

SURREALISMO TARDÍO EN CHILE.
GEHENNA, LA ENDEMONIADA DE SANTIAGO,
DOS OBRAS NARRATIVAS DE BRAULIO ARENAS

SOLEDAD FARIÑA VICUÑA
Universidad Diego Portales, Chile

RESUMEN

Dos obras narrativas de Braulio Arenas reflejan dos momentos del escritor. La primera, *Gebenna*, es un relato publicado en 1938 donde el autor, ferviente seguidor de Breton, entrevera la mayoría de los postulados del surrealismo ortodoxo. Más tarde, en la novela *La Endemoniada de Santiago* –publicada en 1969 y 1985– tomando el mismo argumento, Arenas ironiza sobre sus antiguos postulados. Sin embargo, en esa ironización encontramos también nostalgia por la pasión de una época.

ABSTRACT

Two Braulio Arenas' narrative works show two different moments of the writer. *Gebenna*, the first one, is published in 1938. In this short story the author, an enthusiastic Breton follower, intermingles in it the majority of postulates of the orthodox surrealism. Later, in the novel *La Endemoniada de Santiago* –published in 1969 and in 1985– taking the same plot, Arenas is ironic with his former postulates. Nevertheless, in his irony we find also nostalgia for the passion of an epoch.

Alucinante 1938, yo te veo presente en mi juventud, y en la de todos mis amigos. Todos ellos entrevistaron 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 en favor de un mundo que sólo 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 transformarlos.

Braulio Arenas

En 1938, con un poco más de una década de retraso respecto a su aparición en Europa, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid adhieren al movimiento surrealista publicando sus propios manifiestos, poemas y traducciones de surrealistas europeos en los distintos números de la revista *Mandrágora*. Pronto se suma al grupo el joven poeta Jorge Cáceres. En sus creaciones —poesía, narrativa, collages— así como también en sus acciones, la *Mandrágora* coincide con las propuestas de la primera época surrealista, es decir con el postulado esencial de Breton de “provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general”.

Braulio Arenas (1913-1988)¹ es conocido como un activo defensor de los postulados más radicales del surrealismo, también de sus provocaciones. Autor de libros de poesía, cuentos, novelas, ensayos, su obra primera representa claramente el afán renovador y de búsqueda a través de la experimentación, de la “verdadera poesía”. Famosa es su defensa, en el primer número de *Mandrágora* (1938), de lo que él denomina Poesía Negra, también la afirmación de sus razones esenciales: “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”.

Sin embargo, con el correr del tiempo Arenas no continuó con su apasionada adhesión al surrealismo ni en su discurso ni en sus obras. A los ojos de algunos críticos, la aparición de su libro de poemas *La casa fantasma* (1962) marcaría el alejamiento de la propuesta surrealista². Él mismo, en una posterior entrevista otorgada a Stefan Baciu, a propósito de la “deserción” de los integrantes del grupo *Mandrágora* al surrealismo, se encarga

de dejarlo claro: “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... 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” (Baciu, 1979, pp. 33-38). Sin embargo, pensamos que esa opción —o mejor dicho esa pasión— surrealista de Arenas quedó gravitando, aunque soterradamente, en su obra posterior a las declaraciones, propias y ajenas, de su deserción a este movimiento. Dos de sus obras narrativas nos proporcionan material para analizar esta hipótesis. Dichos textos fueron publicados con bastante lejanía en el tiempo. La primera, correspondiente a la época surrealista del autor, es *Gebenna*, relato incluido en la *Antología del verdadero cuento en Chile* de 1938; la segunda es la novela *La Endemoniada de Santiago*, que tiene dos fechas de publicación: la primera en 1969, en Caracas y la segunda en 1985, en Santiago de Chile. Como más adelante lo veremos, estas dos ediciones de la novela no son idénticas, y aunque mínima en extensión, la diferencia no deja de ser esencial en cuanto a la postura u opción político-cultural del autor.

GEHENNA

En la primera edición de la *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938), el antologador, Miguel Serrano, escribe una nota a pie de página aclarando la inclusión de *Gebenna*: “El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos del cuento (¿es un diario?). Sin embargo, lo publico por el hecho de que Arenas pertenece a nuestra generación y *Gehenna* es lo menos literario de su producción”, aclarando también en el prólogo la situación de su generación: “Nuestra generación está desamparada, no tiene dónde expresarse. Pero no habrá de arrastrarse. La lucha está planteada (...) Nuestra generación no tiene necesidad de nadie sino de ella misma (...) La diferencia en el fondo (...) es de una actitud del hombre ante la vida. No me importa la literatura, ni la Poesía, ni tan sólo el cuento por el cuento” (Serrano, 1938). Sin adherir explícitamente al surrealismo, Serrano está exponiendo el principio más ortodoxo de este movimiento, es decir, la actitud ante la vida. Su intención fue la de reunir a los autores que presentaban un universo distinto al de

la literatura “comprometida” de esos años³, todos ellos insertos en un modo no tradicional de narración, sin embargo, sólo el relato de Arenas requiere una nota aclaratoria. ¿La razón? Es el único que sigue un “programa” y que aún sin ser escritura automática contiene los elementos característicos del surrealismo: intensa relación con el subconsciente, imágenes oníricas, indistinción entre sueño y realidad, propósito analítico aún dentro del relato, y, por sobre todo, construcción del mismo tomando como base el azar, lo maravilloso, el amor.

Por otra parte, 1938, el año de publicación de esta antología, es el año en que aparece la revista *Mandrágora*⁴, cuyo manifiesto expone los fundamentos que movilizarán la escritura y las acciones de este grupo surrealista, todo lo cual se plasma en lo que ellos llamaron *Poesía negra*:

...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 ras de sí a un muñeco de huesos y carne que nada sabía de la faz esotérica del subconsciente⁵.

Es en esta estética donde se inscribe el relato que vamos a analizar. Pero, ¿desde dónde analizarlo?

Tomando la distinción que Peter Bürger hace entre obra orgánica o clásica e inorgánica o vanguardista⁶ vemos como este autor destaca *Nadja*, de Breton, como ejemplo de obra vanguardista, reconociéndole “un significado relativamente consistente, aunque no sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto” (Bürger, pp. 144). Al analizar el texto veremos que *Gebenna* cumple con esta característica, por lo que estaríamos frente a una obra vanguardista. *La Endemoniada*, en cambio, corresponde a lo que el crítico ha llamado obra clásica u orgánica⁷. Según este autor, en una obra vanguardista no existiría vínculo narrativo en la serie de acontecimientos aislados con los que comienza, sin embargo los sucesos estarían vinculados de otro modo: todos se desprenden del mismo modelo estructural⁸. Otro aspecto importante es que siendo *Gebenna* un relato experimental, la dimensión tiempo-causalidad

de sus acontecimientos no es relevante, en cambio los rasgos de fragmentarismo y fractura sí lo son para la voluntad constructiva del texto, pues son éstos los que caracterizan una disposición coherente al interior de su propia realidad⁹.

Gebenna está dividido en doce fragmentos, los que no siguen una línea de continuidad cronológica. El primer fragmento se inicia con el anuncio –en primera persona y en tiempo presente– de describir un sueño.

