

MANDRÁGORA O LA PEREZA DE LA VANGUARDIA TARDÍA

JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante

Hace algún tiempo tuve que buscar los ejemplares de la revista *Mandrágora*¹ por la ofensiva antinerudiana que, a partir de 1938, con el primer número de la publicación, habían desencadenado los autodenominados surrealistas chilenos. Desde el punto de vista literario me interesaron dos cosas: en su número cuatro, de julio de 1940, rescataban una polémica iniciada por Volodia Teitelboin, en la que, quien luego sería biógrafo y amigo de Neruda, había destapado en 1934 la más que influencia del poema 30 de *El jardinero* de Rabindranath Tagore en el poema 16 de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*². Neruda, en la tercera edición de la obra preparada en 1937

¹ Me consiguió los 7 números de la revista el profesor Jesucristo Riquelme en la Biblioteca Nacional de Chile allá por el 94. Este trabajo no hubiera sido posible sin su atenta búsqueda.

² Resumo la historia de este poema 16: en las dos primeras ediciones de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* no estaba indicada la condición de paráfrasis de Tagore, que será aceptada y defendida por Neruda en 1937 para la edición que aparece el año siguiente, tras la polémica, iniciada por Volodia Teitelboin en 1934, quien señaló directamente la fuente en el poema 30 de *El jardinero* de Rabindranath Tagore, basándose en la versión de Zenobia Camprubí publicada en Madrid en 1917, que dice así: "Tú eres la nube crepuscular del cielo de mis fantasías. Tu color y tu forma son los del anhelo de mi amor. Eres mía, eres mía, y vives en mis sueños infinitos. Tienes los pies sonrosados del resplandor ansioso de mi corazón. ¡Segadora de mis cantos vespertinos! Tus labios agridulces saben a vino de dolor. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños solitarios. Mi pasión sombría ha oscurecido tus ojos, ¡cazadora del fondo de mi mirada! En la red de mi música te tengo presa, amor mío. Eres mía, eres mía y vives en mis sueños inmortales". No es necesario insistir sobre la condición de paráfrasis, puesto que el material imaginativo se reproduce casi textualmente y con las palabras claves, en el nuevo marco de cuartetas asonantes, y con la coda propia de la cuarta estrofa. La polémica, con múltiples intervenciones, será rescatada por los antinerudianos del grupo "Mandrágora" quienes rebautizarán la obra como "Veinte poemas de Tagore y un Sabat Ercasty desesperado". Neruda dio años después una curiosa explicación del asunto: "Cuando en el mes de mayo de 1924 estaban imprimiéndose ya los *Veinte poemas* en la Editorial Nascimento, adonde fueron recomendados por Eduardo Barrios, iba yo una noche con Joaquín Cifuentes Sepúlveda, muy alegres y despreocupados, cuando de pronto recordé que este poema no llevaba una nota explicatoria. Lleno de preocupación, le rogué a Joaquín Cifuentes que me recordara al día siguiente, para pasar a la imprenta juntos a escribir la nota. Joaquín reaccionó en el acto: "No sea tonto, Pablo. Lo acusarán de plagio en *El*

y aparecida el año siguiente, había escrito una entradilla justificatoria: "Paráfrasis de Rabrindanath Tagore", reconociendo así lo que Volodia llamaba "un parecido rayano en la identidad" entre los dos poemas y, con bastante respeto al poeta de Temuco, "el lado turbio" de su poesía. Los antinerudistas de *Mandrágora* resucitaban el episodio con bastante demora: seis años después del artículo de Volodia y dos desde que Neruda hubiera restituido la paráfrasis que no reconoció en su primera edición, paráfrasis además de la traducción de *El jardineiro* realizada por Zenobia Camprubi y no de alguna otra versión que extrañamente han dado algunos editores de la obra.

Como saldo del episodio, una broma literaria de los de *Mandrágora* fue rebautizar los *Veinte poemas* de Neruda como *Veinte poemas de Tagore y un Sabat Ercasty desesperado*, lo cual no deja de tener gracia aunque no sea precisamente a raudales.

Aquel episodio me sirvió, con los siete números de la revista chilena delante, para releer otros fragmentos de la crónica antinerudiana que los padres de la publicación, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, habían realizado en varios de sus números. En relación a Neruda, la revista adquiere perfiles deleznales: que si se había quedado con dinero recogido para los niños españoles de la guerra civil, que si era un cobarde, que si iba rodeado de matones, etc., narrando hasta un enfrentamiento acaecido en el Salón de Honor de la Universidad de Chile el 11 de julio de 1940 entre los de *Mandrágora*, con Braulio Arenas a la cabeza, y Neruda protegido por los que Arenas llama "sus matones" en medio de un homenaje al poeta.

