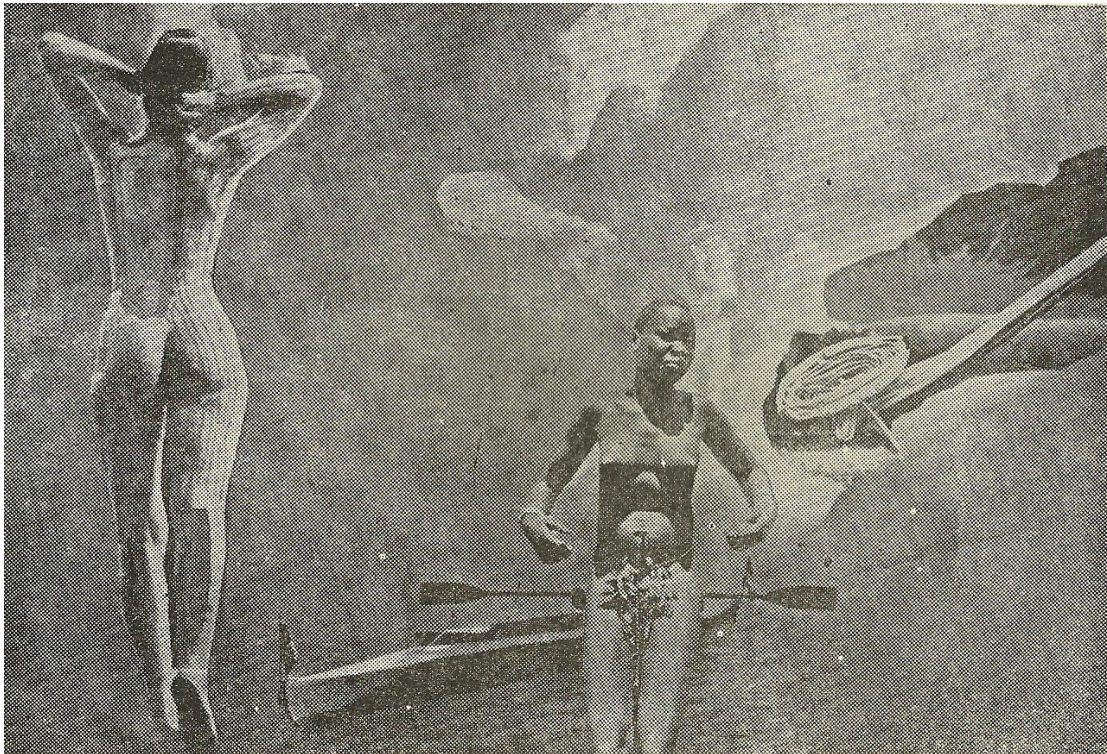


Yo entro en gavián y salgo en fénix

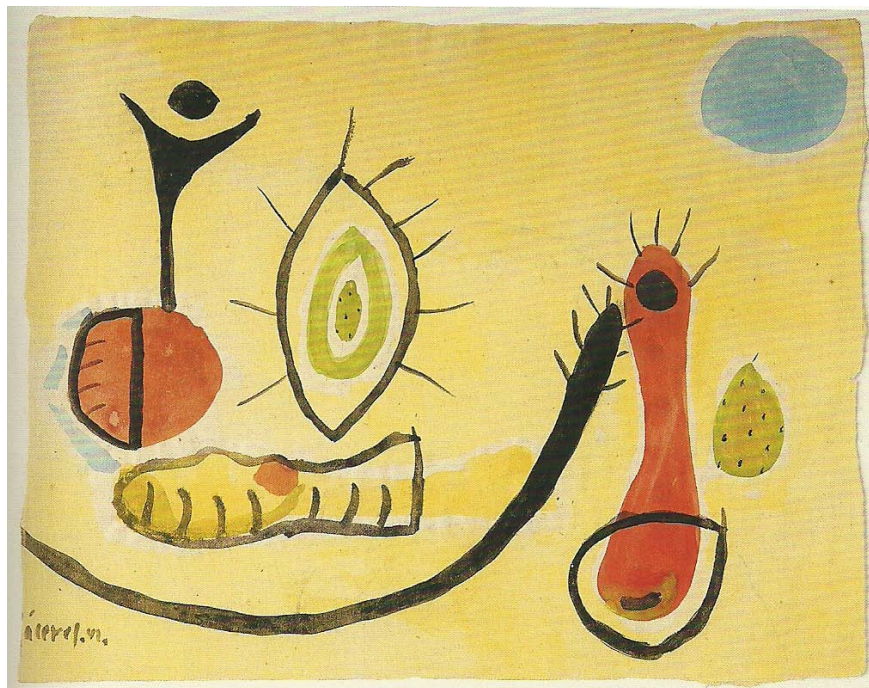
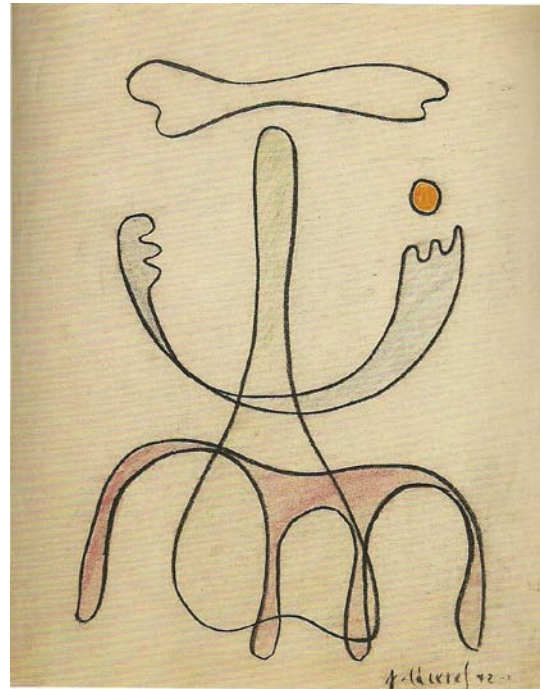
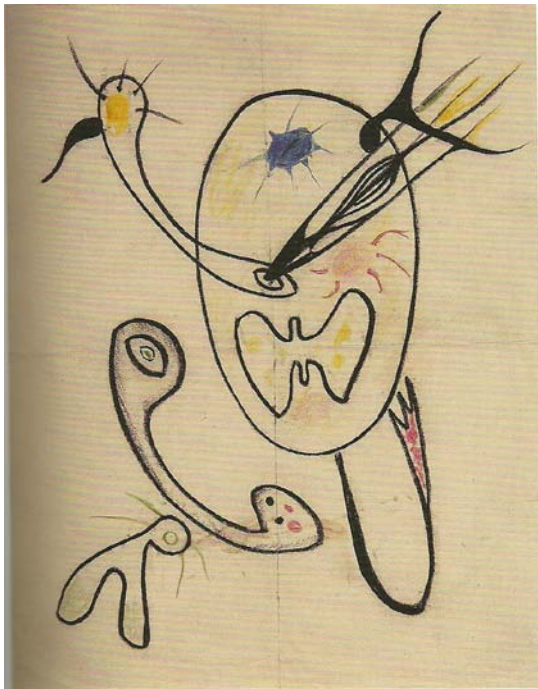




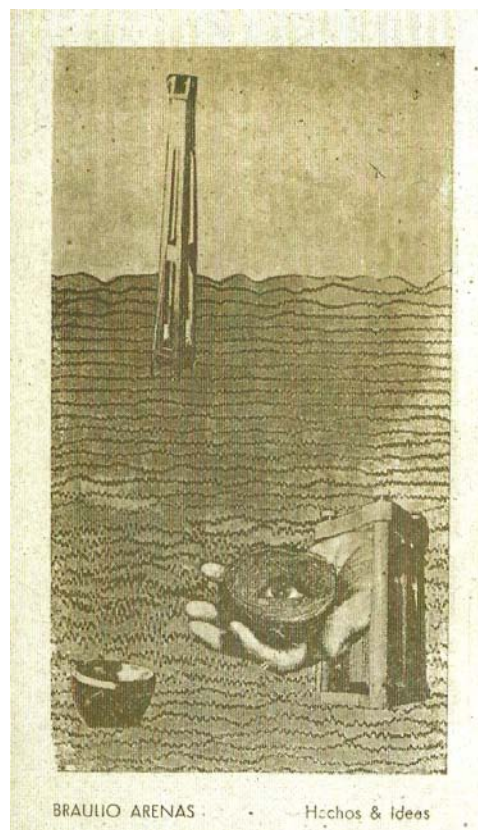
Collage titulado *El azar colectivo* en el fondo documental de André Breton que se encuentra digitalizado



Dibujos de Jorge Cáceres a color y en gran formato



15.7.2. Collages de Braulio Arenas aparecidos en el número 2-3 de la revista *Leitmotiv*



15.8. Entrevista a Ludwig Zeller y Susana Wald¹⁹

* *¿Qué opina del tópico extendido entre la crítica literaria acerca de la existencia de un surrealismo central, situado en torno a París, y otro periférico, dentro del que se encontraría enmarcado el surrealismo latinoamericano?*

L. Z.: Creo que situar el surrealismo solamente en el entorno de París es un error, ya que artistas como Breughel o Jerónimo Bosch han vivido en otra época y otros lugares y poetas con un sentido más amplio de la libertad se han dado prácticamente en todas las lenguas.

S. W.: Creo que los europeos consideran a los latinoamericanos más bien como seres exóticos y no están debidamente compenetrados de su modo de pensar y de actuar. Está también el problema de los recursos financieros. Pocos son los latinoamericanos que pueden viajar a Europa y los surrealistas europeos solo viajan a América Latina cuando peligran su vida y no tanto por querer comprender la situación americana.

* *Stefan Baciu en su Antología de la poesía surrealista latinoamericana resalta la importancia del movimiento surrealista en América Latina como manifestación con carácter propio, con sus rasgos particulares, señalando que no se trata de ninguna copia ni imitación del surrealismo desarrollado en París. Señala, además, la casi inexistencia de estudios certeros sobre el surrealismo latinoamericano y la abundancia de frecuentes confusiones en los escasos estudios dedicados a este, que contribuyen a perpetuar los tópicos extendidos por los críticos oficiales que se empeñan en tergiversar el movimiento surrealista. ¿Considera que sigue vigente esta situación?*

L. Z.: Me tocó en distintas oportunidades intercambiar opiniones con Stefan Baciu, colaborar en su publicación, *Mele*, que se hacía en Hawaii y participar en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, en la edición hecha en Chile. Muchas de las preguntas que ha tenido la gentileza de enviarnos las hemos debatido en su oportunidad con Stefan. Además, hemos sido los primeros en publicar un texto suyo sobre el tema, en nuestra revista *Casa de la Luna* (1968). Efectivamente, no existen estudios cuidadosos sobre el surrealismo latinoamericano y es muy importante que se puedan señalar las direcciones que han tenido los distintos grupos, tanto en Argentina, Chile, México en sus características esenciales. Es necesario, sí, acotar que entre los años 1939 y 1945 fue imposible tener un mejor contacto con el grupo de París u obtener publicaciones o enviar material a Europa. Era un tiempo en

¹⁹ Entrevista realizada a Ludwig Zeller y Susana Wald a través del correo electrónico en agosto de 2008.

que la guerra lo cubría todo. Esta situación ha cambiado, pero las personas no siempre advierten esto.

** Sobre la recepción crítica del movimiento en el continente, ¿cuál considera que es la actitud en general de la crítica literaria y artística en cuanto al movimiento surrealista? ¿Y en Chile? ¿Y la del público?*

L. Z.: En general las aportaciones del grupo francés fueron conocidas en Chile y Argentina. Pero durante muchos años se guardó una independencia, dadas las circunstancias. Uno de los mayores teóricos latinoamericanos es Aldo Pellegrini. Usted puede consultar los libros que él publicó en su momento. El movimiento surrealista no fue bien aceptado, y era natural. Y en Chile el público siempre fue un poco reacio a compartir algunas cosas.

S. W.: La resistencia de los críticos latinoamericanos a las actividades de los surrealistas no es pareja. Es muy especial, por ejemplo, la situación de los que trabajan en Buenos Aires, un entorno rico en tiempos del surrealismo, donde hay crítica receptiva. En Chile, un país pobre y con acceso muy remoto al resto del mundo hasta hace poco, la mayor parte de los intelectuales se ha cobijado en: a) el ala católica, o b) el ala comunista. Si un joven artista era beato, podía viajar a los congresos que organizaba la Iglesia. Si era comunista, iba a los congresos internacionales de las Juventudes Comunistas. Terceras posiciones eran resistidas por ambos bandos. Había poca posibilidad de expresar eficazmente la actitud independiente, a menos que, como Octavio Paz, se hubiera tenido una situación económica como diplomático.

** Hablando de tópicos... ¿qué opina sobre la consideración que hacen ciertos críticos al hablar de surrealismo tardío cuando comentan el surrealismo latinoamericano, o el chileno en concreto?*

L. Z.: Volviendo a la pregunta anterior. No sé qué se espera si a finales de los años 20 Pellegrini publica dos números de la revista *Que*; y el movimiento en Chile publica el año 38 en adelante varios números de *Mandrágora*. Yo creo que no tiene importancia la época en que se hace el surrealismo si alguien está dispuesto a enfrentar con absoluta libertad las imágenes oníricas tanto verbal como pictóricamente. Esta filosofía de la libertad, sin límites, es una cosa que en cualquiera época puede darse.

S. W.: Creo que los académicos por un lado (debido a su necesidad de clasificar y cuantificar) y los surrealistas ortodoxos por otro son los que han creado este concepto de antes y después, de temprano y tardío.

* *¿Qué opina del grupo Mandrágora y de su actividad poética y artística? ¿Y de sus polémicas acciones que “desestabilizaron” el ambiente cultural del Chile de finales de los años treinta y principios de los cuarenta?*

L. Z.: Yo pienso que el grupo Mandrágora ha hecho una labor excelente, ya que no tenía el apoyo de los medios de divulgación y su oposición a Neruda hizo que durante años lo dejara absolutamente al margen todo el Partido Comunista. Yo creo que fue muy valiente la actitud de Enrique Gómez-Correa, de Braulio Arenas, Jorge Cáceres y de Teófilo Cid.