Un sueño que se desarrolla con precisión crítica. La esquematización, los huesos necesarios, nada de epidermis o de primeras impresiones. Un claro de bosque o un cadáver que se amana. (...) Esa razón física de despertar puede obedecer a una orden dictada en el sueño. Yo lucho por resistir las visiones, sus leyes, su rica variedad de colores (...) Pero llega el desenlace y es preciso abrir los ojos. Ahora quiero examinarlo todo con precisión de vidente (pág.42)¹⁰.

Desde una aparente distancia objetiva, el narrador-protagonista manifiesta su voluntad de examinar este paisaje que llega directo del subconsciente; pero, a la manera de un relato tradicional también va dejando indicios de los elementos que abordará: figuras, imágenes propias del proyecto estético de la Mandrágora¹¹. Obediente al programa de Breton, el narrador-soñante siente alegría ante tales paisajes, accediendo a lo maravilloso como amplitud de lo real que abarca el mundo visible (al que tienen acceso nuestros sentidos) y el mundo invisible. Establecido el clima del relato, en el segundo fragmento el narrador intenta aclarar su ánimo frente a un acontecimiento: la asistencia a una reunión social. El protagonista vacila, se ve ante una encrucijada, piensa en la realidad como una “variedad de observaciones que es preciso evaluar fuera de ella”. Como en este fragmento emplea el pasado, podríamos pensar que está narrando el sueño enunciado en el primer fragmento, pero el “género de las confusiones” se hace presente en el momento en que el narrador vuelve a referirse al sueño de la noche anterior. Aparecen en la narración elementos surrealistas imprescindibles: el azar, la mujer en quien se encarna el amor –“extraña, quimérica, feérica”– y que al igual que el narrador, “no se doblega a la realidad”. El protagonista hace otra precisión: está enfermo (¿qué tan enfermo? ¿podría este indicio significar que todo lo vivido-soñado-contado es producto de la fiebre?). La aceptación de la invitación

a la reunión-fiesta podría significar su inmersión en lo real ¿o es una nueva apariencia del sueño que aparece reiteradamente y que es el elemento estructurante del relato? Sin embargo, recurre a la palabra objetividad: “solamente ahora puedo hablar de él con cierta objetividad”, también, a una cierta sistematicidad¹².

El protagonista es un paseante, un habitante de la ciudad que espera un “encuentro”. La esperanza del “encuentro fortuito” y el peso que el amor tiene (para la vida, para el relato) trazan una línea directa con Breton/*Nadja*, así como también su evidente inquietud, el deambular y el juego de la imaginación propia con la imaginación ajena en una edad crucial: los 16 años, el momento del despertar sexual. Pero el “encuentro”¹³ ¿sucede en la imaginación? ¿sucede en el sueño? El tiempo del relato ¿es el tiempo del sueño? Sin que el tratamiento del tiempo sea circular –hay acontecimientos que dan un cierto “avance” al relato– éste siempre vuelve al punto de partida: una llamada telefónica despierta al protagonista de un sueño, en ese sueño hay una mujer conocida-desconocida. El llamado es una invitación a una fiesta, allí encuentra a la desconocida. Sin embargo, en un momento del fragmento quinto la introducción de un acontecimiento cotidiano (un baño caliente) podría actuar como bisagra entre sueño y realidad en la cabeza del protagonista y, por consiguiente, en la del lector. Pero al mismo tiempo esa aclaración nos vuelve al “género de las confusiones”: el baño caliente hace al narrador-protagonista retroceder muchos años, entonces ¿no es un joven que en un tiempo presente describe sus cuitas amorosas (reales o no) al enfrentar por primera vez el amor-sexo? El espacio y el tiempo aparecen –en este momento– acotados: el Teatro Miraflores, la casa del protagonista en la calle Echaurren 36, la plaza Manuel Rodríguez. Todo sucede en octubre. Pero estas acotaciones ¿son nuevas trampas de la memoria en la cabeza del narrador o nuevas trampas con que el narrador intenta confundirnos? En el fragmento sexto el narrador define, para sí y para nosotros, el “género de las confusiones” como un género literario, aludiendo a la “confusión mental” castigada o declarada enfermedad: “El día que me convencí que el género de las confusiones era un género literario rompí muchos papeles míos que hubieran interesado en alto grado a los médicos y a la policía” (pág. 47). Vuelve al relato primario indicándolo como un sueño; “la mujer”,

esta vez es descrita con cabello rubio y en un acto ritual de la mayor importancia para la coherencia interna del relato: enlaza un cabello rubio a su dedo murmurando la palabra *Gebenna* que en el contexto quiere decir Tabú. En el sueño, las puertas se cierran a los demás y el despertar retoma el principio cíclico de la llamada telefónica, la variación es la llegada de una carta, lo que aquí significa “salvación por el amor”.

He aquí el sueño donde intervino la desconocida. Estábamos los dos en una habitación blanca, llena de muebles blancos también, desparramados éstos en un extraño desorden. (...) Esto me angustió espantosamente. Yo comprendí que el peligro provenía de allá afuera. Pero la bella mujer que me acompañaba me dirigió una sonrisa tranquilizadora de cómplice. Rápidamente se sacó un largo cabello rubio de su peinado y lo enlazó a su dedo murmurando la palabra *Gehenna* (p. 47)¹⁴.

En los fragmentos que siguen el narrador continuará su relato reiterando el mismo acontecimiento, con pequeñas variaciones: la llamada a asistir a la fiesta, el encuentro con la mujer que ha buscado toda la vida: “esta afición por la búsqueda, por las asociaciones peligrosas, me conducía indirectamente a la felicidad”, frase relacionada explícitamente al pensamiento de Breton. El relato continúa en el lenguaje de sueño (paradojas, contradicciones), sin embargo se entrelee una suerte de confesión de profundo sentido –aunque en “ausencia total de lógica”–: “Nada recuerdo de ella, nada tampoco de mi obsesión. Yo no me olvidé del mundo por egoísmo, sino porque otros asuntos me solicitan. Es esta la ausencia total de lógica, del sentido del peligro” (pp. 49-50). A partir de este punto el relato enfatiza los rasgos góticos y avanza empleando estos elementos. En el jardín hay fantasmas, seres de otro mundo (¿demonios?), la mujer es uno más, ha sufrido una metamorfosis. El narrador salta al jardín (sus movimientos le indican que no sueña). De la mano de la joven –transformada en leprosa– el protagonista se hunde en el fango y camina: “Mi cabeza ya no me pertenecía. Nuevamente me invadieron las tinieblas. En ese momento recibí la llamada telefónica, invitándome a la fiesta”. (p. 51). La llamada telefónica ¿es el fin del sueño o es el umbral entre sueño y realidad? “Acompañado por estos tristes presentimientos” el protagonista va a la reunión y sabe de antemano lo que le espera. Afirma la percepción de sí

mismo como poeta y su relación con el mundo, pero sólo con cierta parte del mundo: la oscuridad, siendo sus pares los poetas malditos. En esta instancia quiere fijar, como tema de observación, otros antecedentes de su sueño y, al igual que Breton en *Nadja*, afirma que está referido a una determinada persona. El relato se encadena a “la espera”. ¿Qué espera? Espera la noche, es decir, la oscuridad: “De tanto unir la noche a la espera, resulta que no espero otra cosa que la noche. Yo espero la noche por el resto de mis días” (p. 53). La asociación espera-noche, se ejemplifica con un acontecimiento sucedido, al parecer, en la fiesta. “...El cuadro representaba la misma bella joven que he buscado siempre, la misma cuya mortal semejanza me ofreció una amiga mía en una fotografía perdida en un cinema. Un gesto de terror atávico hizo que yo retrocediera sin reflexionar” (p. 54). El “encuentro” con la bella joven, en la fiesta, significa para el narrador la reanudación de un sueño y aguarda la aparición de una señal, una clave de que eso es así.