Hasta aquí la crónica antinerudiana de una revista desconcertante y pretenciosa, de la que me voy a ocupar con el convencimiento de que también hay que hablar y escribir sobre lo que no se ama.

Descripción de la revista

Aparecieron siete números con diversos formatos, siendo el de los números 1º, 3º, 4º, 5º y 6º tamaño folio; el del número 2 tamaño tabloide, y el del 7 tamaño octavo. La fecha de aparición de los números es: el 1º, diciembre de 1938; el 2º, diciembre de 1939; el 3º, junio de 1940; el 4º julio de

Mercurio y se venderá el libro. Los libros de poesía escasamente llegaban a los escaparates. Se quedaban en las bodegas. Seguí el consejo lleno de grandes dudas, que luego disipamos alegrementemente. Pasó el tiempo y allí siguió el poema sin advertencia. En Buenos Aires se publicó una nueva edición y allí se puso la explicación en el libro como ha continuado imprimiéndose después. La acusación llegó un poco atrasada varios meses después de salida la edición argentina" (Cit. por Emir Rodríguez Monegal, *Neruda: el viajero inmóvil*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 63-64). La última parte, desde luego, por la cronología de la tercera edición, no es verdad.

1940; el 5º, junio de 1941; el 6º, septiembre de 1941, y el 7º, sin fecha, apareció en 1943.

En el primer número, junto al título *Mandrágora*, aparece debajo un subtítulo que dice “Poesía filosofía pintura ciencia documentos”, y se identifica en la primera página, y por única vez, un comité directivo formado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa.

Los números, a excepción del último, son misceláneos y se une en ellos el ensayo breve a la poesía, junto a crítica de libros y pequeñas notas sueltas. En alguno de ellos se realiza crónica de algún acontecimiento cultural. Esta variedad de la revista sólo se modifica en el último número, que debió difundirse mínimamente, y que es en su totalidad un ensayo de 16 páginas de Gómez Correa.

Los motivos principales

Un texto de Alfred Jarry —el autor de *Ubu, rey*, fallecido en 1907— se vincula en el primer número al título de la publicación. Se trata de “La queja de la mandrágora”. En el texto, la tercera persona descriptiva con la que se abre:

Es un hombrecito vestido con pelos rojos que tumba y destroza una ráfaga de viento. Sus brazos están torcidos y sus dedos cortados. El fondo de la tierra lo tiene sujeto de los pies [...] Erizado de escarcha no puede cruzar sus brazos siempre en alto. No puede castañear su boca sellada,

da paso a la primera persona en la que habla el hombrecillo/mandrágora:

Yo soy una planta y no puedo reptar, reptar como una hiedra, trepar como una hiedra hasta los altos pilares. El fondo de la tierra me tiene sujeta de los pies,

quien tras dialogar con un hombre, un buho y un mago, termina repitiendo la frase:

El fondo de la tierra me tiene sujeto por los pies.

Un patíbulo, los dientes castañeantes de los ahorcados, la imagen de los mismos asocian la muerte con la mandrágora en un recorrido que es también un intento de liberación del hombrecillo, protagonizado por el autor del texto quien le dirá:

yo acabo, Hombrecito, de liberar tus pies por Humanidad.

En el número 4º, hay una página dedicada a identificar el sentido del título de la revista. Se trata de un número cuyas ocho páginas están dedicadas a combatir a Neruda, menos la página 7 en la que aparece un artículo, sin firma, titulado “Mandrágora”, en el que a lo largo de nueve puntos se realiza una insistencia programática sobre los conceptos principales que la revista había intentado poner en circulación. Es el manifiesto principal del grupo, por lo que ahora veremos. Su primer punto comienza describiendo la planta mandrágora con los siguientes significados tradicionales:

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 conocimiento.

En el segundo punto, se comienza afirmando el concepto central que enlaza el símbolo de la planta a la revista: la llamada poesía negra:

Poéticamente ella representa a la poesía negra, es decir a la poesía que se transmite tanto en forma de poemas como de actos revolucionarios.