S. W.: En el mundo opaco y represivo de Chile los mandragóricos han hecho una labor gigantesca, a mi parecer. No tuvieron apoyos, como por ejemplo los franceses, de editorial alguno, y vivieron en pobreza franciscana, quitando de la boca los fondos para lograr hacer sus publicaciones.

* *¿Qué relación tuvo con dicho grupo o con sus componentes por separado?*

L. Z.: He tenido una relación problemática en los primeros años con ellos, pero he participado con ellos más tarde publicando las obras de Jorge Cáceres, o libros de Enrique Gómez-Correa, que han sido los más cercanos a mi sentir. Esto aparece en una publicación de Enrique Gómez-Correa, *Frágil memoria*, publicada por la Editorial Universitaria, en 1985. Allí hay referencias a Guillaume Apollinaire, una carta abierta a Jacques Hérold, un poema dedicado a Jorge Cáceres, palabras a Teófilo Cid, así como un texto sobre Rosamel del Valle, Eugenio Granell, y el poema dedicado a Ludwig Zeller.

Con Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres tuve una relación positiva, aún con diferentes puntos de vista.

S. W.: Conocí a Braulio Arenas y a Enrique Gómez-Correa. En las fechas de la muerte de Breton la relación con Arenas fue tensa, debido a nuestra actitud irreverente y no académica (Arenas ya había dejado sus actividades surrealistas); con Gómez-Correa la relación era muy agradable.

* *¿Participó en las exposiciones surrealistas que los integrantes de la Mandrágora organizaron en Chile?*

L. Z.: No he participado en las exposiciones que ellos organizaron.

* *En 1970 usted, Ludwig Zeller, organiza la exposición “El entierro de la castidad” en la Universidad Católica de Santiago. ¿Participan los supervivientes del grupo, Enrique*

Gómez-Correa y Braulio Arenas, en aquella exposición? ¿Mantienen algún vínculo por aquellos entonces?

L. Z.: No, porque están algunos de ellos ya muertos, y lo que pude obtener eran obras de Matta quien es el surrealista más importante de la pintura chilena y obras de artistas entonces en activo.

S. W.: Gómez-Correa no vivía en Chile entonces, trabajaba en el extranjero como diplomático.

** ¿Cuál diría que fue el vínculo existente entre los mandragóricos y Roberto Matta? Sé que en el n.º 2-3 de Leitmotiv, de 1943, aparecen dos dibujos de Matta, un poema de Braulio Arenas a él dedicado y un poema de Cáceres que lleva su nombre por título; pero no sé hasta qué punto el vínculo fue directo y si se trata de colaboraciones conscientes por parte del pintor chileno residente en París.*

L. Z.: Pienso que los mandragóricos siempre tuvieron admiración por Matta, pero este tenía un carácter más lúdico. Yo mismo, encargado de Artes Visuales en el Ministerio de Educación durante más de dieciséis años, tuve oportunidad de exhibir dos veces obra de Matta; hay poemas míos dedicados a Matta y a Jorge Cáceres.

S. W.: Quizás sea feo decirlo, pero Matta es de la familia Matta. Él tiene mayores facilidades porque tiene recursos que le vienen de pertenecer a la clase alta de Chile, que, al igual que los comunistas, siempre ha apoyado a sus miembros. Que Matta se mantiene independiente en este sentido, también es cierto, pero ese primer empujoncito de poder viajar a Europa, lo distingue, en recursos, de los otros surrealistas chilenos.

** ¿Qué opina de los enfrentamientos feroces del grupo contra Pablo Neruda, símbolo de la cultura oficial en Santiago y, además, exaltado defensor de Stalin? ¿Y sobre la vinculación que muchos críticos hacen de Neruda con el surrealismo?*

L. Z.: Neruda era incondicional del Partido Comunista y ahí tiene como prueba la oda en celebración de Stalin. Es imposible que dos generaciones más tarde la gente comprenda esta influencia que todo lo cubría en Chile que impedía, entre otras cosas, editar cualquiera cosa que no pasara por el cedazo del Partido. El enfrentamiento en la universidad me pareció muy valiente. Estuvieron entre las primeras acciones de Mandrágora.

Sobre la segunda parte de su pregunta y la posible vinculación de Neruda con el surrealismo se da en alguna gente esta noción por el primer tomo de *Residencia en la Tierra*

que corresponde a años en que Neruda vivió en el Oriente y su única vinculación cultural era el inglés. En esto Neruda quizás está más cerca de Eliot que de los surrealistas.

** El surrealismo no es una propuesta estética más, es una actitud del ser ante la vida. Poesía y vida se identifican. Los surrealistas pretenden cambiar la vida, transformar el mundo y reivindicar el carácter subversivo y revolucionario de la poesía surrealista y del movimiento. Así pues, en cuanto a la cuestión política, ¿qué opina sobre el posicionamiento de los surrealistas chilenos hacia el sistema y su actitud vital?*

¿Qué diría de la actitud de Braulio Arenas, que desertó del movimiento y acabó escribiendo una estrofa del himno nacional para Pinochet y la entonó hasta que le concedieron el Premio Nacional en el año 1984?

L. Z.: El surrealismo es, efectivamente, una propuesta de libertad de las personas y el movimiento se ha manifestado en su carácter subversivo y revolucionario. En Chile, como en otras partes, algunos han flaqueado y no siempre mantuvieron una actitud absolutamente libre (¿podríamos criticarle esto a Paul Éluard o a Louis Aragon?). Braulio Arenas trabajó largos años en el surrealismo escribiendo, traduciendo, pero la situación se tornó tan imposible durante el régimen militar que no pudo sino ceder para tener con qué sobrevivir. Es distinto cuando uno ve desde afuera este asunto. Por ejemplo, cuando el momento del golpe, los militares fusilaron delante de lo que está la Casa de la Luna a toda la gente que encontraron en el lugar.

S. W.: Apoyo la idea de Zeller de que fue la necesidad, creo que extrema, la que tiene que haber empujado a Arenas a hacer lo que hizo. Errar es humano y salvar la vida y la obra de uno en las circunstancias extremas puede ser esencial.

** Sobre el proceso de internacionalización del movimiento surrealista, proceso de difusión que se da para que el movimiento que surge en París a raíz de la publicación del Manifiesto del surrealismo de André Breton en 1924 llegue hasta América Latina, y a Chile en concreto... ¿Cuáles considera que son los factores fundamentales que favorecen que cuaje y llegue a desarrollarse de manera auténtica? ¿Qué figuras cree que desempeñan un papel relevante en ese proceso?*

L. Z.: ¡Qué distinto sería si usted pudiera conversar directamente conmigo e informase de algunas cosas! Chile es el punto más alejado de Europa y la formación de Mandrágora se debe al entusiasmo de gente muy joven entonces, Gómez-Correa, Arenas,

Cid, en un liceo en Talca, una ciudad diminuta y perdida, y posteriormente con la adhesión de Jorge Cáceres, bailarín y pintor.

Hay solo tres países, Argentina, Chile y Perú, en que surgieron personas que tuvieron interés en el surrealismo. Pellegrini en Argentina, Moro en Perú, y los mandragóricos en Chile. Pero curiosamente, durante la guerra llegó mucha gente a México y aunque se hizo una exposición organizada en parte por César Moro, y sin embargo no cuajó en México.

S. W.: Creo que el surrealismo cuaja en América Latina porque refleja una necesidad interior de los que ahí viven y porque en estos países ya existen antecedentes para la rebelión contra sistemas estereotipados y oprimidos. Me parece que los personajes que hacen un papel relevante, además de los mandragóricos, son gente como Pellegrini y Moro.

* *¿A quién incluiría en una antología sobre el surrealismo en Chile?*

L. Z.: Como antecedente al mismo movimiento no olvidaría a Vicente Huidobro, quien significó muchos cambios para los lectores en lengua castellana; a Pablo de Rokha, creador de un lenguaje muy especial en *Escritura de Raimundo Contreras*; algunos poemas del mismo Neruda en el primer tomo de *Residencias*; de la misma época, un poeta importantísimo, muy libre es Rosamel del Valle; luego Humberto Díaz-Casanueva.

Usted puede conseguir un libro en que yo he seleccionado los textos con el título *The Invisible Presence*, publicado por Mosaic Press, en el que no solo incluyo a estos nombres de chilenos, sino a los argentinos Enrique Molina, Olga Orozco, Aldo Pellegrini, además de Moro, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, José María Arguedas, César Dávila Andrade, Gonzalo Rojas, Álvaro Mutis, Eduardo Anguita, y Ludwig Zeller.

* *¿Cuál diría que es la importancia de Agú y del Runrunismo en la literatura chilena y respecto a la posterior eclosión de Mandrágora?*

L. Z.: Ninguna.

S. W.: Agú y el Runrún son tan insignificantes en Chile que en diez años de vida ahí nunca los he oído mencionar.

* *¿Qué vinculación diría que tuvo Juan Emar con el movimiento surrealista? ¿Emar tradujo aunque de forma incompleta los manifiestos de André Breton?*

L. Z.: Las obras de Juan Emar no estaban publicadas. Y no fue él quien tradujo las obras de Breton y otros, sino la gente de Mandrágora.

S. W.: En 1968, en la Casa de la Luna, hubo una sesión de lectura de un texto inédito de Juan Emar, cuya extensión entonces era de más de 1000 páginas.

** Ya desde los años 20 la crítica más cegata y rastrera comenzaba a declarar la muerte del surrealismo, y aún hoy seguimos escuchando cómo aluden al cadáver del movimiento. Aún a pesar de esos intentos por asesinarlo, es evidente que “sigue vivo y coleando” aún hoy en muchos lugares del orbe. ¿Qué lugares destacaría por su actividad surrealista en la actualidad?*

L. Z.: En distintos países de Europa, en la República Checa, Holanda, Alemania, Francia, Italia, España; en América, Argentina, Chile, Canadá, Venezuela. También nos han llegado publicaciones de Australia e Islandia, pero no sabemos cómo funcionan los grupos de allá. También sabemos de actividad en Japón e Indonesia.

S. W.: De acuerdo con Zeller. Además el constante aviso de la muerte del surrealismo puede simplemente ser la expresión de un deseo, y la manifestación de una ceguera voluntaria.

** ¿Qué diría sobre la actividad surrealista hoy en Chile?*

L. Z.: Pienso que los jóvenes en Chile están haciendo una labor importante. Yo vivo desde 1971 fuera de Chile y he vuelto solo ocasionalmente.

S. W.: La actividad surrealista en Chile sigue siendo muy difícil, dada la resistencia que encuentra la idea misma de un cambio como el que propone el surrealismo. Además, debido a la terrible pausa que ha causado la dictadura de Pinochet, los jóvenes no tienen la manera de conectar con textos y obras que se han producido anteriormente. Incluso textos de Zeller circularon en Chile al modo de los samizdat en el Soviet.

** Rechaza usted el término “para-surrealismo” que emplea Stefan Baciu en su antología. ¿Considera que o se es surrealista o no se es?, ¿que no existen las “medias tintas”?*

L. Z.: Yo creo que tenía razón Stefan Baciu. Mucha gente emplea elementos surrealistas. El movimiento ha cambiado la manera de ver el mundo, de organizar los sueños y de emplear otros tipos de actividad.

S. W.: ¿Quién tiene la autoridad de determinar si alguien es o no surrealista?

* *Sobre el ambiente de guerrilla literaria que se vivía en el Santiago de finales de los años 30 (Huidobro-De Rokha-Neruda).*

L. Z.: Me parece una curiosidad en el que es necesario ver con todo cuidado los textos y las motivaciones de ese tiempo.

* *Durante mi estancia en Santiago de Chile percibí que el surrealismo chileno “goza” de bastante desprestigio entre los estudiosos y críticos de la literatura...*

Por ejemplo, Nelson Osorio conversando conmigo afirmaba que lo más importante del surrealismo en Chile no está en Mandrágora y mencionaba, entonces, a los runrunistas y su actitud, “más jodedores, irreverentes, rupturales, lúdicos”. Me contaba que distribuían sus poemas en sobres. Mencionaba también el Agú y a José Domingo González Rojas, más en la línea de la desacralización, del humor. Según él los mandragóricos se lo tomaron todo en serio, su gran empresa era la poesía; quisieron hacer a la fuerza surrealismo. ¿Qué opina de estas afirmaciones?

L. Z.: Yo creo que es muy parcial la visión de Nelson Osorio. Los runrunistas tuvieron muy poca repercusión, así como Agú y otros entusiasmos de momento. Los mandragóricos es cierto que tuvieron una actitud más seria, pero no hay que olvidar que al mismo tiempo tradujeron obra y divulgaron cosas en lengua castellana.

S. W.: Pienso que siempre hay quienes necesitan enterrar a los surrealistas para poder hacer surgir sus propios preferidos. Es una de las formas de resistencia a reconocer lo que se ha hecho. Le cuento que la poesía de Zeller no se publica en Chile durante 40 años. No es porque Zeller no lo hubiera querido. Yo creo que se debe a que su obra crea un escozor y porque no es fácil.

N. B. (de ambos): En Canadá, en Oasis Publications, hemos editado entre otros textos, *Mother Darkness* de Enrique Gómez-Correa, en 1975; *The Apostles' Bar and other Poems* de Rosamel del Valle; *Poemas inéditos* de Jorge Cáceres. En Oaxaca hemos hecho el libro *Mandrágora* de Luis De Mussy, que fue llevado por nosotros a Chile y ha circulado ahí.

15.9. Entrevista a Aldo Alcota²⁰

* *¿Qué opinas del tópico extendido entre la crítica literaria acerca de la existencia de un surrealismo central, situado en torno a París, y otro periférico, dentro del que se encontraría enmarcado el surrealismo latinoamericano?*

A. A.: Pienso que el Surrealismo es uno solo, un movimiento que busca lograr lo mismo en París o en Latinoamérica: la libertad del espíritu humano. Es la aventura de la imaginación que se origina con la misma intensidad en todas partes. Pueden haber matices debido a las influencias, al paisaje, a la cultura de determinada región (llámese ancestrales, arcanas, primitivas), pero el Surrealismo es un solo océano. Soy muy escéptico frente a la crítica literaria. Ellos siempre tratan de colocar etiquetas a las cosas que no comprenden y no sienten.