El ademán esperado llegó al fin. Ella, de pie, alta y decidida, levantó su mano izquierda, mientras llevaba la derecha diligentemente hacia su corazón, y la mantuvo arriba mientras exclamaba, con los ojos cerrados, la palabra “Gehenna”. Al conjuro de esta palabra, los transeúntes, las calles, la ciudad entera con sus fuentes y sus jardines, desaparecieron. Quedamos solos, dueños de un universo deshabitado (p 55).

A este momento (y a muchos más) del relato se podría aplicar la conocida frase de Braulio Arenas: “Contraviniendo el principio matemático se puede afirmar que la poesía pesa más que la memoria que desaloja”¹⁵. La recurrencia del narrador a la memoria (un evento juvenil traído a la memoria y desalojado de ella por la imaginación), las bellas y provocadoras imágenes dan paso al tono más poético del relato¹⁶. Nuevamente está en la fiesta, rodeado de sus amigos. Se aleja, busca “algo”, reflexiona y llega a la conclusión de que se cumplirá su deseo de una gran aventura, sin embargo siente temor. Imágenes contradictorias, asociaciones insólitas, la asociación final trae recuerdos de la mandrágora: lugar donde los opuestos se unen. El “jardín de hospital” es “blanco derramado en un lugar sin ningún color”. El protagonista vaga buscando a su “acompañante eterna”, hasta que el jardín se transforma, lo que no le produce espan-

to, sino una alegría frenética. Esto, dice el protagonista, procede de su error: un recuerdo olvidado, la pérdida –en 1929– de una joven. El sueño cambia, alguien se acerca y le da una dirección para encontrar a *Beatriz* –la persona que da margen a su delirio lleva el nombre de la amada y guía de Dante–, su espera da paso a una transformación: el mundo se hunde en las sombras. El afán es huir, nadie se preocupa de nada en este extraño apocalipsis. Extraños casos de locura, niños poseídos de avidez sexual. Sólo *Beatriz* se encuentra preocupada: mirando al cielo, desde la rama de un árbol, desnuda, deseable, desdeñosa pero vigilante. Los hielos avanzan, todas las personas se convierten en estatuas de hielo, no así el protagonista, tampoco *Beatriz*. Él trepa al árbol, junto a ella adquiere seguridad. El joven queda suspendido en el aire y ve a la tierra, “Miré a la tierra. La ví cubrirse de una capa blanca-verdosa. Era el hielo que se insinuaba, que mostraba su faz diabólica por encima de su faz angélica” (p. 63). *Beatriz* y el protagonista vuelan y observan. Intentan, sigilosamente, no volver a despertar del sueño. El soñante reflexiona y en una pregunta expone el misterio de su propia elección, de su propia obsesión, que viene a ser su profesión de fe, su adscripción más íntima y ferviente al surrealismo¹⁷. “Creo (...) en los que luchan contra una existencia obsesionada por la misma vida, en los que se sienten devorados por las más misteriosas comunicaciones de amor, en los que se alzan con una espada llameante en la mano, y se dan muerte con su propio” (p. 65). El narrador y *Beatriz* sobrevuelan Santiago, vuelven al punto de partida, pero el protagonista necesita una señal de amor. Esta señal se traduce en la mirada de ambos a la ciudad enferma que pronto los hielos cubrirán. Son los últimos sobrevivientes, los únicos que se han salvado de los hielos. Pero, una vez más, *Beatriz* desaparece. El narrador se ha salvado de los peligros de la ciudad enferma, es el último ser viviente, pero con una gran amenaza: los hielos siempre le perseguirán, como forma de destrucción eterna y de construcción siempre cambiante. El narrador termina de contar su sueño con final de un cuento gótico, termina *Gebenna* con la apropiación del credo surrealista: la salvación por amor, pero esta salvación es ambigua, paradójica: conduce a una vida siempre amenazada por la oscuridad.

LA ENDEMONIADA DE SANTIAGO

Así como *Gebenna*, publicado en 1938, corresponde a la época del fervor surrealista del autor; *La Endemoniada* –publicada en primera edición en 1968 en Caracas y luego en 1985 en Santiago– se enmarca en los términos de una novela tradicional en cuanto a estructura, personajes, sucesión cronológica de los acontecimientos, etc. Sin embargo aún en su acento paródico, conserva muchos de los rasgos surrealistas esenciales en obras anteriores de Arenas.

A fin de poder comparar una novela tradicional con un relato experimental, hemos escogido una propuesta de análisis desde el plano de la *perspectiva*, tal como lo entiende el teórico Mieke Bal (Bal, 1985). Tomaremos, de este autor, los conceptos de historia y fábula, siendo la fábula el producto de la imaginación del autor y la historia el resultado de una ordenación del mismo material de la fábula, pero mirado desde un punto específico. Es decir, enfatizando el ángulo desde el cual se constituye la realidad de la novela (también del relato)¹⁸.

La novela *La Endemoniada de Santiago* está dividida en cinco capítulos, que corresponden a momentos y espacios diferentes. Escrita en tercera persona, el narrador presenta los acontecimientos desde el interior del protagonista, aunque en algunos momentos se separa de él para dar sus propias impresiones, tanto del actuar del protagonista, como de lo que observa exteriormente, previniendo, en algunos momentos, lo que sucederá en el futuro.

En el primer capítulo, el narrador introduce el relato interiorizándonos en el ánimo del protagonista que irá a nadar a una piscina pública temperada y luego a una confitería a celebrar a uno de ellos. Pero existe un problema, el protagonista (un adolescente, colegial) está enfermo, resfriado. Cree que una siesta lo reanimará, pero cuando despierta se acuerda del sueño donde una muchacha encantadora lo ha visitado. Desde el inicio el narrador ha implicado al lector en ese “nuestro protagonista”, “nuestro nadador”, el extraño joven cuyo “desplazamiento de sus sentidos” le hace percibir situaciones anómalas. El juego continuo entre imaginación y realidad sigue con atentas prevenciones del narrador explicando claramente el sentido de lo que es realidad y de lo que no lo