Y sigue una larga reinterpretación sobre el concepto sustancial que han puesto en pie hasta aquí desde el primer número de la revista, el concepto de “poesía negra”. A él nos vamos a referir ahora en la cronología de la revista primero y en la reinterpretación sucesiva del mismo.

“La poesía negra”, o la pereza programática

Elaborar como concepto teórico principal el de “poesía negra” plantea desde las páginas de la revista un margen amplio de incertidumbre cuando no de confusión. En el ámbito de América, lo negro o la negritud remitía a un componente cultural preciso que se había elaborado y sustentado, a lo largo de décadas, con la determinación racial y radicalmente positiva e identificadora de espacios culturales en las antillas y en otras partes del continente: música negra, poesía negra, cultura de la negritud, conforman parte de una elaboración sintomática de un mestizaje cultural apoyado por un componente racial inevitable, repleto además de sugerencias varias. El enlace de este componente con fenómenos de la vanguardia en nuestro siglo cubre un arco que va desde la muy conocida perspectiva de las estatuillas negras, que articulan una de las visiones originarias de la construcción de “Les demoiselles d’Avignon” de Picasso, a, por ejemplo, la reflexión en un marco teórico que Jean Paul Sartre realiza en 1948 en su texto *Orphée noir*. En medio, sucesivos pasos en los que el surrealismo

descubrió la negritud como parte de su visión antioccidental, cuestión que ha sido suficientemente descrita por Maurice Nadeau en su *Historia del surrealismo*. De hecho, por los mismos años que los madragoristas elaboraban su poesía negra, o como veremos daban testimonios de sí mismos como de poetas negros, el pontífice Bretón descubría en la isla de Martinica la revista *Tropiques* y dedicaba a su director, Aimé Césaire, el escrito “Un grand poète noir”, donde decía aquello de “Y es un negro el que nos guía hoy en lo inexplorado”. Sólo que la negritud era aquí real³.

Resulta que, sin embargo, un grupo tardío de surrealistas tardíos descubren en Chile en 1938 otra propuesta de lo negro basada no en la tradición racial y cultural que refiero, sino en una mítica del color que, como veremos, también había sido elaborada desde el surrealismo francés. La sorpresa que causan los chilenos es que desvinculan toda apreciación del concepto del marco social, cultural e histórico que tiene en Latinoamérica. Veamos entonces qué es su poesía negra:

En el primer número de 1938, Braulio Arenas abre con su editorial: “Mandrágora, poesía negra” una primera línea enigmática para el concepto. Desde el romanticismo, que es aquí furor sagrado y noche, se abre al ámbito surrealista de los sueños, y al espacio redundante del terror para desembocar en la sustantivación del concepto de la propia poesía, “con su fugacidad degarrante”:

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.

Todo parece ser negro en este juego de definiciones a través de una enumeración caótica, en la que un fragmento de totalidad parece sustantivar el concepto, aunque el mismo fragmento de totalidad pudiera asumirse como contenido global surrealista, como expresión tardía del surrealismo.

Lanzada la idea, la revista intensifica la propaganda de la misma. En ese primer número, Jorge Cáceres publica una breve composición que titula “Mon cher ami que rechaza la poésie noire”, en la que dice:

La crueldad
A través de la temperatura
De una fecha histórica cualquiera
Pequeña mirada de nieve

³ Sobre estos episodios de Breton y sobre la revista *Tropiques*, cf. Jean-Claude Michel, *Les écrivains noirs et le surrealisme*, Quebec, Ed. Naaman, 1983, p. 101 ss.

Ojos que no quiebran la apariencia
 Ojos que se me parecen
 Cuando
 Yo digo
 Las manos,

Y éste es un poema que, no sé por qué, tiene que ver con la poesía negra que se manifiesta y de la que se consideran formuladores.

El número 2, en diciembre de 1939, se abre con un artículo firmado por Enrique Gómez-Correa y titulado “Yo hablo desde mandrágora”, donde tras plantear la relación sujeto-objeto y, en ella, “la angustiada realidad de los objetos”, tras contar fantasmagorías en las que se enlaza el mal congénito, el delirio, el vicio, la crueldad, el crimen, se recuerda una tradición literaria que tiene como jalones a Lautréamont, Young, Sade, Baudelaire, el Rimbaud anticristiano, los surrealistas de primera línea y, dicen, los que en Chile han proclamado la “poesía negra”, líneas de una nueva realidad que se entronca necesariamente al placer, para concluir:

Al poeta “negro” le estará permitido la consumación de toda clase de actos –aun los más abominables para las normas 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 estímulo a su instinto poético.