* *Stefan Baciu en su Antología de la poesía surrealista latinoamericana resalta, por fin, la importancia del movimiento surrealista en América Latina como manifestación con carácter propio, con sus rasgos particulares, resaltando que no se trata de ninguna copia ni imitación del surrealismo desarrollado en París. Señala, además, la casi inexistencia de estudios certeros sobre el surrealismo latinoamericano y la abundancia de frecuentes confusiones en los escasos estudios dedicados a este, que contribuyen a perpetuar los tópicos extendidos por los críticos oficiales que se empeñan en tergiversar el movimiento surrealista. ¿Consideras que sigue vigente esta situación?*

A. A.: El Surrealismo no es entendido hasta el día de hoy. Existe un desconocimiento absoluto por parte de la crítica oficial. Hay indiferencia frente al Surrealismo por parte del mundo académico y se comprende de mala forma. Stefan Baciu ha sido la excepción, una de las pocas frente a ese asunto. Supo extraer el néctar que había en el Surrealismo que se ha dado en Latinoamérica. Breton también lo hizo, y José Pierre, Jean Schuster, Édouard Jaguer, muchos que admiraron la poética surrealista en México, Chile o Perú.

* *Hablando de tópicos... ¿qué opinas sobre la consideración que hacen ciertos críticos al hablar de surrealismo tardío cuando comentan el surrealismo latinoamericano, o el chileno en concreto?*

A. A.: Insisto en que muchos críticos no saben nada. Investigan de mala forma el Surrealismo. Están muy desorientados y desconocen lo que se ha hecho después de la

²⁰ Entrevista realizada Aldo Alcota, miembro del grupo chileno Derrame, a través del correo electrónico en agosto de 2010.

Segunda Guerra Mundial. Creen que el Surrealismo terminó a fines del treinta y no es así. El Surrealismo chileno tiene una personalidad telúrica, aportando esa energía a la poesía, al arte, a la vida. Pensemos en los *transparentes* y en el *Vértigo de Eros* de Matta, en la *Poesía Negra* de Gómez-Correa, en la trascendencia de un Jorge Cáceres que fue pionero en Chile de las performances. En Argentina, Aldo Pellegrini ya publicaba revistas cuando el movimiento se estaba consolidando en París. Tenochtitlán ya era surrealista antes de la llegada de los españoles.

** Sobre la recepción crítica del movimiento en el continente, ¿cuál consideras que es la actitud en general de la crítica literaria y artística en cuanto al movimiento surrealista? ¿Y en Chile? ¿Y la de la gente de a pie?*

A. A.: Hay un desconocimiento por parte de la crítica y los académicos. Pienso que el Surrealismo no es para los críticos. Es solo para los poetas y entre los poetas debe originarse estudios novedosos al respecto. Han habido esfuerzos en Europa en la figura de Juan Manuel Bonet, que está informado de lo que se hace en materia surrealista. Raúl Henao en Colombia ha escrito grandes artículos sobre el Surrealismo Latinoamericano (él es surrealista y poeta). Édouard Jaguer también dedicó estudios al nuevo continente. Hay que creer en los estudios hechos por surrealistas o simpatizantes y dejar a un lado a los críticos literarios que aportan solo confusión y mala leche.

** ¿Qué opinión tienes del grupo Mandrágora y de su actividad poética y artística? ¿Y de sus polémicas acciones que desestabilizaban el ambiente cultural del Chile de finales de los años treinta y principios de los cuarenta?*

A. A.: La Mandrágora ha sido la expresión máxima del Surrealismo en Chile, no olvidando la genialidad de Matta en el extranjero. El único grupo actual que se puede comparar con la titánica poética de La Mandrágora es Derrame. Los poetas mandragóricos aportaron la poesía telúrica, negra, el arrojamiento hacia los laberintos de la imaginación. Supieron valorar la figura de Huidobro como impulsor de la vanguardia en Chile, teniendo además conexiones con Pablo de Rokha y su hijo, Carlos de Rokha, otro gran poeta de la órbita surrealista. Esa huella está latente y solo los jóvenes iniciados llevados por el misterio y la libertad pueden acercarse a La Mandrágora. Son una lección de vida y fueron muy admirados por el círculo parisino de André Breton.

* *¿Qué opinas de sus enfrentamientos feroces contra Pablo Neruda, símbolo de la cultura oficial en Santiago y, además, exaltado defensor de Stalin? ¿Y sobre la vinculación que muchos críticos hacen de Neruda con el surrealismo?*

A. A.: Los críticos están muy desorientados. Deberían dedicarse a estudiarse a ellos mismos, sus ombligos y a leerse entre ellos. A los grandes poetas no les interesa la palabra de los críticos. Yo, como surrealista paso de ellos. Neruda fue una vaca sagrada para muchos y lo sigue siendo. Pero La Mandrágora supo desenmascararlo y enfrentarlo. Era necesario que los surrealistas pusieran las cosas en su lugar ante la egolatría de Neruda. *Residencia en la Tierra* es surrealizante pero no surrealista. Esos conceptos, adoptados por Baciú y Octavio Paz, son esenciales para comprender el universo del Surrealismo. Neruda no es surrealista pero escribe recurriendo a los sueños y a la imaginación en *Residencia en la Tierra*. Es un estalinista asfixiante que no pudo engañar a los mandragóricos.

* *El surrealismo no es una propuesta estética más, es una actitud del ser ante la vida. Poesía y vida se identifican. Los surrealistas pretenden cambiar la vida, transformar el mundo y hablan del carácter subversivo y revolucionario de la poesía surrealista. En ese sentido, en cuanto a la cuestión política, ¿qué opinas sobre el posicionamiento de los surrealistas chilenos hacia el sistema y su actitud vital?*

A. A.: Ellos tuvieron como norte la libertad humana. La vida iba de la mano con su poética. Arriesgaron muchas cosas para vivir como querían. Y para mí son una sólida leyenda que se quedó incrustada en el misterio de la noche.

* *¿Qué dirías de la actitud de Braulio Arenas, que desertó del movimiento y acabó escribiendo una estrofa del himno nacional para Pinochet y la entonó hasta que le concedieron el Premio Nacional en el año 1984?*

A. A.: Ellos querían cambiar la vida y plantearla desde la imaginación y la poesía, fuera de todo sistema político partidista. La actitud vital es importante para que el ser humano libere su espíritu. Lo de Braulio Arenas es una lástima. Dicen que necesitaba ayuda económica y por eso lo hizo. Lo importante de Arenas es su obra. Su persona cometió errores con lo de Pinochet. Pero su obra lo redime de esa espeluznante actitud.

* *Sobre el proceso de internacionalización del movimiento surrealista, proceso de expansión que se da para que el movimiento que surge en París a raíz de la publicación del Manifiesto del surrealismo de André Breton en 1924 llegue hasta América Latina, y a Chile*

en concreto... ¿Cuáles consideras que son los factores fundamentales que favorecen que cuaje y llegue a desarrollarse de manera auténtica? ¿Qué figuras crees que desempeñan un papel relevante en ese proceso?

A. A.: Vicente Huidobro trae la vanguardia a Chile. Toda su experiencia y su activa participación en Francia y en España la lleva a Santiago para difundirla entre los que querían escucharle, entre ellos los poetas mandragóricos.

** ¿A quiénes consideras los pioneros del surrealismo en América Latina?*

A. A.: Aldo Pellegrini, Oquendo de Amat, las culturas precolombinas.

** ¿A quién incluirías en una antología sobre el surrealismo en Chile?*

A. A.: A los integrantes de Derrame, a Mandrágora, a Carlos de Rokha, Rosamel del Valle, Javier Bello, Stella Díaz Varín, al mismo Parra, Ludwig Zeller, Alejandro Jodorowsky, a muchos.

** ¿Cuál dirías que es la importancia de Agú y del Runrunismo en la literatura chilena y respecto a la posterior eclosión de Mandrágora?*

A. A.: Es una experiencia lúdica interesante, pero no tuvo la gran repercusión de La Mandrágora. Los surrealistas fueron más talentosos, más internacionales y creativos frente a los runrunistas, más localistas. Como ejercicio literario estuvieron bien, pero no lograron establecer un sólido sistema poético como los mandragóricos.

** ¿Qué vinculación dirías que tuvo Juan Emar con el movimiento surrealista? ¿Emar tradujo aunque de forma incompleta los manifiestos de André Breton?*

A. A.: Imagino a Emar leyendo bastantes obras surrealistas. Tuvo contacto con Huidobro y en Europa conoció a muchos de los protagonistas de la aventura Dadá y del Surrealismo. Su narrativa y sus collages dedican una bella alegoría al absurdo y a la imaginación. Emar era muy inquieto y tradujo a varios. Pienso también en Joaquín Edwards Bello, cuando en Francia estuvo con Tzara y estuvo en las filas de los dadaístas. Son grandes escritores y personajes entrañables que no pueden quedar en el olvido.

** Durante mi estancia en Santiago de Chile percibí que el surrealismo chileno “goza” de bastante desprestigio entre los estudiosos y críticos de la literatura...*

Por ejemplo, Nelson Osorio conversando conmigo afirmaba que lo más importante del surrealismo en Chile no está en Mandrágora y mencionaba, entonces, a los runrunistas y su actitud, “más jodedores, irreverentes, rupturales, lúdicos”. Me contaba que distribuían sus poemas en sobres. Mencionaba también el Agú y a José Domingo González Rojas, más en la línea de la desacralización, del humor. Según él los mandragóricos se lo tomaron todo en serio, su gran empresa era la poesía; quisieron hacer a la fuerza surrealismo. ¿Qué opinas de estas afirmaciones?

A. A.: No estoy de acuerdo con Osorio. La Mandrágora fue rupturista y proyectaron una nueva forma de ver y sentir la poesía y la vida. Romperle el discurso a Neruda en pleno acto público es valiente, irreverente y de una actitud vital impresionante. Por ejemplo, la obra de Jorge Cáceres que abarcó poesía escrita, dibujos, collages, fotomontajes, pionero en la performance en Chile; sus disfraces, es decir, estamos ante un genio que gracias a la ruptura con la realidad alienante pudo lograr todas las maravillas que dejó como legado a los futuros poetas y creadores. La Poesía Negra de Gómez-Correa, la de Braulio Arenas y Teófilo Cid desacralizan todo. Los runrunistas fue un buen ejercicio lúdico pero por lo que he leído, algunos de sus autores carecían de talento. No entiendo la afirmación de Osorio. La encuentro desconcertante.

** Sobre las publicaciones de los mandragóricos en Multitud (De Rokha) y en Total (Huidobro).*

A. A.: Buenas publicaciones que removieron el acontecer literario y cultural en Chile. De Rokha y Huidobro son dos figuras importantes para la vanguardia chilena.

** ¿Llegaron a arrendar los componentes de Mandrágora una parcela en la que llevar a cabo su proyecto de ciudad de La Mandrágora?*

A. A.: Desconozco ese hecho. Yo creo que para La Mandrágora todo era posible. Imagino una isla con sus integrantes, la isla que imaginó Enrique Gómez-Correa.

** ¿Conoces las cartas entre Gómez-Correa y Magritte o Bachelard?*

A. A.: Tuve la suerte de ver los originales en casa de Enrique Gómez-Correa, gracias a la gentileza de su viuda Wally Bravo. La correspondencia entre ellos tenía conexiones mágicas, de colaboración, además de tratar sobre los temas del sueño y la imaginación en aquel epistolario. Magritte dibujó un bello retrato a Gómez-Correa que aparece en varias publicaciones.

** ¿Cuál dirías que fue el vínculo existente entre los mandragóricos y Roberto Matta?. Sé que en el n.º 2-3 de Leitmotiv de 1943 aparecen dibujos de Matta, un poema de Braulio Arenas a él dedicado y un poema de Cáceres que lleva su nombre por título; pero no sé hasta qué punto el vínculo fue directo y si se trató de colaboraciones conscientes por parte del pintor chileno residente en París.*

A. A.: Yo creo que hubo colaboración estrecha entre ellos. Matta es una figura importante en el arte, en la cultura y en el panorama surrealista a nivel mundial. Todavía no le otorgan, sobre todo en Chile, el sitio que se merece, el reconocimiento a su universalidad. Hay obra de Matta en las publicaciones mandragóricas y es una figura muy citada por los poetas surrealistas chilenos.

** Sobre la relación de Gonzalo Rojas y Mandrágora, sobre la polémica suscitada entre él y Enrique Gómez-Correa que refleja la revista Derrame. Durante mi estancia en Chile tuve la oportunidad de hablar con Rojas en un encuentro casual en la Biblioteca Nacional. En dicha ocasión, Gonzalo Rojas se definió como “extramandragórico” y comentaba que para él el surrealismo chileno no fue el primero ni el más elevado ni el mejor, y que consideraba que el argentino y el peruano tuvieron un mejor desarrollo. Para él el surrealismo chileno –decía– es el más provinciano, localista, imitador. ¿Qué opinas de este juicio?*

A. A.: El surrealismo chileno ha tenido grandes aciertos y ha sido tan luminoso como el argentino, el peruano o mexicano. En Rojas, que respeto mucho su obra poética y es una de las más grandes de Latinoamérica, existe una rivalidad irracional que viene ocurriendo desde que estuvo en La Mandrágora. Son asuntos personales que él no ha podido solucionar y para desquitarse reniega de la trascendencia de La Mandrágora. En el fondo, él admira el surrealismo chileno y sabe de su poder mágico. Basta ver sus colaboraciones con Matta o la admiración que le profesaba a Gómez-Correa y que aparece en varias de sus cartas.

** Opinaba Nelson Osorio durante nuestras conversaciones en Chile que Álvaro Yáñez Silva es el representante de la narrativa surrealista en Chile y América Latina. ¿Qué opinión te merece esa consideración?*

A. A.: Interesante afirmación. Juan Emar es uno de los narradores más grandes del continente, aportando con sus escritos la poética de la imaginación.