es. Pero el relato nos depara otra sorpresa, un elemento más proveniente de lo insólito: una joven de 16 años –como el protagonista– hace su aparición en la escalera que sube al trampolín. La joven no está sola, una mujer de más edad la acompaña haciendo una grotesca pantomima para detenerla en su intento. El protagonista es testigo de cómo estas mujeres se envuelven en una violenta discusión. Afortunadamente los sentidos del protagonista empeñados en la engañosa visión vuelven por, la “sabia voz de la razón” a captar la escena verdadera: una joven saltando desde el trampolín que luego se acerca nadando hacia él. Conversan, él de inmediato quiere declararle su amor. En el capítulo segundo hay cambio de espacio y avance en el tiempo. La escena sigue lógica y cronológicamente a la anterior. Mediante una elipsis nos encontramos en la confitería donde llegan los muchachos para luego continuar con una fiesta en la casa del joven que cumple años. “Nuestro protagonista” disfruta entretenidísimo hasta que de reojo descubre a las mujeres y para su sorpresa observa que la joven ha sufrido una transformación: ahora es una anciana surcada de arrugas. El joven duda, una vez más, de su percepción de lo real, luego, la mujer, otra vez transformada en joven, se despide perdiéndose con la vieja dama por la oscuridad de la calle; todo esto entraría nuevamente dentro de las coordenadas de la realidad, salvo por un detalle, el joven escucha: “hasta el último instante las risas estrepitosas de las dos mujeres, unas carcajadas que verdaderamente hacían daño, pues parecían venir de los más sombríos infiernos” (p. 78). El muchacho se estremece al oírlas pensando para sí que “Es una **mujer endemoniada**¹⁹ y quiere atraerme hacia sus sombríos dominios (...) No, no es una muchacha (...) se hace la muchacha para llevarme consigo...”. El capítulo tercero comienza con el viaje de los muchachos a la casa de su amigo. El narrador nos describe la atmósfera desde lo que podríamos llamar una escenografía romántica: “...esta neblina configuraba una ciudad distinta, donde todos los peligros estaban al acecho...”. Mezclado a ese tenebroso ambiente, participamos de la descripción de un viaje desde el centro de Santiago hasta la llegada a destino, la descripción feliz de un hogar en donde el protagonista descubre a la hermana de su compañero “tan distinta, tan real, tan encantadora...”. Sin embargo, a pesar de quedar deslumbrado por esta niña llena de luz, el joven siente que el vértigo de la

amenazante aventura lo atrae. Pero no está seguro, vuelven sus dudas, el punto está en saber si la desconocida realmente existe o si todo había sido producto de su “amenazadora gripe”. En el capítulo cuarto, ya terminada la fiesta, los jóvenes han salido de la casa y se disponen a caminar; el muchacho queda solo vagando en círculos hasta que aparece una sombra –la muchacha de la piscina– que lo guía cruzando un enorme jardín abandonado, mientras un amenazador perro al que ha escuchado desde que se encontraba vagando alrededor de la casa, continúa ladrando²⁰. Los jóvenes caminan por un terreno fangoso, ella lo conforta y el perro por fin deja de ladrar “presa de un gran contentamiento, como si se hubiera zampado al obscuro pájaro de la noche, con plumas y todo” (p. 130). La joven espanta cruelmente al perro cambiando ostensiblemente su actitud, la que sin embargo es bastante contradictoria pues sus ademanes siguen siendo amorosos. Paradoja, conjunción de opuestos: el protagonista quiere dejarse llevar por este “desplazamiento” de su vida, por esta aventura, pero a la vez añora la seguridad de su hogar. Continúan caminando y descienden hasta una puerta del sótano. Por allí entran, la mansión está en franco deterioro. El muchacho se siente ante un profundo misterio y le pregunta por su identidad, la joven le confiesa que ignora quién realmente es, que ha vivido muchos años en esa casa y antes en otras semejantes. Llorando agrega, “si fuera yo un ser infernal como pretenden que lo sea, si fuera **una hija del demonio**, no lloraría...”²¹. En el capítulo quinto la joven lo conduce a una habitación: el milagro se realizaba²² y él recibía esta entrega con vértigo. Más tarde salen de la casa, atraviesan el “valle de los leprosos”, el jardín en ruinas. La casa será demolida, le informa la joven, y ella y su madre tendrán que mudarse a otra en semejantes condiciones... “Siempre de un lado para otro... Dicen que somos **hijas del demonio**” (p. 202). La joven conduce al protagonista hasta un árbol y le confiesa que en eso consiste la sorpresa: él, manteniendo su juventud, se quedará a vivir con ellas: “Vivirás con nosotras una existencia de eterna felicidad”. El muchacho agradece, le dice que la recordará toda la vida, pero él ha elegido volver a su hogar. Suenan las doce campanadas, la mujer no opone resistencia, inclina la cabeza y se va empequeñeciendo, arrugando, cubriéndose de harapos. Vuelve a pedirle que se quede a vivir en un mundo de felicidad para siempre... “Pero ambos, nos dice el narrador,

sabían ya que tal cosa era imposible, que los muchachos crecen y envejecen por la ley de la vida.” (p. 211). El joven camina sin mirar hacia atrás, eso “le hubiera significado volver, perderlo todo de la vida real y quedarse en el sueño para toda una existencia” (p. 211). Nuestro protagonista no se siente extraviado, ya hay luz eléctrica en las calles y llega a la avenida. Toma un taxi que lo “deposita” en su casa, donde se echa a la cama durmiéndose con un profundo sueño. El capítulo sexto, casi un epílogo, se inicia con la narración de un sueño, que es a la vez el delirio de la fiebre. Al salir de su enfermedad, la lucha entre la luz y la oscuridad ha terminado: se hace invitar a la casa de su compañero, reencuentra a la joven del risueño semblante, ahí están los padres y su amigo, la acogedora casona de estilo colonial, y “ese cielo azul después de tantos días de invierno”. El padre de la muchacha reitera la bondad de la vida y termina la escena con todos sonrientes y satisfechos. “Afuera, –concluye el narrador– en la enramada, los pájaros glosaban con sus cantos la belleza del mundo, mientras nuestro protagonista glosaba con sus miradas la gloria de esa muchacha que estaba sentada frente a él en la mesa, en aquella mañana, en aquella juventud”.

LA ENDEMONLADA, NEGATIVO DE GEHENNA

En un primer nivel de lectura, el argumento es similar en ambas obras: un adolescente imaginativo y soñador se ve envuelto en una experiencia erótica situada en el borde que une –o separa– el mundo onírico del mundo real. Su gran aventura consiste en la “eterna búsqueda” del amor juvenil, la que aquí toma el rostro de una mujer que encierra un misterio. El vértigo hacia ese misterio –unido al deseo e iniciación sexual como acto también misterioso– y la imposibilidad de eludirlo, constituyen el aspecto principal de la trama. Desde esta experiencia reflexiona sobre la realidad y su propia dificultad para aprehenderla. Este argumento remite claramente a la primera etapa del surrealismo, 1924, Primer Manifiesto:

“Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, no la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer... Tan solo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más)”²³.

Ambos relatos están ambientados en el mismo espacio: entre una ciudad real –Santiago– y el clima de sueño-pesadilla de la novela gótica²⁴, la que aporta elementos provenientes del mundo de la oscuridad. Hay una connotación especial que carga de un sentido no tradicional al adentro y el afuera: ya que no siempre el adentro es acogedor y seguro. En esta singularidad los relatos también coinciden. Sin embargo, la atmósfera –digamos, espiritual– de ambos es diferente²⁵. El tiempo de la “realidad” de ambos es el mismo: 1929, sin embargo, su elaboración dentro de las obras es distinto.

Del análisis anterior inferimos que *La Endemoniada*, –donde las relaciones entre secuencia de acontecimientos y su orden cronológico obedecen a las leyes de la lógica que rigen la realidad– es un texto lineal. No así *Gebenna* donde, si bien existe avance en la acción, hay también un obsesivo retorno al punto de partida (la llamada telefónica). Sólo en el segmento final –la narración de un sueño, o más bien de una ensoñación– tenemos una secuencia cronológica lineal que nos conduciría también a un final cerrado. El elemento estructurante es un sueño que se repite; el despertar de ese sueño podría actuar como gozne entre sueño y realidad, pero las reflexiones y ensoñaciones del narrador-protagonista están dispuestas de un modo tal que impiden al lector distinguir entre uno y otro mundo.