Esta incitación al malditismo y a lo demoníaco se ratifica a continuación con un texto de Jonathan Swift en el que el escritor norteamericano afrontó el problema de los niños que rodean a esos mendigos que vemos con frecuencia y propone una solución drástica:

Un americano de mi conocimiento, hombre muy capaz, me ha asegurado que un niño bien conservado, bien alimentado, es a la edad de un año, un alimento completamente delicioso, substancioso y sano, asado o cocido, a la estufa y al horno, y yo no dudo que no pueda servir igualmente frito o guisado.

Y la pista de la poesía negra, conducida aquí por Braulio Arenas y los demás, nos ha llevado directamente, como no podía ser de otra forma, al camino de lo negro y del humor negro surreal, camino que ya tenía desde 1936 al pontífice Breton haciendo sus formulaciones: recordemos *Au lavoir noir* de 1936, o la conferencia sobre *L'humour noir* de 1938, que confluirá en la muy discutida y reveladora *Anthologie de l'humour noir* de 1939. En los textos de Breton, Jonathan Swift es, por supuesto, junto a Sade, a Lautremont, Rimbaud, Alfred Jarry, etc., uno de los precursores. Y Jonathan Swift y Alfred Jarry son como hemos vistos autores traducidos por los de Mandrágora.

Pero sigamos aún con la poesía negra propuesta. En el número tercero, de junio de 1940, Gómez-Correa abre y dedica siete páginas de las dieciséis de la revista a sus "Notas sobre la poesía negra en Chile". Tras afirmar que en Chile, y en América, no hay tradición literaria a la que referirse, ni sobre la que escupir, a excepción de los nombres de Poe, y parcialmente de Darío y Whitmann, opina que lo único que intenta traspasar el siglo XX "son momias que quieren hablar desde la ultratumba". En ese panorama hace historia de la novedad que supuso, el 12 de julio de 1938, la proclamación de la poesía negra por ellos mismos, contando un acto en el que mediante poemas y textos programáticos el público no reaccionó "lo que dejó en evidencia, dicen, que precisamente estábamos hablando sobre cadáveres". Afirma a continuación que su poesía negra se asienta sobre el clasicismo, el romanticismo, el simbolismo, el dadaísmo y el surrealismo ("la expresión más reciente de la belleza", dice, como lo fue para Baudelaire el romanticismo). Tras citar la nómina de autores sobre los que se asientan: Dante, Shakespeare, Marlowe, Swift, Young, Sade, Lewis, Baudelaire, Rimbaud, Lautremont, Mallarmé, Poe, afirman como principio guía el principio del placer, citando párrafos de *Las noches* de Young, citando párrafos de Lautremont a propósito de la angustia, recorriendo el psicoanálisis, afirmando el terror como bienpreciado de las relaciones humanas, el suicidio como la coronación del placer, la revolución en un sentido de desmoronamiento social puesto que sólo se dará ésta "cuando se haya logrado encauzar el sentir de las masas proletarias bajo la dirección ilimitada del principio del placer", el sueño, la psicopatología como expresión del alma que no debe ser curada, llevan a un programa poético basado en la palabra, cuyo primer principio es el azar, que hace que lo bello tome cuerpo, se agrupe "quebrantando las leyes ordinarias de la asociación", afirmando lo imprevisto.

¡Qué cosas más originales decía Gómez-Correa para definir la "poesía negra"! Parecen del mismísimo André Breton. Me parece que hay algo de disimulo en ellas. Si hubiera adjetivado azar como "azar objetivo", si lo imprevisto de las asociaciones poéticas lo hubiese llamado arbitrario imaginativo disimularía menos... Pero aquí no termina el largo artículo que afirma la consistencia de los grandes modelos negros de la poesía chilena: Braulio Arenas "como ningún otro poeta" nos ha hecho penetrar en Chile en las regiones del sueño. Cita su novela *El castillo de Perth*⁴ que le recuerda, dice, *La caída de la casa de Usher* de Edgar Allan Poe (a cualquier lector se lo recordaría también) y luego cita fragmentos poéticos ante los que "no dudaremos de la perfección que alcanza su principio inspirador":

Dictadme sueño sacad vuestras armas
De las norias

⁴ Hay edición española en Barcelona, Seix-Barral, 1974.