** Ya desde los mismos años 20 se declaraba la muerte del surrealismo en la prensa y entre la crítica más cegata y rastrera, y aún hoy seguimos escuchando cómo aluden al cadáver del movimiento. Aún a pesar de estos intentos de asesinarlo, es evidente que el surrealismo sigue “vivo y coleando” aún hoy en muchos lugares del orbe... ¿Qué lugares destacarías por su actividad en la actualidad?*

¿Existe contacto hoy en día entre los diversos focos surrealistas de América Latina? ¿Y a nivel internacional?

A. A.: Hay comunicación entre los diversos grupos surrealistas del mundo y basta con darse cuenta al ver la exposición que se celebró el año pasado en Santiago de Chile llamada “Umbral Secreto”, donde participaron más de doscientos surrealistas. El grupo Derrame ha colaborado con el movimiento Phases, animado por el recordado y gran amigo Édouard Jaguer, con grupos como DeCollage, el grupo de Chicago, París y Canadá. Hay muchas revistas internacionales de Surrealismo que permanecen con una vigencia absoluta como la holandesa *Brumes Blondes* de Laurens Vancrevel y Her de Vries.

** Existe a lo largo del orbe terráqueo una poesía “tocada” por el surrealismo sin ser estrictamente surrealista... ¿Cómo analizas este fenómeno?*

A. A.: Hay poetas que no pertenecen a ningún grupo y escriben de una forma muy surrealista. A lo largo del siglo XX hay muchos casos. Octavio Paz y Baciú hicieron una diferencia entre lo surrealista (adherido al movimiento) y lo surrealizante (utilización del lenguaje poético surrealista sin ser partidario del movimiento). Hay casos excepcionales como Alejandra Pizarnik, algunas cosas de Leopoldo María Panero (muy cercanas a Artaud), *Poeta en Nueva York* de Lorca, Carlos de Rokha, Stella Díaz Varín, Javier Bello, Juan Carlos Mestre.

** ¿Qué opinas del empeño de una parte notable de la crítica en llamar a Breton “Papa de la escuela surrealista” y en calificarlo de líder autoritario? ¿Y sobre el empeño en hablar del surrealismo como una escuela o una secta, una ortodoxia, un dogma de fe?*

A. A.: Es gente que ignora muchas cosas y desconoce muchas cosas. Yo celebro a investigadores actuales como Alice Mahon que han profundizado con textos como *Surrealismo Eros y Política, 1938-1968*. Otro estudioso y surrealista, con buenos ensayos, muy recomendable, es Michael Löwy. Breton fue exigente con el resto y consigo mismo. Breton es un iluminador y un animador. La gente debe informarse más.

* *¿Qué opinas de la labor de crítico desempeñada por Stefan Baciu?*

A. A.: Excelente y ha develado muchas cosas sobre el Surrealismo en Latinoamérica. Figuras como él, Octavio Paz o Raúl Henao han mostrado parte del universo surrealista desconocido para muchos, sobre todo de América.

15.10. Entrevista a Sergio Lima²¹

Comenzamos con sus comentarios sobre la relación de Vicente Huidobro con Mandrágora, sobre el enfrentamiento con Neruda y sobre la ruptura posterior de Arenas con Gómez-Correa.

“Lo que acabaste de escuchar sobre la relación de Huidobro con Mandrágora [se refiere a la intervención de Jorge Schwartz] no es verdad. Huidobro pelea con los surrealistas desde antes de Mandrágora. Su manifiesto es un manifiesto contra Breton, donde acusa al automatismo porque, dice, no es posible que alguien durmiendo sea más inteligente que alguien despierto. Esto quiere decir, para Huidobro, que la poesía es una construcción, es un raciocinio, es una programación. Y eso es lo opuesto al surrealismo. La imagen presente en los inicios de Huidobro procede de lo que había en los años 10, de la presencia de la imagen en todo el contexto de los años 10, en Dadá por ejemplo. La imagen en la poesía de Huidobro no es propiedad de Huidobro, ni tampoco su invención. Antes de Huidobro está Darío. Todo el planteamiento de la parte chilena que Juan Manuel Bonet ha hecho es un planteamiento, en el caso de Huidobro, puramente literario. El surrealismo no es un planteamiento literario. Desde que surge Mandrágora hubo disputas internas en el grupo de Mandrágora. Una parte estaba del lado de Huidobro, pero la otra no. Inmediatamente, Moro y Westphalen envían desde Lima, en Perú, una denuncia de todo lo que Huidobro ha robado a los surrealistas, plagiando incluso un poema de Buñuel, «La jirafa», en el texto «El obispo embotellado». Mandrágora empieza con estos conflictos, estos problemas de Huidobro por un lado y Neruda por el otro, pero son conflictos literarios. Por eso Braulio Arenas luego va a romper con Gómez-Correa y va a hacer publicaciones a favor de la derecha. En estos momentos Braulio Arenas se dice propietario de Mandrágora, que Mandrágora es él, exactamente lo que Dalí hizo en Estados Unidos. Hay que tener en cuenta también esta historia de equívocos. Aquí se planteó lo opuesto, Huidobro como un protosurrealista, como un precursor; ¿por qué no se habla entonces de Winnet de Rokha, esta poeta chilena que muere loca? Creo que el aporte de Winnet es más pertinente que el de Huidobro; pero Winnet no hace una carrera literaria, no es una triunfadora, no es una seña literaria para entrar en los medios”.

Más adelante añade sobre Huidobro:

²¹ Entrevista realizada a Sergio Lima durante su estancia en Tenerife con motivo del Congreso Internacional “Surrealismo siglo 21”, en junio de 2006. Transcribimos solo los fragmentos en que se refiere al grupo Mandrágora y a cuestiones estrechamente relacionadas con este.

“Huidobro era un especialista del hurto. Para mí Huidobro es el Cocteau de Latinoamérica”.

Le preguntamos su opinión sobre el tópico extendido entre la crítica literaria acerca de la existencia de un surrealismo central (situado en torno a París) y otro periférico (dentro del que se encontraría enmarcado el surrealismo en Latinoamérica). Y esto es lo que nos dice sobre dicho tópico:

“Latinoamérica no es periferia del mundo. El mundo por lo que me consta es redondo; no se trata de un viaje al centro de la tierra. Este planteamiento es un planteamiento de la academia, datado en 1984, que es cuando se celebró en Canadá el congreso «Surrealismo en las periferias». De Latinoamérica se ocupaba en esta ocasión Pierre Rivas, que sabe muy bien de lo que se trata, pero está mancomunado con todo esto”.

Le nombramos a Stefan Baciú y le preguntamos por la diferenciación por él establecida entre surrealista, “surrealizante” y “parasurrealista”:

“Baciú finalmente escribió sobre mí: «Bueno, hubo la exposición tal, pero esto es demasiado tardío y Sergio Lima es parasurrealista». Esto continúa siendo una nomenclatura militar. «Parasurrealista», paracaidista, paramilitar, esos grupos que Schwartz inventa, son eso, grupos de exterminio”.

Le preguntamos cómo analiza él el fenómeno de la poesía “tocada” por el surrealismo, sin ser estrictamente surrealista, que existe a lo largo del mundo:

“El surrealismo no abre ninguna puerta literaria. Aquí en Tenerife, por limitarse a los «valores plásticos», dejaron recientemente de comprar el extraordinario *Retrato de Roma* porque «plásticamente» dicen que no es bueno, pero no es de esto de lo que se trata.

Otro ejemplo: si quieres hablar de Carpentier, de acuerdo, pero tienes que hablar en Carpentier de lo que hizo en *El reino de este mundo*, donde se opone radicalmente al discurso del surrealismo justificando el miserabilismo, en lo que está de acuerdo con Larrea y con Vallejo”.

Le preguntamos por el proceso de internacionalización del movimiento surrealista, proceso de difusión que se da para que el movimiento que surge en París llegue hasta América Latina y a Chile en concreto, por los factores que hacen que cuaje y se desarrolle de forma auténtica:

“No. Si se parte del principio de que el surrealismo es una revolución del espíritu, el surrealismo está donde el viento sopla. El hecho de surgir en Chile no es una irrupción literaria, es que en cierto momento histórico hay un conjunto de implicaciones que dispara este cuestionamiento del espíritu. No resulta de una influencia, resulta de un comienzo. Empieza algo. Luego hay una articulación de publicaciones, de manifiestos, que son los instrumentos inmediatos del disparo, e inmediatamente se hace un foco literario. El disparo no es literario, el surgimiento, el inicio no es de una literatura, ni de un modelo. No, es un enfrentamiento con algo. Justamente este enfrentamiento, esta aparición se llama surrealismo”.

Nos habla de su vínculo epistolar con Enrique Gómez-Correa durante un largo periodo de años:

“Tengo correspondencia con Gómez-Correa, y fui yo quien se lo presenté a los brasileños, como Floriano Martins o Robert Ponge, que luego escribieron sobre él”.

Le preguntamos, entonces, por la opinión que le merece la actitud de Braulio Arenas cuando deserta del surrealismo y acaba escribiendo una estrofa del himno nacional para Pinochet:

“Para mí un tipo malo es un tipo malo, uno no se convierte en malo de repente. No es una cuestión de maquillaje. No creo en esta regeneración espontánea. Uno puede desertar de una ruta, de un cuestionamiento, es su historia, pero a partir de ese punto no nos interesa más. Desaparece la identidad de causa”.

CANARIAS

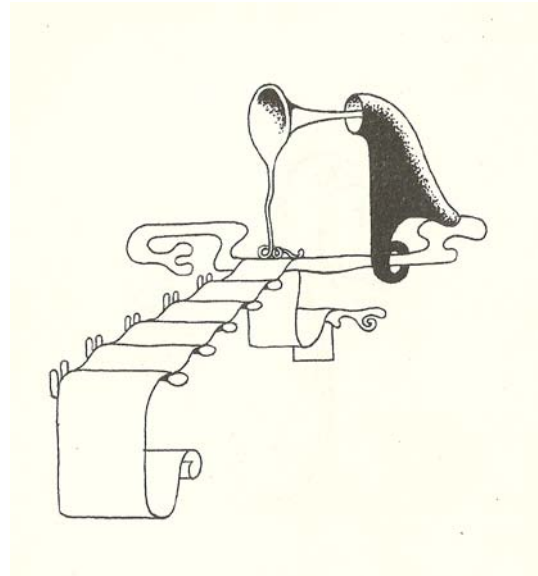
15.11. Algunas portadas de las ediciones originales de las obras surrealistas



lo
imprevisto
(poesía)



domingo lópez torres



Portada de *Lo imprevisto* de Domingo López Torres y algunas de las ilustraciones de Luis Ortiz Rosales

15.12. Fotografías tomadas durante la visita de André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba a Tenerife en mayo de 1935



Benjamin Péret,
Agustín Espinosa,
Jacqueline Lamba,
André Breton,
Domingo Pérez
Minik y Pedro
García Cabrera.
Fotografía de
Eduardo
Westerdahl.



De izquierda a
derecha: Pedro
García Cabrera,
Domingo Pérez
Minik, Agustín
Espinosa,
Jacqueline Lamba
y Benjamin Péret.
1935. Fotografía
de Eduardo
Westerdahl.



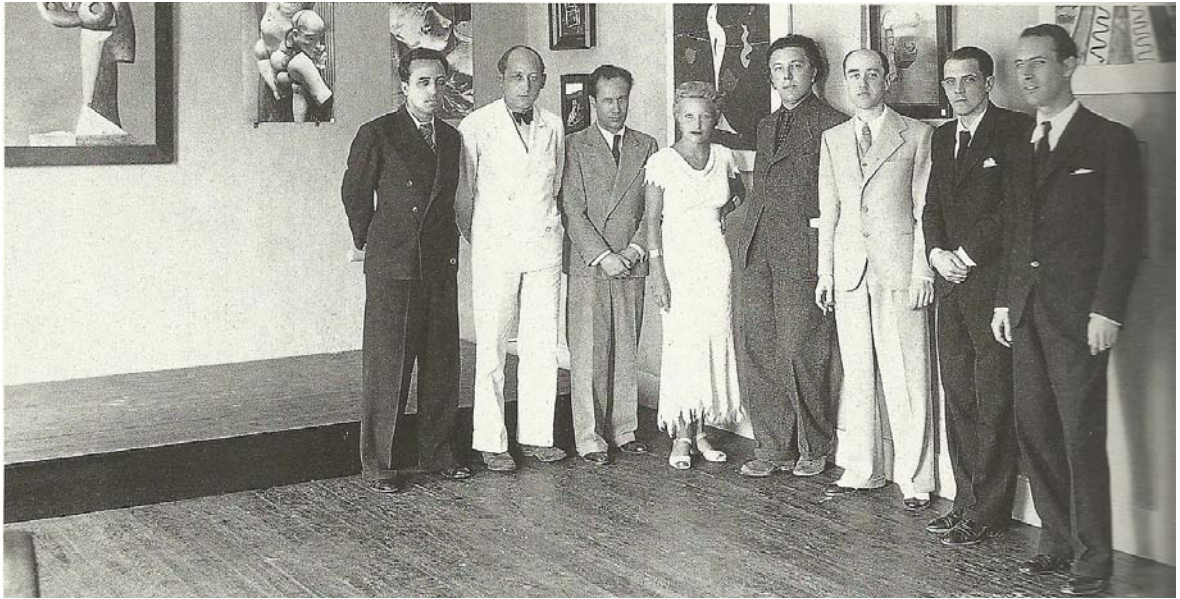
Benjamin Péret, André Breton, Jacqueline Lamba y Domingo Pérez Miñik.
Fotografía de Eduardo Westerdahl.



Jacqueline Lamba y André Breton.
Fotografía de Eduardo Westerdahl.



Benjamin
Péret,
Jacqueline
Lamba,
André Breton
y Domingo
López Torres.
Fotografía de
Eduardo
Westerdahl.



Fotografía de la exposición surrealista organizada y celebrada en mayo de 1935 en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. De izquierda a derecha: Domingo López Torres, Benjamin Péret, Eduardo Westerdahl, Jacqueline Lamba, André Breton, Agustín Espinosa, José María de la Rosa y Domingo Pérez Minik.



