

EL SURREALISMO EN CHILE

Por Federico Schopf

Esta no es una historia del surrealismo en Chile, (des)centrada en las actividades del grupo al que se le atribuye su representación más o menos oficial: la *Mandrágora* (1938-1943), de breve existencia y agonía desdibujada. Propongo más bien una mirada que recorra a vuelo de pájaro el panorama de la poesía chilena en la época de las vanguardias —desde 1916 o 1918 hasta los inicios de la II Guerra Mundial, pero con prolongaciones logradas y dudosas hasta no hace mucho—, un paisaje histórico con fábricas que resisten aún el paso del tiempo y otras ya desmoronadas o en proceso de ruina. La mirada —en ningún caso descomprometida— descenderá electivamente allí donde le parezca más sobresaliente o productiva la presencia del surrealismo. Procurará establecer sus diferencias con el resto de las manifestaciones anteriores y posteriores de la vanguardia. Un resto que, de hecho, es nada menos que el conjunto —en suma, la supuesta totalidad— de la producción vanguardista a partir de la ruptura, el desconcierto, la interrupción, el comienzo que introdujo la actividad vanguardista en la historia literaria.

Ya en 1925 se había preocupado Vicente Huidobro —adelantado vanguardista en nuestra lengua— del surrealismo en sus *Manifestes* (publicados en francés y en París, pero leídos como alternativa más bien en español). Desde su afirmación del poeta como un sujeto que escribe en estado de «delirio poético» —que combinaría la inspiración con su control por una «superconciencia»— le parecía consecuente rechazar radicalmente el ejercicio de la escritura automática y el abandono del «espíritu crítico» que propiciaba el surrealismo.

Sin embargo, sus propios poemas —en *Horizon Carré* (1917)

o en *Poemas Árticos* (1918)— delataban una conciencia desbordada por impulsos y contenidos reprimidos en el sujeto de su escritura. En vez de un mundo nuevo —de imágenes creadas y no directamente miméticas— aparecía el Nuevo Mundo: «campesinos fragantes ordeñaban al sol», o «la Cordillera Andina, / veloz como un convoy / atraviesa la América Latina». En vez de emociones nuevas —en el centro de la modernidad— irrumpía la nostalgia, la melancolía del lugar abandonado y negado, el temor ante lo extraño y amenazante: «cuidado con las puertas mal cerradas». Habría que decir que la novedad de la poesía creacionista de Huidobro —la que suscita la sorpresa del descubrimiento— germina desde estas experiencias soterradas y su inevitable (des)encuentro con el espectáculo y experiencia de la modernidad en el Viejo Mundo.

Esta desarticulación del sujeto poético —y del lenguaje y la temática, según anota Yúdice— continúa en los poemas de *Tout à coup* (1925), en que Huidobro vuelve a la estrofa tradicional, pero le introduce rimas y asociaciones arbitrarias de palabras, relajando notoriamente la relación de su escritura con el programa estético que sostenía en esos mismos años y acercándose, en cambio, a las proposiciones surrealistas.

La asociación libre, las imágenes formadas con la más (i)responsable arbitrariedad —dos rasgos de la poesía surrealista, aunque no exclusivos de ella— son parte de los recursos significantes del sujeto de *Allazor* en su revisión crítica de las capacidades representativas del lenguaje. Pero *Allazor* —poema de 1931 en que culmina la disgregación del sujeto y del mundo en la escritura de Huidobro— no es una obra surrealista.