El protagonista y el personaje femenino presentan características externas similares en ambas obras. El protagonista, un adolescente de 16 años, de clase media que en el presente de ambos relatos sufre un resfrío²⁶. Personajes delineados como tal, aparte del protagonista, en *Gebenna* no existen; más que seres humanos reales dotados de características psicológicas, éstos son símbolos. El protagonista-narrador de *Gebenna*, está construido esencialmente desde el lenguaje y más se define por su discurso (incoherente, imágenes insólitas, etc.) que por las acciones que emprende. Aunque éstas son enunciadas y motivan algunos sucesos, el énfasis recae en sus características oníricas. El protagonista de *La Endemoniada* (nunca sabemos su nombre), joven hipersensible, “dotado de gran imaginación”, deslizándose entre lo real y lo imaginado, en lucha continua por aprehender lo real, aplicando el raciocinio para explicarse los fenómenos insólitos que percibe o cree percibir; asediado por el vértigo de lo desconocido, el misterio. Inquieto en su despertar sexual, siempre está oscilando entre

lo que “debería hacer” y lo que finalmente hace. Su característica principal es la duda. Se mueve a partir del deseo, pero constantemente hay un nivel, en su conciencia, que le advierte de los peligros de salirse de los convencionalismos de su status: estudiante, adolescente, clase media, católico. Vive su aventura, pero elige huir de “la dicha eterna” que le ofrece ese ser maravilloso y mutante que es la “endemoniada”. Finalmente elige el amor virginal y el mundo convencional, resguardándose en la seguridad del hogar de sus padres y del futuro luminoso que le espera al lado de un ser “puro”.

“La mujer”, en *Gehenna* y la “desconocida” en *La Endemoniada*, son semejantes en cuanto símbolo del eros que lleva al joven a su iniciación sexual, pero también por representar ese “lado oscuro” que ejerce una fascinación en el protagonista. Sin embargo, hay una diferencia importante: la oscuridad y la luz en *La Endemoniada* están perfectamente delimitadas y corresponden a dos personajes: la desconocida (el amor carnal) y la hermana del compañero, (el amor virginal). En *Gehenna*, ambos se confunden: “la mujer” son varias mujeres, indefinidas, a excepción de Beatriz, la “salvadora”. Este aspecto es relevante para el sentido de ambas obras. La “desconocida”, co-protagonista en *La Endemoniada*, es presentada con un carácter ambiguo, nunca sabemos si es real o producto de una ensoñación del joven. También es ambigua —o un poco esquizoide— su personalidad, pues como hemos visto, va desde los rasgos más amorosos y seductores para conquistar al joven, hasta los más brutales y groseros. Las escenas finales nos llevan a la conclusión que “la endemoniada” es un ser misterioso que representa la vida “en las sombras” o en otra realidad, de ciertas mujeres llamadas “las endemoniadas”, fantasmas que de un cuerpo normal, a las doce de la noche se transfiguran adquiriendo caracteres tétricos²⁷. La “joven virginal” —tampoco sabemos su nombre— en *La Endemoniada*, es el estereotipo de una adolescente de clase media católica que sigue los comportamientos impuestos sin ningún tipo de rebeldía. Representa la antítesis de la endemoniada y es el símbolo de lo convencional, la promesa de dichas futuras, la seguridad de una pertenencia social. Es también salvadora, aunque desde el peligro de un mundo misterioso conduzca al aventurero a la seguridad del mundo real en un entorno familiar, burgués. Los aspectos que difieren entre ambas salvadoras,

también confieren un sentido diferente a los relatos. Hay personajes secundarios, como los compañeros, los padres del muchacho, los padres de la joven hermana del compañero, todos insertos y hablando desde un mundo convencional, todos aparecen dando al protagonista, en distintas escenas, la certeza del mundo real.

Los acontecimientos que motivan la acción, en términos generales, no son tan diferentes en ambas obras, pues su protagonista (que en el fondo es el mismo) divaga entre un mundo real y uno imaginado, avivado por los ensueños procedentes de una estética literaturesca, gótica. La gran diferencia no está tanto en qué tipo de acontecimientos son, sino en cómo están dispuestos y sobre todo, cómo están narrados.

La disposición de los acontecimientos presenta las diferencias propias de una obra inorgánica y una obra orgánica (Bürger, pp. 133, 136). Fragmentos casi autónomos en una, y capítulos perfectamente delineados, sucesivos en el tiempo y ligados lógicamente en la otra, inciden desde el principio en la forma como el lector se aproximará a cada una de ellas. El material de *Gebenna* ha sido elaborado con una intención estética determinada: insertarse en la corriente surrealista no sólo desde sus técnicas ya que, al menos programáticamente, este relato expone uno de los principios esenciales del surrealismo: el contacto con el mundo profundo del espíritu cuyo contenido debe explorarse a través de las imágenes de los sueños. Ya hemos visto como Breton postulaba la existencia de una realidad superior a la que sería posible acceder poniendo en contacto dos mundos, la vigilia y el sueño, los que tradicionalmente se habían mantenido separados. Esta liberación del mundo de los sueños produciría una nueva forma de pensar que terminará con la dictadura exclusiva de la lógica y la moral. *Gebenna* adscribe a la fórmula surrealista más ortodoxa en casi todos sus principios: la indistinción entre sueño y realidad; la obsesión por el “encuentro”; la salvación por el amor; el descubrimiento del mundo de la oscuridad y atracción hacia ese mundo; la conjunción de opuestos; la inclusión de imágenes insólitas; la preocupación por la naturaleza de “lo real”; la incorporación del elemento mágico, de lo maravilloso, de la hechicera, son parte de la estrecha y casi literal adecuación del relato –y sus acontecimientos– con la propuesta surrealista.

Todos los elementos anteriores se encuentran también en *La Endemoniada*, pero dispuestos de una forma muy diferente. El elemento surrealista más importante, y que además constituye la estructura profunda de la novela, es la indistinción entre sueño y vigilia²⁸. Como hemos visto, toda alteración a la cotidianidad del joven se inicia a partir de un sueño, que el joven no puede narrar. En segundo lugar destacamos el elemento de lo que Schopf (Shopf, 2004) ha llamado el encuentro azaroso (proveniente del “azar objetivo” de los surrealistas que lo ven como un fenómeno de convergencia de la necesidad natural con la necesidad humana)²⁹ ligado profundamente a la concepción surrealista del amor. Este encuentro tiene lugar en dos espacios: en la piscina y en el sueño y es el lugar donde, como hemos visto, queda expuesta la motivación primaria que impulsa la acción. El escenario real del segundo capítulo, la confitería, no está desprovisto del elemento maravilloso, también herencia del surrealismo: la transformación de la joven. En el capítulo tercero sólo nos encontramos con elementos “insólitos” cuando vemos al joven vagando solo y enfermo en la oscuridad. Aunque cada uno de los acontecimientos extraordinarios tiene una explicación lógica, los sucesos mismos están cercanamente emparentados con los de *Gebenna*: “el jardín de los leprosos” de *La Endemoniada* es comparable a *Gebenna* (el infierno que da nombre al relato), la casa y sus laberintos al castillo de la escena final de *Gebenna*. La joven objeto de deseo y producto del “encuentro”, –aunque no su comportamiento– es familiar a “la mujer” y en cierta forma también a Beatriz, la guía y salvadora de *Gebenna*, aspecto relacionado directamente con el surrealismo.