Sacad vuestra luna de prosa
 Negando
 Al último reflejo de la luz disponible
 Asfixiante para nosotros.

Sublime ¿no? Pero los ejemplos continúan, ahora de la mano de otro mandragorista como Teófilo Cid, ejemplo de sacrificio, nos dice, por “la poesía negra”:

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.

Sublime también. Pero falta lo mejor, la autopropuesta del propio Gómez-Correa, que explica:

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 revelación. He podido así decir:

Muertas escupidas con los sueños pervertidos
 Las levaduras al fondo de sus ojos
 Cortar la adormidera la tarántula
 De los buenos amigos
 Y las inflorescencias de la misma noche.

Y siguen reflexiones tan sublimes y extraordinarias como ésta, y la cita de poetas que, nos dice, “hoy derivan su sangre entera hacia lo negro”: Renato Jara, Mariano Medina, Fernando Onfray, Gonzalo Rojas, Carlos de Rokha y Mario Urzúa, para advertirnos a continuación que

todo hombre que sienta vibrar en lo profundo de su ser, el instinto poético, debe inevitablemente derivar hacia la Poesía Negra. El que no comprenda el glorioso destino de la Poesía Negra —que es el de toda poesía— es un imbécil.

Un recuadro de página reproduce un poema “El azar negro” de Jorge Cáceres, que omito también por sublime. Lo negro ocupará finalmente una reflexión de un número entero, que probablemente sólo conoció el autor, redactado íntegramente por Enrique Gómez-Correa, con el título de “Testimonios de un poeta negro” que es sobreabundancia del artículo que acabo de reseñar, y es también liquidación de la experiencia vivida hasta ese momento. El artículo de Gómez-Correa, quien siguió con la editorial Mandrágora y que, en cualquier caso, me parece la personalidad más interesante del grupo, no deja literalmente títere con cabeza a la hora de valorar lo que se ha vivido. Anuncia fu-

turo para lo negro que terminará invadiendo “la política, la historia, la ciencia, la filosofía, la sociología, el derecho, la moda, etc.”, pero en el momento presente la experiencia ha acabado y, entre los responsables, Braulio Arenas, encerrado en un nominalismo convencional, es quien sufre el mayor ataque, junto a todos los demás, hasta el punto de llevar su ataque a Breton, no por sus ideas originales, sino por que “haya podido caer en apreciaciones tan erróneas y tan falsas, como la de considerar grande y verdadero poeta a García Lorca”. La dispersión de los promotores principales era un hecho y Braulio Arenas había emprendido el camino de su propia continuidad con la revista *Leitmotiv. Bolettín de hechos e ideas*, sobre cuya condición de continuidad o acabamiento del proyecto surrealista ha debatido Sergio Vergara⁵ y Susan Foote⁶. Pero el problema de *Leitmotiv* no lo hago entrar aquí en cuanto que me parece continuidad de la pereza que les estoy relatando.

El ilustre crítico italiano Carlo Bo dijo una vez que “una parte de las vanguardias no fueron otra cosa que sus manifiestos”, distinguiendo entre las fantasías verbales que fueron sus enunciados, a veces extraordinarias, y el valor de las obras que algunos vanguardistas produjeron⁷. Luego existen vanguardias, como ésta, que parece que no fueron ni sus manifiestos. Enarbolar y aislar un concepto como lo negro, de la tradición inmediata surrealista, y mezclarlo con conceptos de Breton que estaban en uso desde el primer manifiesto surrealista de 1924, parece que no indicaba más que pereza en 1938, y ante el uso no citado de fuentes, algo más que pereza, incluso engaño.

Pero esto no es más que una parte del significado de *Mandrágora*. El insulto a Neruda es otra. Y las razones políticas de la revista, con su revolución a cuestas, podrían ser otra. En varios números se posicionan contra la Alianza de Intelectuales al servicio de la Cultura de Chile que, en 1937, reprodujo las perspectivas del frentepopulismo europeo frente al fascismo. El tono de las denuncias alcanza también lo deleznable a veces, como cuando cuenta, en su número 6 de septiembre de 1941, que los directores de la Alianza de Intelectuales al servicio de la cultura, Alberto Romero y Oreste Plath

quieren hacer su negocio denunciando a los pequeños comerciantes cuyos rótulos de tienda aparezcan con presuntas faltas de ortografía. Por supuesto que con la pre-

⁵ Sergio Vergara, *Vanguardia literaria*, Concepción, Ediciones de la Universidad de Concepción, 1994, p. 211 ss.