Vista de la exposición surrealista.

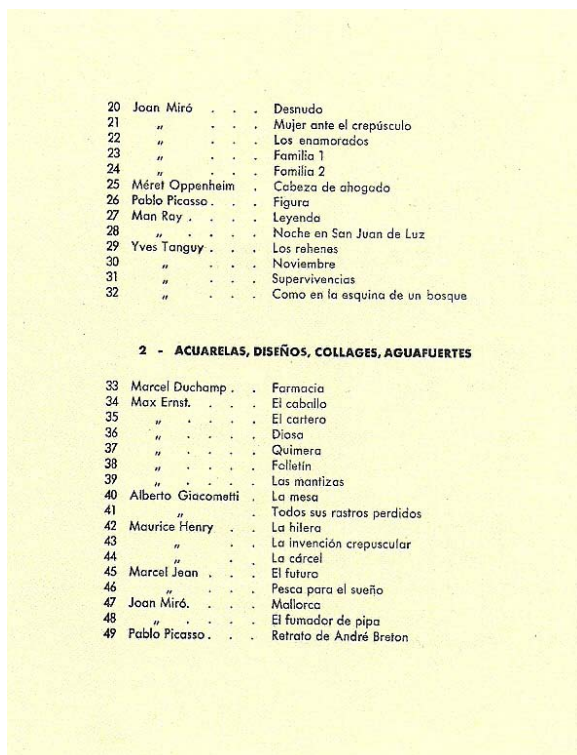
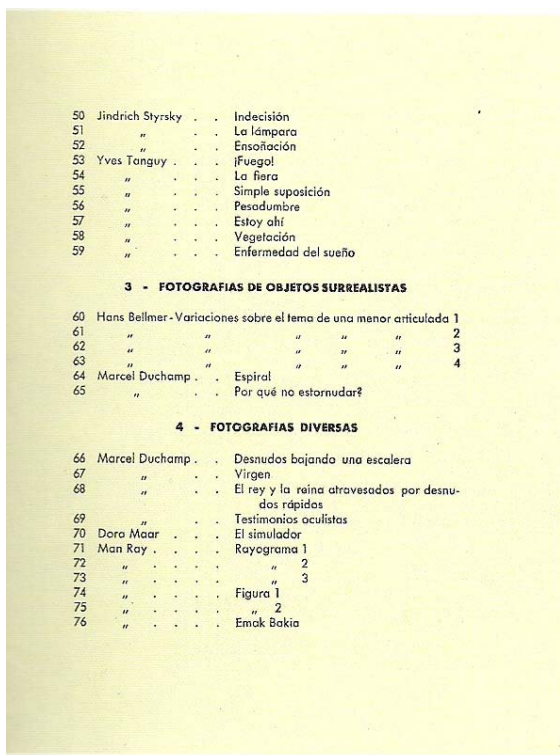
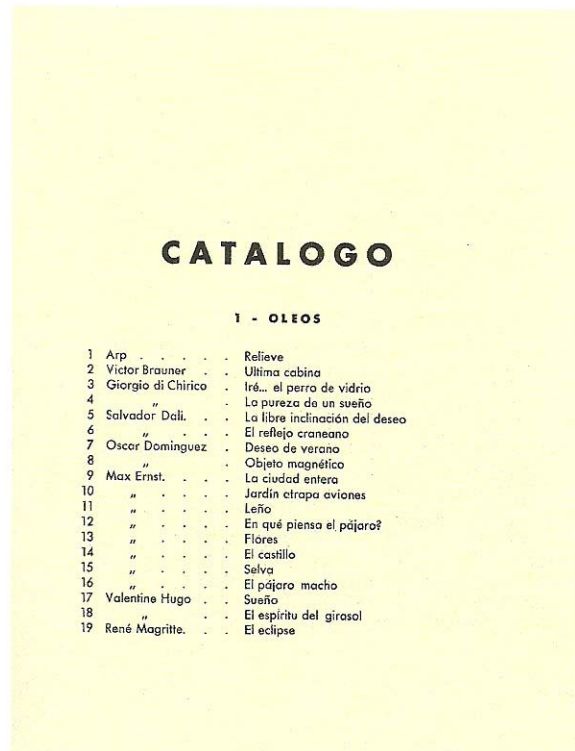
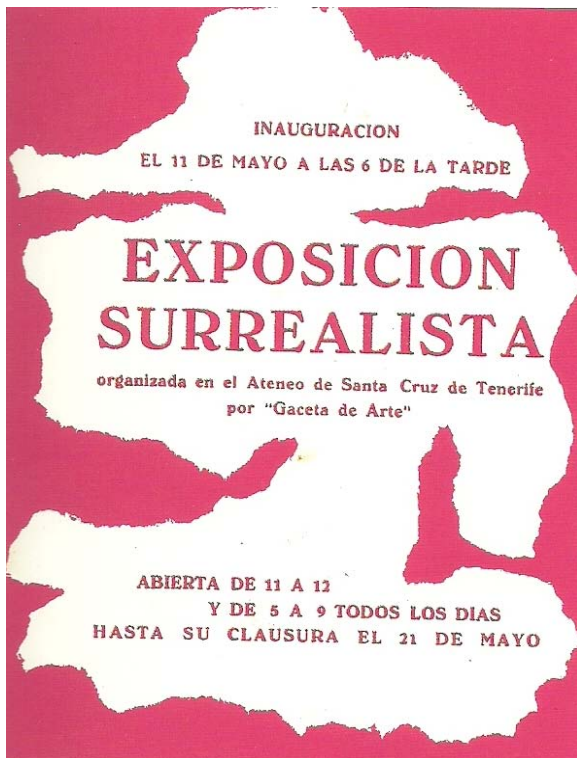


Eduardo Westerdahl,
Jacqueline Lamba y
André Breton en la
exposición



Domingo Pérez
Minik y André
Breton en la
exposición
surrealista.
Fotografía de
Eduardo
Westerdahl.

15.13. Otros documentos de interés relacionados con la actividad surrealista desarrollada en Tenerife



Catálogo de la exposición surrealista celebrada en Tenerife en mayo de 1935

DOMINGO

2 de junio

en el CINE NUMANCIA

'LA EDAD de ORO'

LA PELICULA MAS SENSACIONAL.

NOTA.-Dado el carácter de esta película y a fin de que el público no se sienta herido en sus convicciones, la película será proyectada en función especial a las 11 de la mañana.

Anuncio de la proyección de *La edad de oro* en el diario *La Tarde* aparecido el 28 de mayo de 1935.



Luis Ortiz Rosales. Tarjeta de invitación a la proyección de *La edad de oro* de Luis Buñuel.

SOCIEDAD 14 DE ABRIL

El jueves a las 8 y media de la noche se celebrará una conferencia a cargo del gran poeta francés, director del grupo surrealista

ANDRÉ BRETON

titulada "Arte y política".

Hará la presentación el catedrático Agustín Espinosa y dirigirá unas palabras finales Pedro García Cabrera.

EL JUEVES A LAS 8 Y MEDIA

Círculo de Amistad XIV de Abril **PUERTO DE LA CRUZ**

HOY, JUEVES, a las 9 de la noche, dará una interesantísima conferencia sobre arte, el cultísimo literato francés

ANDRES BRETON

el que será presentado por el ilustre Director del Instituto de Santa Cruz de Tenerife

AGUSTIN ESPINOSA

Al final de este acto nos explicará en nombre de GACETA DE ARTE la importancia del arte surrealista el culto escritor

PEDRO GARCIA CABRERA

NOTA: Las personas que deseen asistir a este acto pueden recoger las entradas en el Círculo de Amistad XIV de Abril.

Imp. RODRIGUEZ.-Puerto Cruz

Agrupación Socialista del Puerto de la Cruz

Importantísima conferencia en el **CINEMA OLYMPIA** el domingo, día 26, a las nueve de la noche, en la que tomará parte el culto poeta marxista, **BENJAMIN PERET**, ilustre embajador espiritual del surrealismo francés y activísimo pensador proletario, que disertará sobre el sugestivo tema

Análisis Marxista de la Religión

Al final de esta conferencia nuestro estimado compañero **Pedro García Cabrera**, glosará tan interesante tema.

¡TRABAJADORES, ACUDID, TODOS!

Puerto de la Cruz, 25 de Mayo de 1935.

EL COMITÉ.

Imp. RODRIGUEZ.-Puerto Cruz



critério de g. a. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista "cahiers d'art" parís

La revista internacional de cultura «Gaceta de Arte», ha venido propagando desde su fundación, en 1932, y desde la isla de Tenerife, denominada por André Breton como punto político de España, todos aquellos fenómenos del arte contemporáneo que delatan de una manera clara el tránsito de una cultura y el nacimiento de una nueva y determinadas expresiones que corresponden de manera automática al espíritu del hombre de nuestro tiempo.

Con esta intención de andanzas positivas a un orden nuevo, ha venido recogiendo en sus páginas los principales movimientos estéticos de nuestra época, estableciendo en muchas casas puentes de circulación en fenómenos al parecer opuestos, justificando tendencias en pugna o bien presentando de manera objetiva escuelas que entre el trabajo de destruir, pero en las cuales apreciaba un fondo energético de recreación constante por estos dos caminos ineludibles: destrucción de una forma muerta que la reacción trataba de imponer, vitalizándolos, y propaganda de otros a los que la reacción negaba circular en nuestro tiempo, pero que al fin habrían de imponerse por su indestructible conexión a la edad presente.

Entre los principales grupos que merecen nuestra más decidida atención, figura el movimiento surrealista, en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsos obreros de ingeniería con que el capital, el estado, la religión, la moral, la patria, la familia, etc., canalizaban y levantaban convencionales edificios al servicio de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales subconscientes en cuyo energía descansaba el proceso de las culturas.

A g. a. la una, el surrealismo en principio su fondo anticapitalista y universal, la destrucción de la sociedad burguesa y las escenográficas instituciones que maltrata y aniquilan el libre acto.

Proclamamos, por tanto, en el movimiento surrealista, entre sus valores artísticos, la solidez de su poesía en primer término, y a sus expresiones plásticas, que le auguran en el porvenir la función de una dilatada vigencia. Afirmamos que las concreciones poéticas del surrealismo son las adquisiciones más exactas y acabadas de que dispone actualmente la poesía contemporánea.

Proximamos también en el surrealismo lo que tiene en sí de respeto a la libertad del hombre, en cuya libertad sola puede orientarse un sentido progresivo de la cultura, para cuyo natural restablecimiento persigue por vía política la última escuela del marxismo, en cuyo clima el hombre funciona libremente.

Los últimos desarrollos políticos, después de la estancia de Breton en Tenerife, y de sus conferencias y Exposición surrealista, como son, especialmente, la muerte de René Crevel y el discurso de Breton, leído por Eluard en el Congreso de Escritores para la defensa de la Cultura, celebrado en París, prueban la insobornable fuerza del surrealismo, su sentido heroico y la constante actualidad y sentido revolucionario. Breton reafirma, en los duros momentos porque atraviesa la libertad del espíritu, con citadanas políticas y puntos internacionales para la defensa de nacionalismos descompuestos, la trayectoria universal de la cultura y la necesidad constante de inventar sus clásicos, posiciones sostenidas por g. a. a través de su vida, que han establecido entre nosotros y los surrealistas una alianza expuesta en el Boletín núm. 2 del Surrealismo, para la defensa de la cultura y de la integridad espiritual del hombre de nuestro tiempo y de la libertad de sus actos.

Reconocemos y proclamamos en el surrealismo sus poderosas esencias de arte vivo y el perfil destructor y fértil que presenta frente a los más ineludibles problemas del hombre, en cuya apasionada discusión se humaniza en la política para defender, fiel a los deberes del hombre en su comportamiento social, los más puros esencias de creación poética, caso único en la historia contemporánea del arte.

gaceta de arte

● Reconozco únicamente la palabra «surrealismo» en español, para denominar el movimiento francés «surréalisme».

andré breton

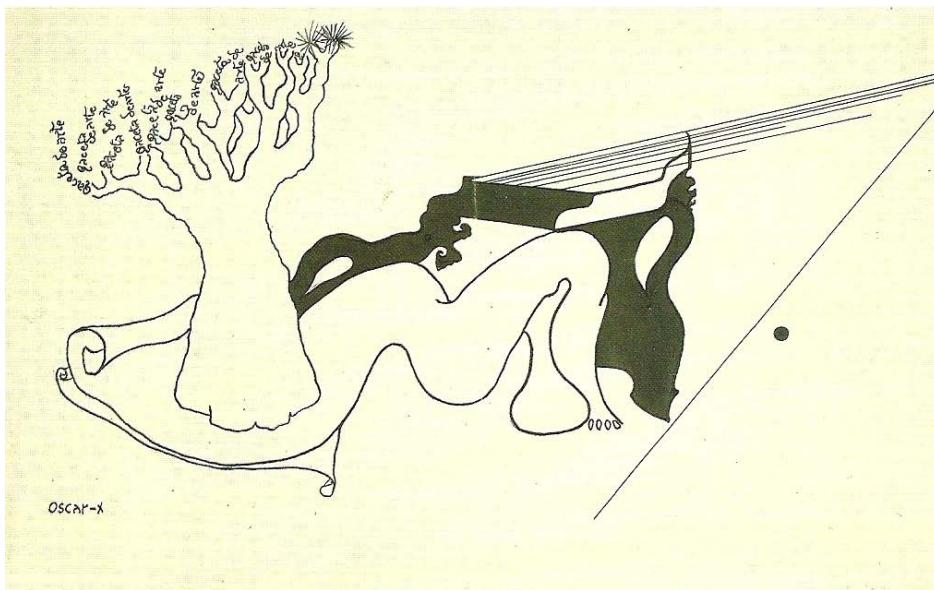
● En el presente número de g. a. constan documentos surrealistas de tanta importancia y actualidad como son la conferencia de Breton sobre «Arte y Política», días antes del Congreso de Escritores y la Memoria que debió leer Breton en dicho Congreso.