A partir de una reiterada experiencia de discontinuidad y ex-



Roberto Matta, *Edulis*, 1942.

trañeza respecto de sí mismo, el sujeto de *Residencia en la Tierra* (1925-1935), de Pablo Neruda, asume su condición de testigo que asiste a un sostenido desdibujamiento de sus límites que es, a la vez, amplificación de sí mismo y pérdida de una base de sustentación. Vive y contempla su subjetividad —su cuerpo y su conciencia mordida en el centro de su seguridad— como un anillo amenazado desde sus cambiantes límites interiores y exteriores. La sensación de una vida expropiada desde sus condiciones históricas —que no es la única expresada en estos poemas— y el insistente esfuerzo por acceder y retener dimensiones de sí mismo que exceden la conciencia y sus correlatos, no proceden, por cierto, directamente del surrealismo, pero sí de algunas fuentes comunes: Baudelaire, Rimbaud, entre otros. El sujeto de la escritura residenciaria exagera los sentidos y el sentido —«de eso, de lo que solicitándose mucho, de lo lleno, oscuro de pesadas gotas»— y, llevando a cabo un trabajo con la lengua y sus materiales expresivos, sobrepasa los posteriores esfuerzos de los poetas surrealistas o parasurrealistas de Hispanoamérica, pero también sobrepasa a parte de su propia producción siguiente, a saber, aquella que ejecuta a la sombra del realismo socialista, es decir, desde un recubrimiento de los materiales históricos. Es desde esta posición —voluntarista, instrumental, esquemática— que Neruda no aprueba la denuncia surrealista de las deformaciones del

estalinismo y mucho menos su rechazo a la proclamación de leyes objetivas de la historia que habría que asumir y no producir en la praxis social. En su contraataque, califica a los surrealistas de «pequeño clan perverso, una pequeña secta de destructores de la cultura, del sentimiento, del sexo y de la acción» (1947). Aunque algunos años antes —en 1943— ha manifestado respeto por «su primitiva poesía y sus descubrimientos», no sin agregar que «cualquier persona siente vergüenza de estos espectros de la anteguerra».

Por cierto, tampoco eran ajenas a esta animadversión nerudiana las actividades que el grupo de la *Mandrágora* había comenzado a desarrollar desde 1947 en la escena cultural chilena y que tendían tanto a una descalificación del realismo socialista —mutilaba al hombre y sus posibilidades— como de la propia conducta política de Neruda en relación con la guerra civil española y a la amenaza fascista. Todavía se recuerda —cada vez más transformado— el acto en que Braulio Arenas se levantó de su silla y le arrebató el texto de una conferencia a Neruda para, en seguida, comérselo.

El primer número de la revista *Mandrágora* apareció en 1938 (el último, en 1943). Estaba editado por un grupo de poetas jóvenes —Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gómez Correa— que había adherido algo tardíamente a las proposiciones del surrealis-

mo. De ellos, el poeta más atrayente me parece Teófilo Cid (1914-1962), muerto en la miseria. Surgido del surrealismo criollo, sus *Nostálgicas Mansiones* (1964) recogieron el amor a lo perdido y a lo que no fue en la realidad, pero resulta existente, parte de la experiencia y la (des)esperanza en algún sentido y realización de la vida.

Alrededor de la *Mandrágora* circulaban otros poetas que se sentían atraídos por el remolino surrealista, entre ellos, Jorge Cáceres (1923-1949) y Gonzalo Rojas (que tituló uno de sus libros con una frase del Primer Manifiesto del Surrealismo (1924): *Contra la Muerte* (1964).

En una atmósfera agitada por el imperativo moral de reajustar las relaciones entre la literatura y la realidad, de comprometerla como vehículo de representación y denuncia —luego de la amplificación y transformación vertiginosas que había traído el vanguardismo en su etapa heroica, brillantemente representada en Chile por la obra de Huidobro, Neruda, los primeros textos de Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle—, los surrealistas y parasurrealistas criollos insistieron, con razón práctica pero no teórica, en la necesidad de no abandonar las conquistas inmediatamente anteriores del vanguardismo, en especial, del surrealismo.