⁶ Susan Foote, “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*”, *Acta Literaria*, Concepción, n. 20, 1995, pp. 37-44.

⁷ El trabajo de Carlo Bo es “La nuova poesia”, en Emilio Cecchi-Natalino Sapegno, *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, Garzanti, 1976, vol. X, epígrafe “La rivoluzione mancata del futurismo”, p. 272 ss.

sunta denuncia exigen cobrar su correspondiente gratificación. He aquí un par de canallas puestos al servicio de la cultura.

Mandrágora está puesta aquí al servicio de denuncias similares a las que, como vimos, hacían a Neruda; en cualquier caso denuncias extraliterarias que más tendrían que ver con la crónica negra, aunque increíble, que con la poesía negra. Jugaban distantemente al terreno que el surrealismo francés había vivido en 1933-1935 con la ruptura de su homogeneidad y su desvinculación abrupta por parte de Breton del partido comunista francés. Creo que en esto también fueron un reflejo mimético y tardío en la crítica, que en el caso europeo está llena de complejidad, y en el caso chileno parece que se reduce a simplicidad en la crítica de canallas y sinvergüenzas que lo que quieren es dinero, llámense Neruda o los directores de la Alianza de intelectuales al servicio de la cultura.

El saldo literario de *Mandrágora*, por tanto, me parece muy negativo. Y les invito a revisar los poemas que publican en la revista para comprobarlo. Encontrarán excepciones. Vicente Huidobro colabora tres veces en los números de la revista. Y el joven Gonzalo Rojas publica cuatro poemas. Pero no creo que tengan nada que ver estos dos con los creadores de la revista y, en cualquier caso, Huidobro debió colaborar porque aquellos jóvenes eran antinerudianos, y Huidobro ya era Huidobro, mientras el joven Rojas creo que no tiene nada que ver luego con aquella experiencia. De hecho en su recopilación mayor, *Del relámpago*, no recoge ninguno de aquellos poemas.

Quisiera plantearles otra cuestión para valorar la dimensión de la revista sobre la que tan penoso saldo estoy haciendo. Les voy a dar unos datos sobre una recepción posterior de *Mandrágora* y sus creadores.

Sobre la recepción tardía de Mandrágora

Algunos trabajos recientes han planteado rigurosamente, y otros no tanto, el valor de la revista. Me interesa destacar el amplio panorama de la vanguardia chilena que trazó en 1998 Klaus Müller-Berg⁸ donde contextualizaba con rigor la revista tratada. También en 1991 hay un trabajo esencial de Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara⁹. Muy confuso me parece sin embargo el trabajo de Julio Noriega aparecido en 1994¹⁰ donde la poesía negra es llevada

⁸ "De Agu y anarquía a la mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", *Revista chilena de literatura*, n. 31, 1988, pp. 33-61.

⁹ "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", en Harold Wentzlaff-Eggebert, ed., *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1991, pp. 301-320.

¹⁰ "La mandrágora en Chile: profecías poéticas y revelaciones del género negro", *Revista Iberoamericana*, n. 168-169, 1994, pp. 751-760.

sistemática al umbral de género negro a través de un trabajo comparativo con el libro *El género negro* de Mempo Giardinelli, lo cual me parece mucho llevar¹¹. Parciales e interesados me parecen los trabajos de Enrique Lhin¹² y Stefan Baciú¹³ en lo referente a *Mandrágora*.

En el trabajo que he citado de Meyer-Minneman/ Vergara se plantean con indudable interés el contexto chileno de 1938-1943 y el carácter de aislamiento en el que la revista fue entrando en relación a las líneas principales que se movían en la cultura chilena. El propio Huidobro, o el joven Gonzalo Rojas se distancian del uso que Arenas intentó hacer de ellos y la línea que representaba principalmente Neruda no podía entrar en diálogo obviamente con los presupuestos surrealistas y sobre todo sociales que los mandragoristas habían mantenido desde el insulto.

Pero me voy a referir a otra recepción que quizá pueda contextualizar un uso posterior de *Mandrágora* y fundamentalmente de Braulio Arenas. En 1985, la revista *Atenea* de la Universidad de Concepción dedicó un número "Al Surrealismo en Chile". Es un homenaje al grupo de *Mandrágora* y principalmente a Braulio Arenas, quien en 1984 había ganado el Premio Nacional de Literatura de Chile, y también a Enrique Gómez-Correa. El director de la publicación, Tito Castillo, dice en un editorial titulado "Explosión artística que aún no termina":

En cierta forma, algunos matices de la poesía de Pablo Neruda y de Vicente Huidobro son vinculados con el surrealismo, aun cuando ninguno de los dos formó parte de tal movimiento y en ocasiones lo criticaron.