● Por esta causa aplazamos para números sucesivos la publicación del material poético surrealista, por considerar necesario dar a conocer con la mayor amplitud la posición ideológica de este grupo en momentos tan agitados como los actuales en el proceso de la historia de Europa.

● Todos los textos que figuran en este número son publicados, en su selección y traducciones, bajo la vigilancia de André Breton. Traducciones de Breton, Peret, Pérez Minik, García Cabrera y Espinosa.



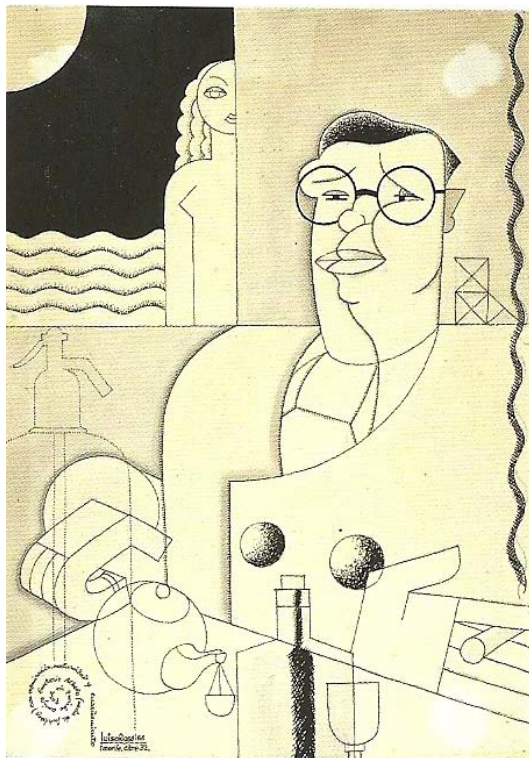
Logotipo de las ediciones gaceta de arte



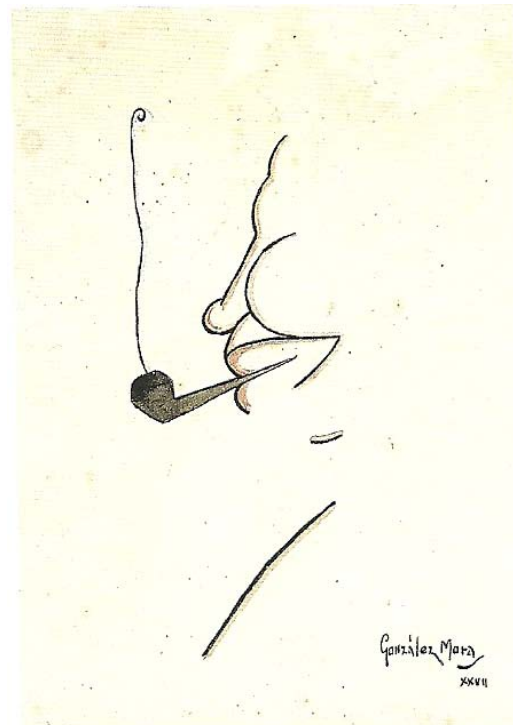
Dibujo de Óscar Domínguez para *Gaceta de Arte* (1934)



Agustín Espinosa. Fotografía de Eduardo Westerdahl



Caricatura de Emeterio Gutiérrez Albelo realizada por Luis Ortiz Rosales (1932)



Caricatura de Emeterio Gutiérrez Albelo realizada por Juan Ismael (1927)

adlan: barcelona, madrid, tenerife,
expone: colección "gaceta de arte"
en el círculo de bellas artes, tenerife.

**exposición de arte
contemporáneo**

arp
baumelster
dall
domínguez
drerup
ernst
fernández
ferrant
giacometti
hugnet
ismael
kandinsky
klee
lamolla
jean
miró
nicholson
o. kamoto
ortiz rosales
paalen
séligmann
tanguy
taeuber-arp
vordemberge-gildewart
vulliamy

fotos / objetos
libros / revistas

ga 10 / 15 junio 1936 de 11 a 1 y de 6 a 9

catálogo

1	Arp, Hans	Concreción n.º 1	(dibujo)
2	»	» 2	»
3	Baumelster, Willi	Stadium	(óleo)
4	»	El pintor	»
5	»	El pintor	(dibujo)
6	»	Fútbol 1	»
7	»	El dibujante	»
8	»	Figura de mujer	»
9	»	Deportista	(litografía)
10	»	Fútbol 2	(dibujo)
11	»	Desnudas	»
12	»	Figuras	»
13	»	Corredor	»
14	Dall, Salvador	Ilustración de los Cantos de Maldoror	(aguafuerte)
15	Dominguez, Oscar	Máquina de coser electro-sexual	(óleo)
16	»	Recuerdo de mi isla	»
17	»	Cueva de guanches	»
18	»	Tengo razón	»
19	»	Mariposas perdidas en la montaña	»
20	»	Dibujo n.º 1	(dibujo)
21	»	» 2	»
22	»	» 3	»
23	»	» 4	»
24	Drerup, Carl	Mujeres 1	(óleo)
25	»	» 2	»
26	»	Figuras	»
27	»	La panadera del Barranco	»
28	»	Figuras	(gouache)

29	Drerup, Carl	Pescadoras	(gouache)
30	Ernst, Max	Disecaciones	(collage)
31	»	Palomas	(aguafuerte)
32	Fernández, Louis	La mano de Miguel	»
33	Ferrant, Angel	Angel	»
		Escultura	»
34	»	estereotómica 1	(dibujo)
35	»	» 2	»
36	»	» 3	»
36	Giacometti, Alberto	La prueba	(aguafuerte)
37	Hugnet, Georges	Bonita y enguantada como un cigarrillo	(collage)
38	»	En el mundo de los autómatas	»
39	Ismael, Juan	Formas	(óleo)
40	»	No despertaré en el mismo sitio	(encáustico)
41	Jean, Marcel	«La Mozaine»	(gouache)
42	Kandinsky, Wassily	Improvisación	(pochair)
43	Klee, Paul	Danza de sátiros	(dibujo)
44	»	Dama de caballos salvajes	»
45	Lamolla, A. G.	Figuras	(óleo-lino)
46	»	»	(gouache)
47	Miró, Joan	Dos personajes y una libélula	»
48	»	Bañistas	»
49	»	Figuras 1	(pochair)
50	»	» 2	»
51	»	Personaje 1	(dibujo)
52	»	» 2	»
53	»	Figuras 3	(aguafuerte)
54	»	» 4	(dibujo)
55	Nicholson, Ben	Abstracción 1934	(grabado madera)
56	»	» 1935	(linocut)
57	O. Kamoto	Formas	(aguafuerte)

58	Ortiz Rosales, Luis	Composición 1	(gouache)
59	»	» 2	(dibujo)
60	Paalen, Wolfgang	«Corneille vestia...	»
61	»	«Se encuentra generalmente...	»
62	Séligmann, Kurt	Paisaje	(aguafuerte)
63	Taeuber-Arp, Sophie	Composición	(gouache)
64	Tanguy, Yves	No cabía la menor duda	(dibujo)
65	»	Se encontraron aquella tarde	»
66	Vordemberge-Gildewart.	Composición	(litografía)
67	Vulliamy	Figuras	(aguafuerte)

objetos surrealistas

- a El encuentro de materias exactas oscar domínguez
- b Fin de un día sin aventuras »
- c Heroica eduardo westerdahl
- d Amorosa. »
- e El agujero de la hojalata reprimida domingo perez minik
- f Aparición y desaparición de una mujer rubia. pedro garcia cabrera
- g Martes, 40 de Enero de 1936. luis ortiz rosales

Stand de revistas y libros de arte contemporáneo.

Catálogo de la Exposición de Arte Contemporáneo organizada por *Gaceta de Arte* y ADLAN en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en junio de 1936

15.14. Pequeña muestra de la obra plástica de los surrealistas canarios Óscar Domínguez y Juan Ismael



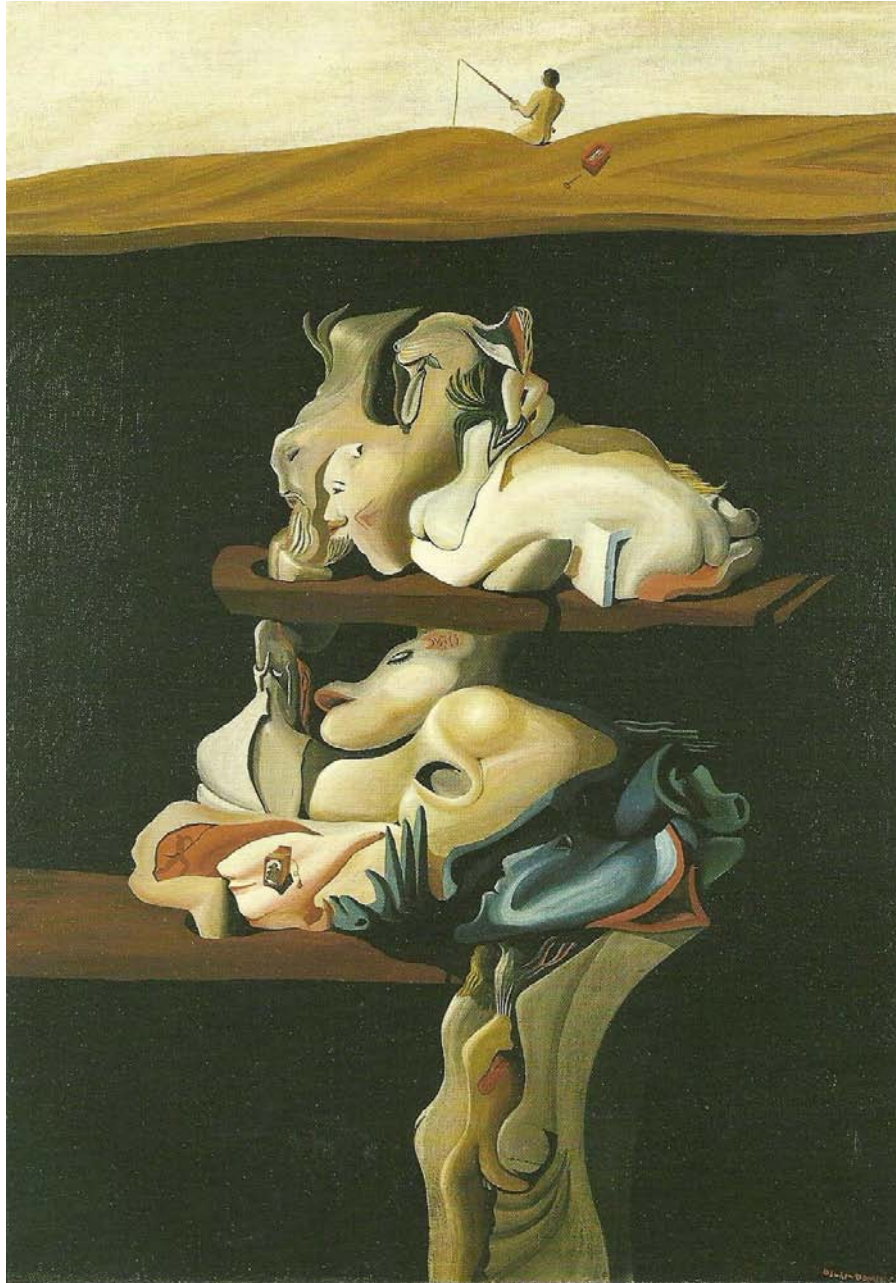
Óscar Domínguez. *Retrato de la pianista Roma* (1933). Óleo sobre tela



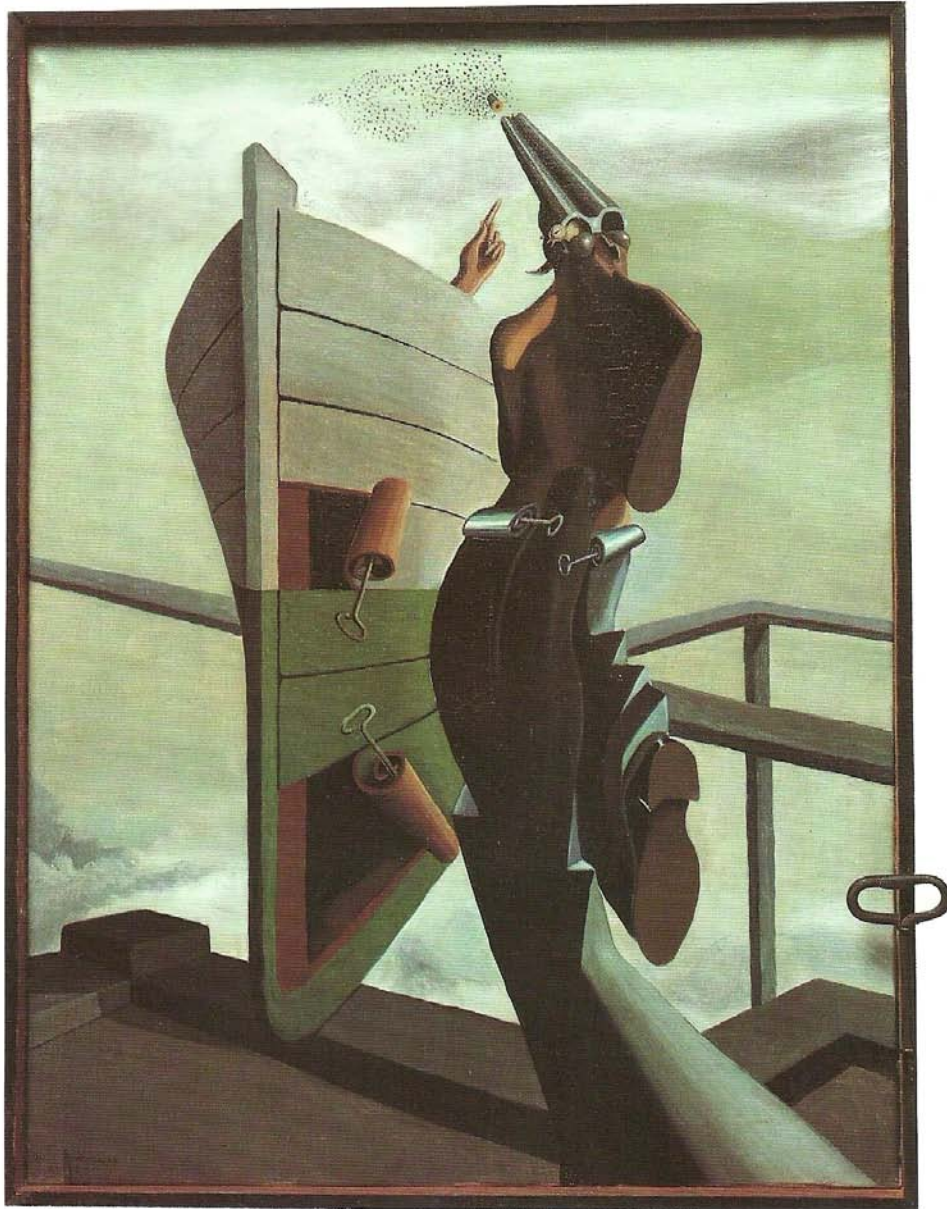
Óscar Domínguez. *Le chasseur* (1933-34). Óleo sobre tela