La figura del narrador es una de las diferencias fundamentales entre ambas obras. *Gebenna* está narrado en primera persona, con lo cual, a pesar del intento de objetividad, el narrador-protagonista es cercano y expone directamente al lector su mundo de subjetividades, dudas, creencias, reflexiones. Podríamos decir que su voz es usada para conferir verosimilitud al relato (su realidad interna), pero también –junto con la reiteración del sueño– es el elemento estructurante de la obra. Podría pensarse, incluso, que este narrador es el alterego del “narrador” o hablante lírico de *Poesía negra* y otros textos teóricos-poéticos de la Mandrágora. Su lenguaje es altamente poético y su mensaje, directo, está “informando” de sus angustias

sin “cantarlas”, apartándose de la lógica, “la más odiada de las prisiones”, (como explicita Breton, en *Nadja*). Sin duda *Nadja* es el principal intertexto de esta obra.

El narrador de *La Endemoniada* es una mediación fundamental en la novela y es en el lenguaje donde presenta la mayor diferencia con respecto al narrador de *Gbenna*. Todo lo que el narrador de *Gebenna* sugiere poéticamente, este narrador lo explica, razona, comenta con actitud vigilante o protectora, buscando la lógica, el tino³⁰. En esta novela, el narrador está dotado de una aparente omnisciencia, la que no se cumple a cabalidad, pues no sabe todo lo que pasa, aunque por momentos imposta la gravedad de saber mucho más que lo que sucede en el presente. También emite juicios valorativos sobre cada elemento que compone la historia, –incluido el comportamiento y el pensamiento del protagonista– controlando o creyendo controlar las simpatías del lector. Posee una cierta distancia respecto a los fenómenos sobrenaturales describiéndolos, a veces, en forma tan “objetiva” como si se tratara de un fenómeno natural; posee también una distancia respecto a la trama del relato, cuando asume su papel de cronista de una cierta época en la ciudad de Santiago. Tiene poder –aunque en determinados momentos solicita su permiso al lector– para relatar sus propias impresiones (su nostalgia sobre ciertas épocas). Posee una ironía general, –disfrazada de gravedad– sobre lo que está narrando y una ironía sobre el contexto literario (de la narrativa, en este caso) de su época: alusión ridiculizadora de *El Obsceno pájaro de la Noche* de Donoso; tiene también un cierto humor, –en absoluto humor negro– utilizado más que nada para ridiculizar al protagonista.

Desde el inicio, el narrador implica al lector en la percepción de “su” realidad, diferente a la del protagonista –cuando éste se halla dudoso entre sus dos mundos– haciéndonos cómplices en su visión de lo que sería o no atinado en el comportamiento del muchacho. En algunos momentos interviene para explicarnos la ignorancia del protagonista de conocimientos que él posee, pudiendo, a veces, hasta prevenirnos sobre el futuro. Refiriéndose, en algunos pasajes, a su narración como “crónica”, además de describirnos la modernidad de 1929, nos advierte –nostálgicamente– de sus incomodidades, incluso, proféticamente, de la crisis que sobrevendrá. En la larga reflexión donde el protagonista intenta

racionalizar los efectos de su “desatada imaginación”, el narrador se introduce opinando sobre lo que sería “prudente” y “sano” frente a lo “malsano” que sería seguir su instinto erótico. En el párrafo en que el joven se despide de la ya deteriorada desconocida, el narrador interviene aclarándonos el recto orden del mundo: “...ambos sabían ya que tal cosa era imposible, que los muchachos crecen y envejecen por la ley de la vida...”. El joven camina sin mirar hacia atrás, eso “le hubiera significado volver, perderlo todo de la vida real y quedarse en el sueño para toda una existencia” (p. 211). Con este párrafo el narrador clausura el poder de la imaginación, encerrándolo en el espacio de la niñez. Vuelve al reino de las antinomias: la vida real opuesta a la vida imaginada y con ello vuelve a jerarquizar la realidad como “verdad”, es decir, le da la espalda al surrealismo. Pero la pregunta que surge es ¿en qué medida?

DESDE EL SURREALISMO ORTODOXO A LA IRONÍA SOBRE EL SURREALISMO

¿Cuál es el punto de hablada que subyace a ambas obras que a la vez las hace confluir y las separa? ¿Qué elementos ha deslizado el autor en *La Endemoniada* que, a pesar de ser considerada como novela objetiva es, según Federico Schopf, “...como un frottage ...en que el roce de las palabras con las cosas dibuja la sombra o las huellas de otras dimensiones de la historia que el propio narrador no puede aprehender o, más bien, se retrotrae de ellas debido a sus inhibiciones y a la pérdida de sus impulsos originarios de los años ...en que se adscribía al surrealismo” (Schopf, 2004, pp.35-36).

En un primer nivel, hemos analizado ambos relatos tal como nos lo ha entregado el narrador. Intentaremos aquí alcanzar un segundo nivel.

Pensamos que ha quedado demostrado que en *Gebenna* subyacen todos³¹, o casi todos, los elementos de la primera época del surrealismo. La obra misma, a pesar de ser un relato, emplea un lenguaje altamente poético además de todas las licencias que no admite un texto narrativo. Hemos visto que no siendo escritura automática, es en sí un texto experimental cuyo modelo constructivo es aplicable a lo que Bürger llama texto inorgánico. Teniendo, en ciertos momentos, una relación directa

con *Nadja*, su estructura no es un montaje en que las partes son del todo autónomas: hemos visto que un acontecimiento que se reitera en la obra, es parte estructurante de la misma. Como admitimos anteriormente, aunque es un relato de ficción, *Gebenna* contiene en forma explícita el programa surrealista de la primera época: remecer el espíritu adormecido de la sociedad³², las convenciones y las instituciones burguesas –incluyendo en ellas a la Literatura– mediante un relato que no obedece a la lógica convencional de la narrativa. El autor ha estado todo el tiempo consciente de la reacción del lector que intentará en este texto un interpretación de sentido, el que no existe en términos convencionales, pues parte del sentido profundo que nos reserva el hablante es el shock provocado en el receptor precisamente por falta de sentido. Es aquí donde se logra descubrir la intención de construcción del texto, y ésta, de acuerdo a la teoría de Bürger, va íntimamente ligada al acto de la recepción³³. Sin embargo, el shock es consumido, afirma Bürger, quedando el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de captar su sentido. En lugar de pretender captar un sentido mediante las relaciones entre el todo y las partes, hemos intentado descubrir los principios constitutivos del relato, a fin de encontrar en éstos la clave del carácter enigmático de la creación. La intención de construcción de este relato anómalo, ha sido alcanzar “ese punto” donde los contrarios se unen descubriendo otro nivel de realidad.