Habla a continuación de la plasmación del surrealismo y dedica una valoración lógica a la figura más universal de la pintura chilena de vanguardia, Roberto Matta Echaurren. La revista plantea varias intervenciones en su parte central sobre *Mandrágora*. Destaca entre todos los trabajos el de Marta Contreras, "Surrealismo en Chile", al establecer, tras un recorrido por diferentes críticos que se han ocupado de los de *Mandrágora*, algunos valores para el grupo que considero acertados. Fueron efectivamente un grupo ortodoxo surrealista e, indudablemente, ése es su valor central, aun cuando su difusión, como la de la mayor parte del surrealismo latinoamericano, fuera mínima. Se recoge una afirmación de Stefan Baciú, que es un elogio a lo que el crítico chileno considera coherencia sobresaliente del grupo:

¹¹ Mempo Giardinelli, *El género negro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.

¹² "El surrealismo en Chile", *Nueva Atenea*, Concepción, n. 423, 1970.

¹³ *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Cruz del Sur., 1979.

La consistencia ideológica del surrealismo chileno que funcionó durante varios años en forma organizada, [...] y la dignidad intelectual de aquéllos que siempre defendieron la poesía, poesía libre de cualquier interferencia.

Pero no es obviamente ésta la valoración que yo les estoy proponiendo. En cualquier caso, la consistencia surrealista la mantuvieron en América Latina los surrealistas argentinos que encabezaba Aldo Pellegrini en la revista *Que*, aparecida en Buenos Aires en 1928, con un trabajo de traducción, reflexión y creación que sí creo que tiene un parámetro original. En cualquier caso también, el surrealismo tiene una impronta americana profundamente original en una parte de la poesía de Neruda y en una parte de la narrativa de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, por citar los nombres más sobresalientes de una tradición.

La personalidad de Braulio Arenas, aguerrido antinerudiano, es quizá significativa del sentido de la recuperación que se proponía en 1985. Mientras Enrique Gómez-Correa hace durar la editorial Mandrágora, surgida tras la revista, hasta 1973, fecha en que se afinsa en Canadá, Braulio Arenas comienza en 1973 una imparable presencia en los medios culturales chilenos que quedaron tras el golpe de estado fascista del general Pinochet. En 1974, Arenas publica en una editorial de tan glorioso nombre como Nascimento —donde aparecieron en los años 20 las primeras ediciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*— sus *Actas surrealistas*, un compendio de traducciones de los surrealistas europeos unidas a textos de los surrealistas chilenos. El libro no creo que tenga más trascendencia que la fecha de 1974, momento en el que Braulio Arenas comienza una imparable presencia editorial con reediciones y nuevas obras: *Morales Jordán* (1974); *Los esclavos de sus pasiones: novela de costumbres mágicas, chilenas y sentimentales* (1975); *Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen* y *Los sucesos de Budi* (1978); *Visiones del país de las maravillas* (1983) *Sólo un día del tiempo: crónica del año 1929* y *La promesa en blanco* (1984); *Documentos históricos y literarios chilenos* (1984); reedición del *Discurso del gran poder* y de la novela *La endemoniada de Santiago* (1985); *Escritos mundanos* (1985) y *Memorandum chileno* (1987). Coincide todo esto con la concesión además del Premio Nacional de Literatura en 1984.

Para revisar el surrealismo chileno

De consumida sal y garganta en peligro
están hechas las rosas del océano solo,
el agua rota sin embargo,
y pájaros temibles,
y no hay sino la noche acompañada

del día, y el día acompañado
de un refugio, de una
pezuña, del silencio.
En el silencio crece el viento...