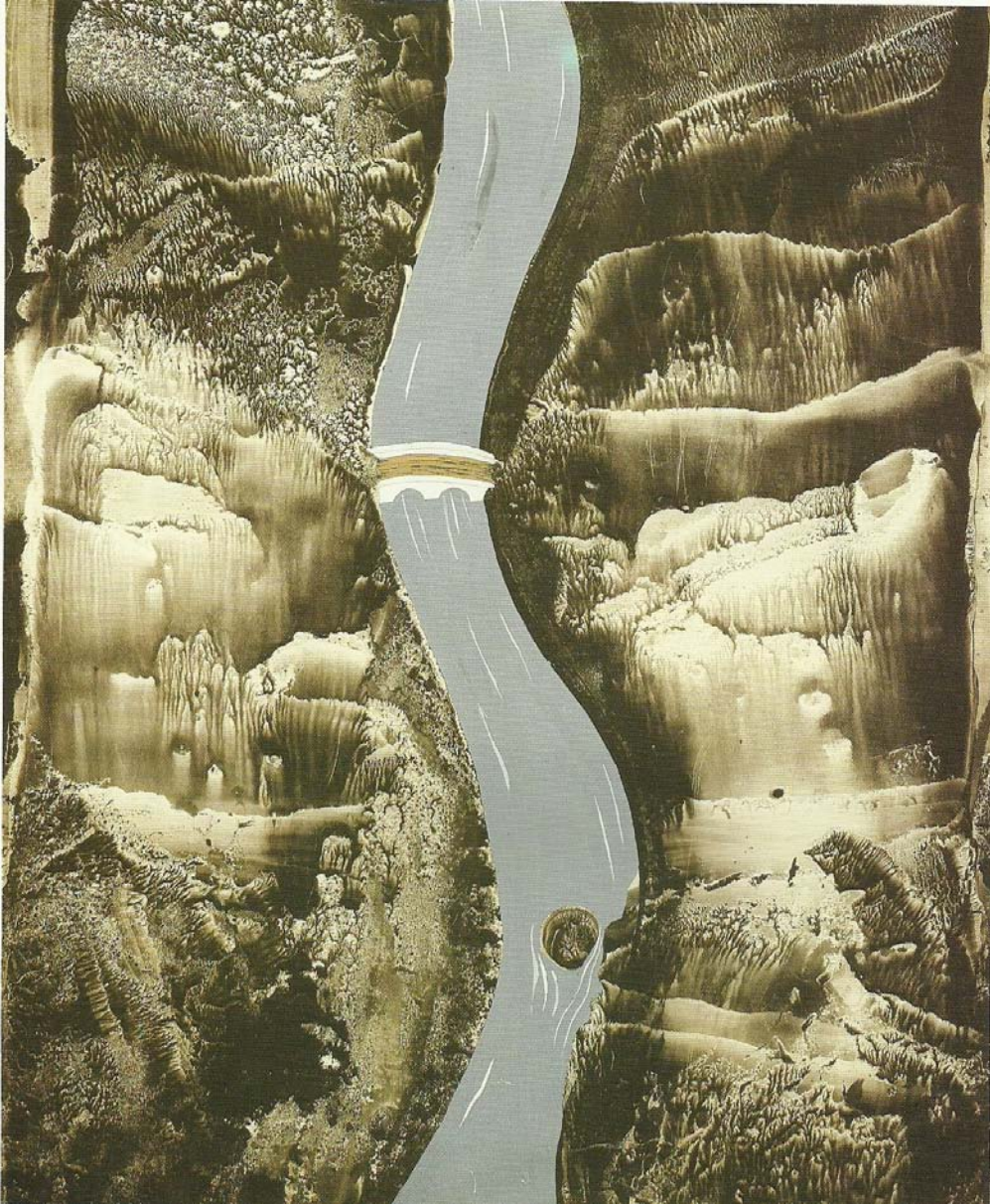
Óscar Domínguez. *Máquina de coser electro-sexual* (1934). Óleo sobre tela



Óscar Domínguez. *Cueva de guanches* (1935). Óleo sobre tela



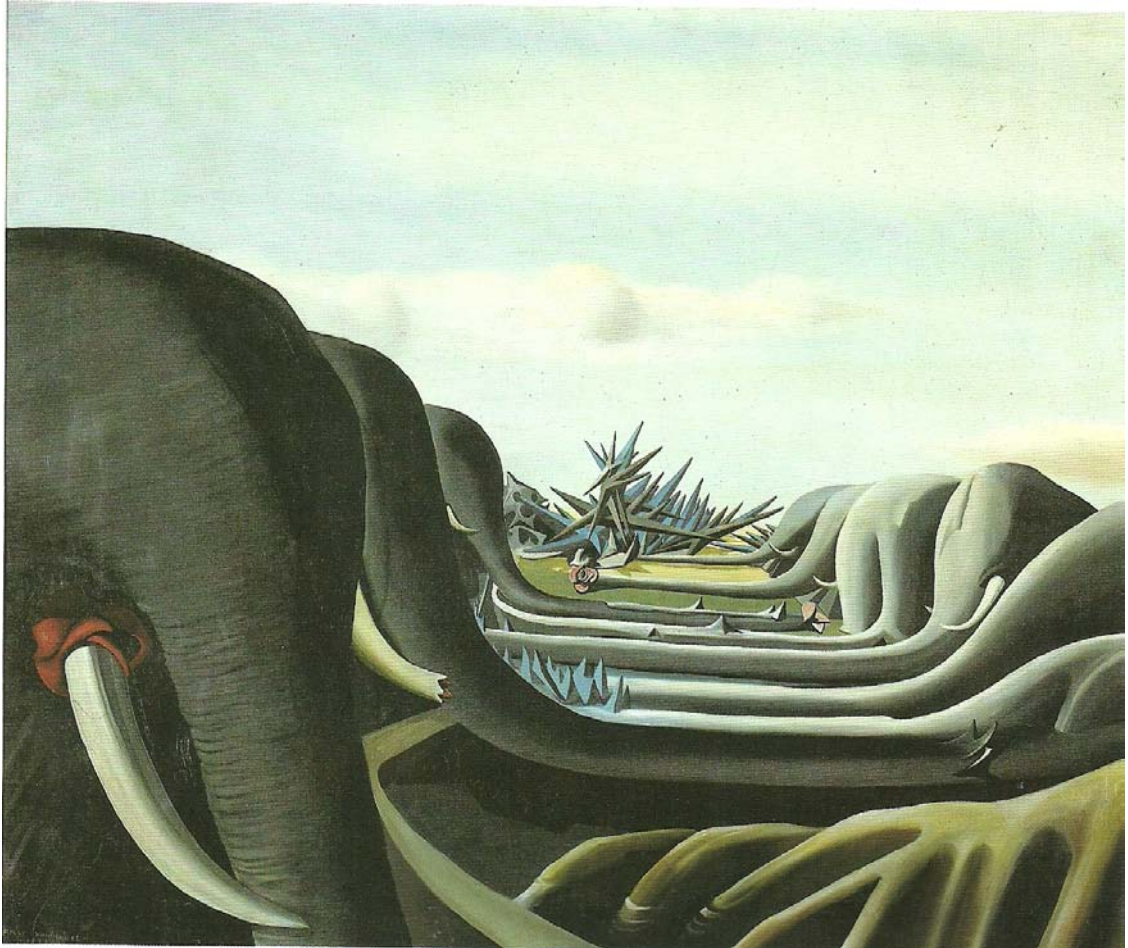
Óscar Domínguez. *L'Ouvre-boîte* (1936). Óleo sobre tela



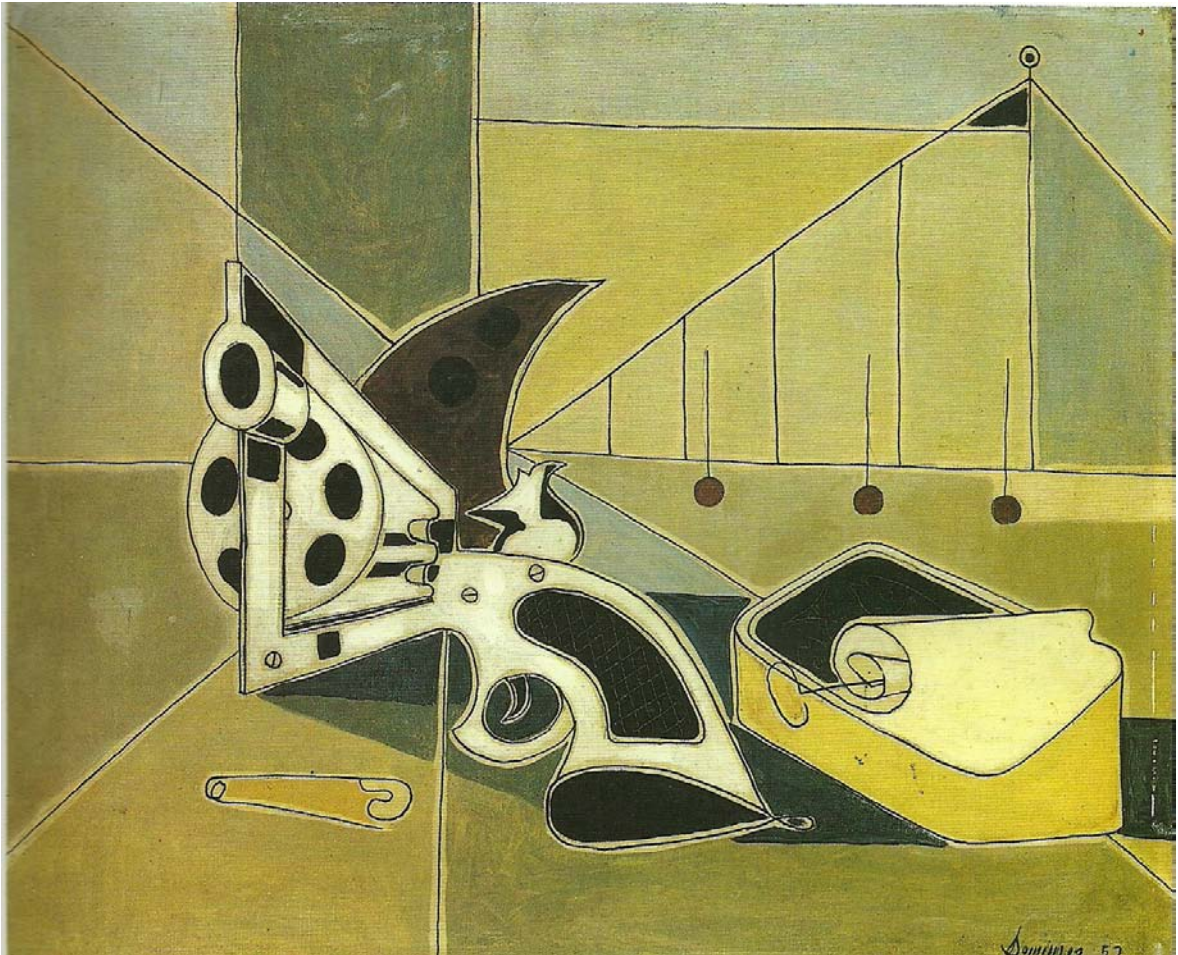
Óscar Domínguez. *Le Pont* (1937). Gouache sobre papel



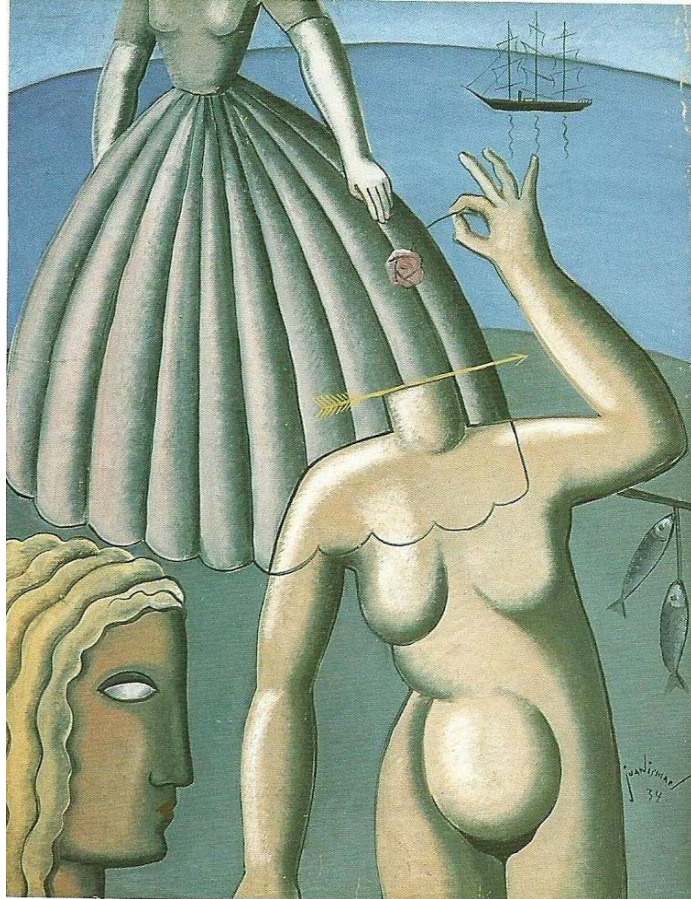
Óscar Domínguez. *Les Siphons* (1938). Óleo sobre tela