Para Braulio Arenas (1913-1988) —en su «mandrágora, poesía negra» de 1938—, era fundamental la búsqueda de la libertad, que se encontraba más allá de la vida mediocre que ofrecía la sociedad establecida. Cometido de la poesía era abrir los caminos para *el otro* que el ser humano tenía en su interioridad reprimido y que se manifestaría, entre otros medios, en los sueños. La poesía sería un «dictado profético» que entregaba un campo de realizaciones más amplio que el de la realidad común y convencionalmente admitida. En este sentido, «la poesía pesa más que la memoria que desaloja».

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

No siempre lo reprimido o soterrado se «escurre latentemente por la mano que escribe» (Arenas, 1940) en las obras de los autores mandragóricos. El sujeto de las diversas escrituras que confluyen en la *Mandrágora* suele extraviar los caminos que conducen al «azar objetivo»; tampoco rebusca mucho en el lenguaje en busca de intersticios o vericuetos por donde se filtren los deseos reprimidos, afloran las imágenes que sostienen los objetos a los que aspiran; más bien llevan a cabo pequeñas excursiones para regresar pronto a los resguardos a las vidas mínimas y menos mí-

nimas de la sociedad establecida. No alcanzan, en verdad no tienen oportunidad de abandonar a Dada, pero tampoco hacen muchos esfuerzos por dejar «una vida cómoda, aquella que se presenta como una situación con porvenir» (Breton, 1922).

De hecho, no eran las obras ni las actividades de la *Mandrágora* las que podían recordar o traer a una presencia productiva los contenidos novedosos que había expuesto la escritura surrealista, incluida su escritura automática: la recuperación de imágenes y energías reprimidas, su disponibilidad para una actitud revolucionaria, el «abandono del espíritu crítico» (Breton), esto es, la demolición del positivismo poético, su producción de estados más o menos colectivos, su disposición (fracasada) para cambiar la vida, transformar el mundo, su desalojo de los lugares comunes de la poesía heredada a través de la arbitrariedad máxima de sus imágenes, su exigencia intransigente de una vida en libertad.

Por el contrario, gran parte de estas formas y contenidos había estado ya integrada en la escritura de las *Residencias* de Neruda y también en los poemas de Díaz Casanueva (*Vigilia por dentro*, 1931) y de Rosamel del Valle (*Poesía*, 1939) o en los poetas seleccionados en la decisiva *Antología de poesía chilena nueva* (1935), de Anguita y Teitelboim. La obra poética de Díaz Casanueva —que culmina en *Penitenciales* (1960) y en *Sol de lenguas* (1970)— resulta afín al surrealismo en su penetración de zonas abisales de la conciencia y en su búsqueda o presentimiento de una parte sumergida, trascendente del hombre, su «secreta semejanza», cuyo encuentro permitiría su realización en la tierra.

Lo más probable es que la eficacia histórica de la *Mandrágora* no esté centrada en sus obras —que muchas veces parecen el resultado de una fabricación en serie, según algunas recetas fáciles de seguir—, sino más bien en su actividad algo decaída, pero también vagamente relevante. No hay que perder de vista que, por esos mismos años, el propio André Breton advertía que «lo que en determinado sentido *se hace*, se parece muy poco a lo que *se quisiera hacer*» (1942), esto es, cambiar la vida, lo que no fue posible, y «provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y más grave posible», propósito en que sí tuvo éxito.

En Chile, la última de estas tareas fue asumida a fondo más bien por otros poetas que por los miembros ortodoxos de la *Mandrágora*. Gonzalo Rojas y Nicanor Parra se apoyan, entre otros materiales, en las indicaciones del surrealismo internacional, atraídas al país también a través de las interferencias de la *Mandrágora*. Las iluminaciones profanas (y profanadoras) de la escritura de Gonzalo Rojas siguen, en este sentido, ciertas huellas del surrealismo y prolongan también su errática y enloquecedora luz. Por otra parte, el trabajo de Nicanor Parra recupera —a partir de su recontextualización desde la II Guerra Mundial y también como recuperación desde materiales de desecho— la herencia más radical del vanguardismo, desconstruyéndola y (des)integrándola en una nueva escritura: la antipoesía.▲