Hace años que Saúl Yukiévich enunció que los tres paradigmas de la vanguardia poética latinoamericana eran *Altazor* de Huidobro, *Trilce* de Vallejo y *Residencia en la tierra* de Neruda. Y yo estoy de acuerdo. Creo que en el caso del Neruda de *Residencia en la tierra*, del que he citado antes los versos que abren el poema “El sur del océano”, vanguardista no manifestante, es decir, escritor que no recurre más que contadas veces a la proclama, al manifiesto, tenemos el lenguaje más poderoso del arbitrario imaginativo surreal, más poderoso de fundamentación onírica, más rotundo de construcción del azar objetivo y del instante de revelación. Insisto que estas afirmaciones proceden no de una adscripción ortodoxa de Neruda al surrealismo, sino de una coincidencia y una atención generacional que hacen de Neruda y a *Residencia en la tierra*, en 1934, una guía imaginativa incluso para los poetas españoles que nosotros seguimos llamando Generación del 27 y Vittorio Bodini calificó hace tiempo como “los poetas surrealistas españoles”.

A su lado, y en oposición a él, surgió tardíamente en Chile un surrealismo ortodoxo de autores que creo que van a traspasar muy poco el siglo, y desde luego que no traspasaron un ámbito local, repleto de crispación, de necesidad de polémicas, de acusaciones extraliterarias que enrarecían el ambiente chileno hasta límites de enfrentamiento personal. Insultaban a Neruda, insultaban —se me ha olvidado hasta ahora— a Ramón Gómez de la Serna cuya ejemplaridad en América hoy nos parece muy fructífera. En el insulto a Gómez de la Serna —número 3, página 16 de la revista— está la clave de toda la ordenación teórica de los de *Mandrágora*. Gómez de la Serna había publicado su *Ensayo explicativo del surrealismo* y cometido el desliz de presentar en él a Neruda como “uno de los hijos más preclaros del siglo surrealista” y los mandragoristas responden con el tono habitual, diciendo que el ensayo de Ramón Gómez de la Serna es

tan sucio, miserable y canallesco que no merecería ni el honor de una bofetada. 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.

Los episodios así se suceden, construyen *Mandrágora*, un episodio de la vanguardia y del surrealismo que se afina en la pereza reiterada de sus planteamientos.

Recordaré para terminar un diagnóstico posible sobre esta vanguardia tardía que, aunque fue dirigido a muchos puntos de América Latina y no específicamente a éstos, cuadra perfectamente con el quehacer de *Mandrágora*. Me re-

fiero a la encrucijada de 1935-1938 y a determinados textos de José Lezama Lima sobre lo que llamó vanguardias epigonales. En “Tiempo negado”, escrito en diciembre de 1935¹⁴, habló de la vanguardia epigonal afirmando que mantenía “las elegancias de abrir los ojos a la luz, pero también la fealdad de una contemplación a deshora”, afirmó que esta vanguardia tardía “creía fabricar cuando reconstruía, adivinar cuando recogía el dictado del espejo” y que el proceso de las vanguardias de los años 30 “terminaba ya en el puro hastío o en prolongaciones indecisas”. En “Del aprovechamiento poético”¹⁵, escrito por Lezama en 1938, hablaba Lezama de la “crisis poética” provocada, entre otras cosas, por “el impresionismo del inconsciente en que ahora estamos enclavados”, aquel que definía como “larvas oníricas dominadas por una arquitectura neoclásica: pura y absoluta mentira, inutilidad, mezquindad”...y definía ese ámbito en 1938 de una manera precisa, como, a pesar de las apariencias, creo que fue el lenguaje y el pensamiento del escritor cubano:

...no sabemos qué túneles estamos atravesando; podemos considerar tarea de dioses el diferenciar un reloj de una araña o una hoja de una copa. Asomados a ese pozo se entretienen en mostrarnos los primeros peces sin ofrecerlos purificados en el expresionismo del subconsciente (...) Lo primario en absoluta pureza. Caos de caos, maldición inexpresiva, autodestrucción...

El texto de Lezama no está dirigido a los de *Mandrágona*, a los que no pudo conocer, pero viene como anillo al dedo para lo que, en cualquier caso, considero no sólo una pereza programática, sino una incapacidad para crear un nuevo lenguaje poético a pesar de las pretensiones, que no creo que alcancen más valor que el de una prolongación indecisa en larvas oníricas y, sobre todo una prolongación agresiva, hasta el punto de que ésta no me parece que alcance hoy más valor literario que el de una anécdota. Siento por tanto haber ocupado el tiempo de ustedes sólo con una anécdota.

¹⁴ Recogido con el título “Otra página para Arístides Fernández” en *Tratados de La Habana*, Universidad Central de las Villas, 1958, pp. 323-331. Agradezco estas precisiones lezamianas a mi colaboradora Reme Mataix.

¹⁵ Recogido en *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953. Los textos que cito están en la página 298.