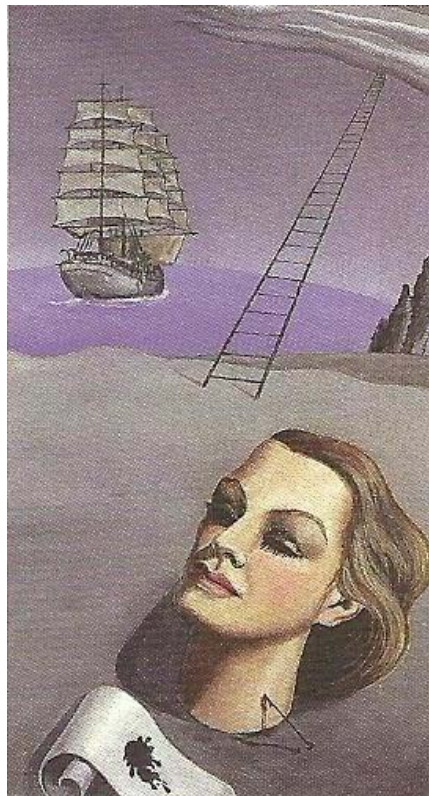
Óscar Domínguez. *Cementerio de elefantes* (1938). Óleo sobre tela



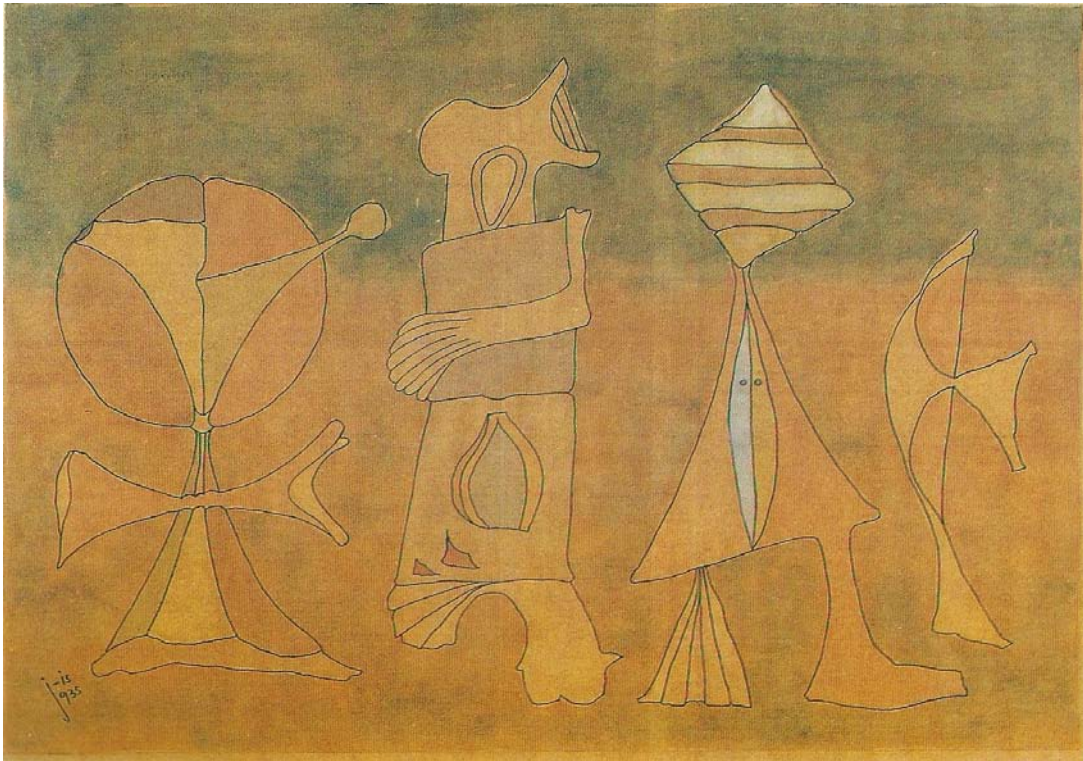
Óscar Domínguez. *Le Revolver* (1952). Tinta china y óleo sobre cartón



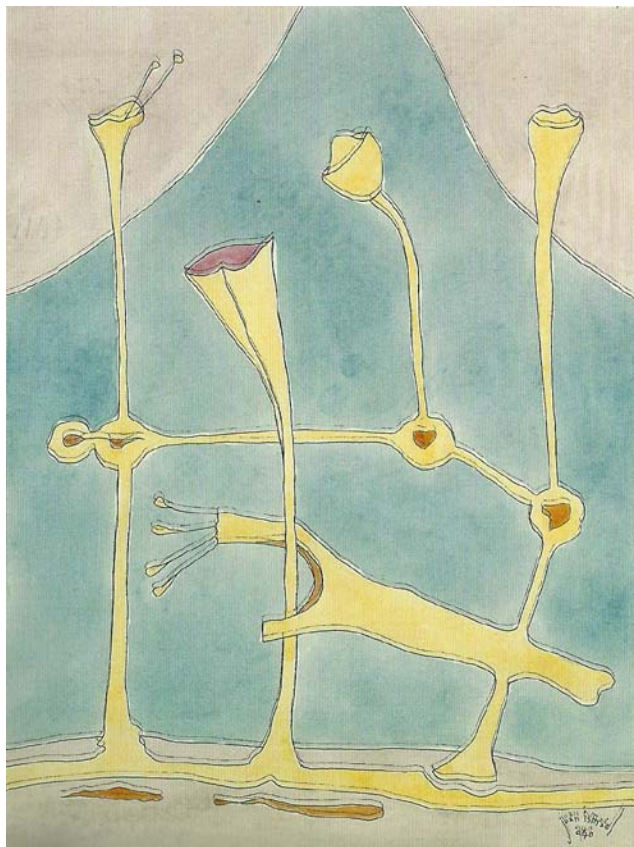
Juan Ismael. Sin título (1934). Óleo sobre lienzo



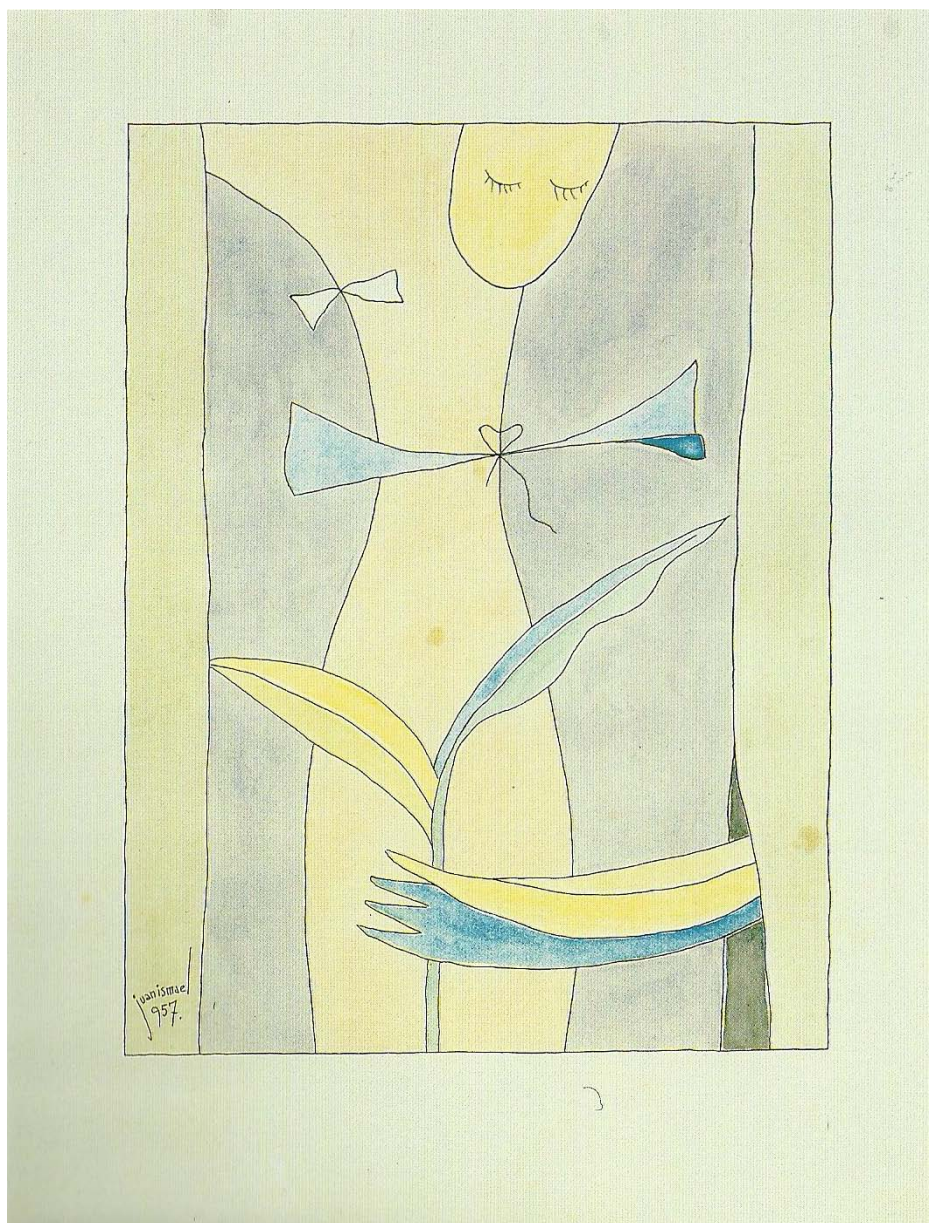
Juan Ismael. *La musa en la tierra* (detalle), 1939. Óleo sobre lienzo



Juan Ismael. Sin título (1935). Acuarela y tinta sobre papel



Juan Ismael.
Sin título
(1940).
Acuarela y
tinta sobre
papel



Juan Ismael. Sin título (1957). Acuarela y tinta sobre papel



Juan Ismael. *Mujer Guitarra* (1975). Óleo sobre lienzo



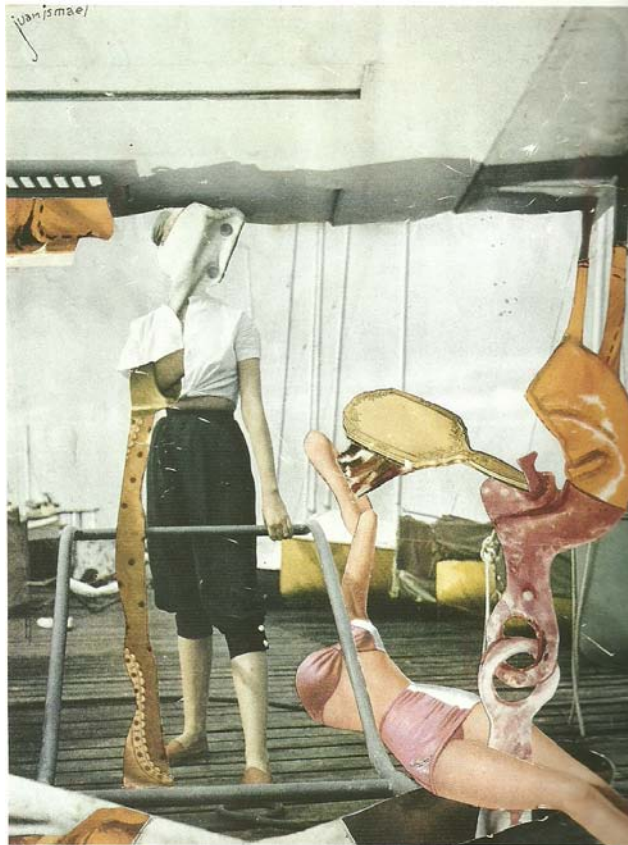
Juan Ismael.
Sin título
(1950-60).
Fotomontaje



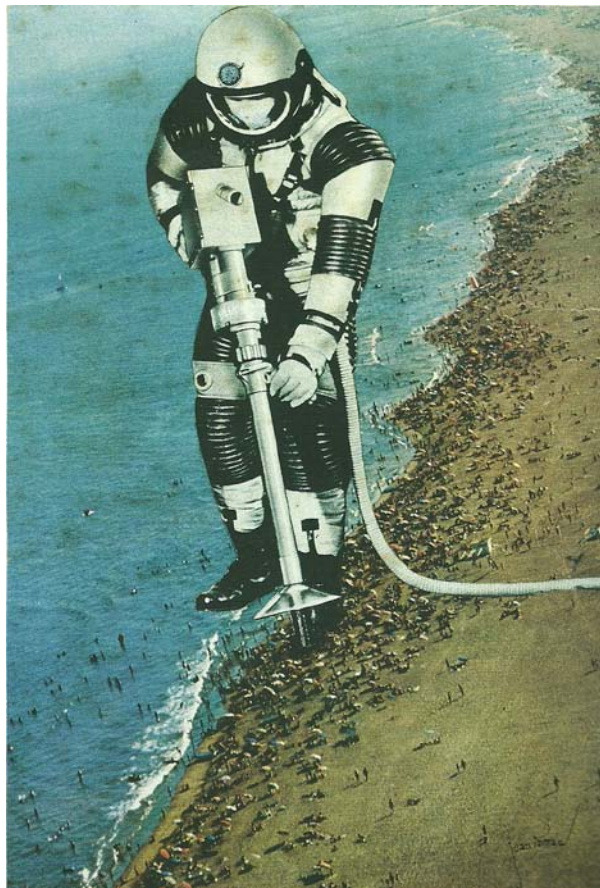
Juan Ismael.
Sin título
(1950-60).
Fotomontaje



Juan Ismael. Sin título (1950-60). Fotomontaje



Juan Ismael. Sin título (1970).
Fotomontaje



Juan Ismael.
Sin título
(1970).
Fotomontaje