La importancia del lenguaje ha sido esencial para la construcción del sentido profundo de este relato. Asentado sólidamente en la poesía, recurriendo a las técnicas surrealista ya mencionadas, el lenguaje impone un discurso que une los aspectos objetivos con la intencionalidad del narrador: su voz aseverativa no decae ni un momento, entre ideas de una aparente incoherencia el hablante está imponiendo, mediante imágenes, una estética que no admite réplica. No hay lugar para una voz diferente. El narrador-protagonista, mantiene una voz casi profética enfatizando línea a línea su “verdad”, que paradójicamente consiste en dudar de cualquier idea “pragmática” que se asiente sobre la realidad. Escenas de la memoria o el recuerdo no son empleadas retóricamente, tampoco sirven para iniciar una cadena (lógica) de acontecimientos, sino para huir de su origen (real o verosímil) cediendo lugar a escenas ensoñadas, imaginadas. A

pesar de recurrir en momentos a la “objetividad de las observaciones”, no es un texto que se inicie a partir de observaciones biográficas, (lugar desde donde parte *Nadja*); en *Gebenna* la intención del hablante es dar al texto una forma de relato fantástico, y ésta se materializa en el último capítulo con un encadenamiento de sucesos que, siguiendo el orden causal y temporal, posibilitaría un final cerrado: “En ese momento Beatriz desapareció con furiosidad mágica. Jamás volvería a verla. Yo era el último que restaba vivo”. Sin embargo, y siguiendo la tendencia surrealista, en el último párrafo el hablante deja abierta una puerta:

Pero un convencimiento mortal se apoderó de mí. Es el siguiente: yo comprendí que los hielos me perseguirían siempre, como forma de destrucción siempre eterna y de construcción siempre cambiante, me perseguirían a través de todos mis refugios y de toda mi vida. (Arenas, en Serrano, p. 66)

De análisis anteriores, podemos deducir la importancia que para el sentido final de la obra –al igual que en *Gebenna*– tiene el lenguaje en *La Endemoniada*. De las características del hablante podemos inferir el sentido de la obra: su aparente omnisciencia, sus juicios valorativos, su distancia o tendencia a la explicación de los acontecimientos sobrenaturales, sus racionalizaciones, su irrisión hacia el protagonista son elementos bajo los cuales subyace un juicio valorativo, aún más: un elemento castigador. El joven protagonista de *La Endemoniada* está envuelto en las dudas propias de un ser provisto de una desmedida imaginación: hemos visto cómo el narrador explica la mecánica de pensamiento del joven que se traduce, por ejemplo, en una explicación racional de la asociación libre de imágenes, en cuanto a recuperación de imágenes y energías reprimidas que intenta –inconscientemente– el protagonista, un método típicamente surrealista. Las dudas del joven, muchas de ellas existenciales, tienen también ribetes estéticos; sin embargo, ni por un momento se dota al protagonista, menos a su narrador, de la salida por el arte. Se lo induce, más bien, como hemos visto, a la seguridad y cordura de un mundo convencional: adiós al peligro, al terror, a la oscuridad. El lenguaje del protagonista está tan lleno de convencionalismos como el del narrador. En medio del “lenguaje poético” expuesto –en un contexto paródico y lleno de lugares comunes– tanto la joven como el protagonista irrumpen con un lenguaje

cotidiano a veces juvenil, a veces extemporáneo, a veces literaturesco, todo esto con una clara intención del autor de ironizar la postura ingenua del protagonista frente a la vida.

Sin embargo, hay un elemento que nos remite a un punto aún más decisivo en la intención del autor, y este es el cambio introducido en la versión de 1984 de la novela. Al analizar esta versión, y si desconocemos la de 1969 no es difícil que nos preguntemos ¿Por qué el libro se titula “La Endemoniada de Santiago”?

La verdad es que este título se relaciona con un acontecimiento que ocurrió entre Santiago y Valparaíso durante el siglo XIX, y ha sido recogido en el libro *Demonio y Psiquiatría* por el Dr. Armando Roa, obra en que se transcribe el documento científico “Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago”, publicado el año 1857³⁴. La edición de *La Endemoniada* de 1969 contiene un párrafo que se relaciona directamente con ese acontecimiento, en él la muchacha confiesa al joven que su vida ha sido una constante huida desde los comienzos del cristianismo “Tú sabes, (el cristianismo) es enemigo a muerte de las sacerdotisas. Dice que somos hijas del demonio”. A partir de esta frase Federico Schopf piensa que la joven es sacerdotisa de Venus.

...tal vez prostituta sagrada, cuyos ingresos están destinados a la mantención del templo y del culto (...) la lucha (del cristianismo) contra el paganismo (...) se dirigía, pues, en primer término contra la sensualidad, que se tenía al mismo tiempo por el pecado mayor. Cuando se lee la antigua literatura cristiana, se tiene a menudo la impresión de que los autores se preocupaban más por los peligros de la carne que por el politeísmo. Pero en realidad no establecía diferencias entre esas fuerzas hostiles, que, a su parecer, tenían el mismo origen demoníaco” (Schopf, 2004, p. 27)

Esta alusión de la persecución cristiana a “ciertas mujeres”, que falta en la edición de 1985, es imprescindible para tener una explicación coherente acerca del nombre de la novela. En la realidad, y tal como está consignado en el libro de Roa, Carmen Marín fue una joven aparentemente epiléptica que sufrió muchísimo, fue expuesta no sólo a las personas que debían informar sobre su caso, sino también al público. Fue calificada como “endemoniada” en el informe del presbítero y no sabemos, después de los sucesos transcritos, qué fue de su vida. En nada se asemeja

esta Carmen Marín a la “desconocida” que ofrece eternos placeres de “la carne” al adolescente, salvo por un encuentro sexual –bastante normal en una joven– por el que “la endemoniada” Carmen Marín, podría ser acusada de “prostituta”. Lo que comparten la mujer real y la de ficción es la acusación –del cristianismo– a una mujer que, excediendo su comportamiento a la virtud del recato, debe ser castigada, exorcizada o encerrada. Sin este dato crucial, la novela pierde uno de sus más profundos significados: el ataque a la institución de la iglesia, uno de los rasgos del surrealismo. El pasaje omitido en la edición de 1985, es precisamente el que da más fuerza al sentido de la lucha del protagonista entre el bien –la muchacha virginal y el mal –la endemoniada–, tema siempre presente en la literatura y el arte³⁵.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos intentado utilizar las herramientas de nuestro modelo de análisis en la forma más exhaustiva posible para llegar al punto que nos habíamos propuesto, esto es, establecer la comparación del sentido de ambas obras acudiendo al principio de constitución de las mismas. Resumiendo: la historia, en su línea argumental, es similar en ambas; sin embargo, su tratamiento es decir, la perspectiva, es diferente: en *La Endemoniada*, el autor da un tratamiento paródico a un tema: la indistinción jerárquica entre sueño y realidad, fundamental en el surrealismo, que en *Gebenna* está tratado con la mayor seriedad, sin ninguna distancia. En *La Endemoniada*, el relato progresivo de una serie de acontecimientos que van desde la salida del hogar hasta la vuelta al mismo, nos hace ver la configuración del mundo que se abre a un adolescente que obedece al llamado de su deseo. Su inocencia unida al vértigo por el abismo, su falta de sentido de la realidad, su desmesurada imaginación, –características connotadas aquí negativamente– son conceptos extraídos del surrealismo que, con otro tratamiento, han ejemplificado la “profesión de fe” hacia este movimiento por parte del hablante de *Gebenna*.

El principio constitutivo de *Gebenna* había sido entreverar en una obra de arte, los principios fundamentales del surrealismo. En cambio, aun teniendo –en forma implícita y explícita– muchos de los principios surre-

alistas, *La Endemoniada* ha sido construida como “una obra de juventud”, enfatizando el aspecto de la iniciación sexual de un adolescente y haciendo –de paso– mención a los elementos extraños a la “novela objetiva” –los aspectos surrealistas y de la novela gótica– como referentes extemporáneos que confieren una singularidad “simpática” a la misma³⁶. Sin embargo, en la contratapa de la edición que hemos analizado hay un alcance irónico: la novela es “Como se verá, un acontecimiento lo más simple del mundo”. Terminando con la frase apelativa: “Novela no para todos, pero sí para algunos”.

Antes de llegar a las conclusiones definitivas de esta hipótesis, haremos una pequeña digresión que tiene que ver con la convergencia o distancia entre las perspectivas de las obras analizadas. Para ello tomaré las palabras del escritor argentino Cesar Aira³⁷ en su libro *Alejandra Pizarnik* (Aira, 1998). Aira piensa que la Primera Guerra otorgó causalidad histórica a un nihilismo que ya existía en Lautreamont y Rimbaud, Nerval y Jarry, quienes habían elaborado su causalidad individualmente a partir de sus historias personales, a modo de “casos clínicos”. A diferencia de ellos, los surrealistas toman la causa de la historia como dispositivo de verosimilitud. Es decir, los surrealistas se proponen como otros tantos Rimbauts y Lautreamonts de la *realidad*, historizados y explicados y por ello legitimados. Así se piensan a sí mismos y esto, afirma Aira, es lo que hace del surrealismo un sistema de lecturas y lo que hace de cada surrealista un doble histórico de los grandes poetas del pasado. *La exigencia de pureza*³⁸ viene implícita en esta actitud, aunque ha cambiado de lugar: lo que antes se había dado de modo natural como un dato más que se comprueba a posteriori, ahora tenía que ser vigilado por una conciencia crítica moral. La curiosidad biográfica se exagera en los modelos porque en ellos sólo un máximo de pureza puede garantizar en sus descendientes la fusión completa y revolucionaria de vida y poesía, llegando esta exigencia –en Breton– a extremo de caricatura. El desdoblamiento (el gran poeta del pasado y el surrealista que lo encarna en términos colectivos, o históricos) tiene algo de autopreservación: todos los poetas del panteón elaborado por los surrealistas murieron jóvenes, en cambio los surrealistas fueron todos longevos, Aira piensa que lo que los preservó fue este “prudente desdoblamiento” en tres niveles: el muerto, el joven que ellos mismos

fueron en el momento de hacer la decisión, y el señor burgués que seguía publicando plaquettes de lujo y coleccionando arte hasta su vejez. La pureza consistía en mantener intacto dentro de ellos al joven poeta que había sido. La juventud del poeta equivaldría a “esa frase que sale del sueño, perfecta y pura: objetiva”. A partir de ella el poeta puede seguir escribiendo, “encadenar”, ya en términos subjetivos, vigilado por la conciencia crítica estética y moral.

Esta reflexión de Aira nos hace dar una segunda mirada a la primera conclusión sobre este trabajo, en el sentido que la perspectiva del hablante de *la Endemoniada* relativiza –junto con su débil y oscilante protagonista– al asertivo hablante de *Gebenna*; es decir, el hablante de *La Endemoniada* reniega, se aparta, descrece de la pureza “del joven poeta” –símil del narrador-protagonista de *Gebenna*–, de sus creencias y finalmente su mirada hacia el mundo. Reniega, pero a la vez siente una gran nostalgia por ese hablante, aspecto que queda claro en el segmento final de la novela, que hemos citado, donde el narrador reflexiona: “Afuera, en la enramada, los pájaros glosaban con sus cantos la belleza del mundo mientras nuestro protagonista glosaba con sus miradas la gloria de esa muchacha que esta sentada frente a él en la mesa, en aquella mañana, en aquella juventud”. Ésta pareciera ser otra de las frases convencionales con que el narrador quiere ironizar cualquier aproximación romántica. Sin embargo, la nostalgia de ese mundo situado en el pasado –“aquella juventud”–, remite al lector a otra nostalgia, más allá de las obras que estamos analizando, pero también dentro de ellas (retomando la opción surrealista de la poesía como experiencia vivida): “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?” dice Braulio Arenas, contestando una pregunta, el año 1975, sobre lo que significó para él la Mandrágora. Pero, por otra parte, reconoce que ese nombre es más que nada 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”. Sabemos que eso él no lo cumplió.

Aira nos habla del desdoblamiento de los longevos surrealistas a fin de preservar su discurso, su opción. Braulio Arenas también fue longevo

—en comparación a sus amigos de la Mandrágora. Sin embargo, para él no operó este desdoblamiento:

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 inejecución para haber conseguido un puesto público), etc., etc. (Arenas en Baciú, 1978, pp.33-38)

Luego de esta, bastante larga, digresión, volvemos a la frase de la contratapa “*Novela no para todos pero sí para algunos*” y nos preguntamos ¿quiénes son, para Arenas, estos “algunos”? Creo que los elegidos podrían estar representados por un nombre: Enrique Gómez-Correa, el único “longevo” que siguió fiel a la Mandrágora y al Surrealismo³⁹. Quizá Gómez-Correa y los nombres que él representa, podrían ser los receptores de esta novela, quienes, tal vez, serán los únicos que podrán leer la nostalgia (de Arenas) por esa juventud del año 1929:

Evoco a Rosamel del Valle, en 1929. Circulaba entonces, por la calle, un oxígeno de refrescante juventud. Concurría con él a la Librería Francesa, y ahí adquiríamos, en su momento, los libros y las 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” (Arenas en Baciú, 1979, pp.33-38).

Como hemos visto, los acontecimientos relatados en *la Endemoniada* no han sido suficientes para remitirnos al sentido profundo que da base o constituye esta novela; ha sido más bien el papel del oscilante y débil narrador el que nos ha inducido a creer que, a pesar de su renuncia explícita al surrealismo, el autor sigue en busca de “ese punto” donde los

opuestos (el hablante de *Gebenna* que quiere provocar en el lector burgués un cambio profundo y el de *La Endemoniada*, que no quiere perturbar sus valores, no quiere inquietarlo⁴⁰) se juntan en un sentido muy oculto: el desprecio, la ironía se unen (sin fundirse, sin perder su identidad) a la nostalgia de una atmósfera –juvenil, pura– en que la poesía no era sólo expresión, sino actividad del espíritu capaz de transformar el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENAS, BRAULIO. *Gebenna*. En Serrano Miguel. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Be-uve-dráis Editores, Santiago, 2000. (1ª. edición impresa en “Gutenberg”, Santiago, 1938).
- La Endemoniada de Santiago*. Ed. La Noria, Santiago, 1985. (1ª. ed. E. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1969).
- Actas surrealistas*. Ed. Nascimento, Santiago, 1974.
- Escritos y Escritores Chilenos*. Ed. Nascimento, Santiago, 1982.
- Discurso del gran poder*. Ediciones Revista Atenea, Universidad de Concepción, Santiago, 1961.
- El Castillo de Perth*. Seix Barral, Barcelona, 1969 y 1982. 1ª. edición Orbe, Santiago, 1969.
- Adiós a la Familia*. Ed. Universitaria, Santiago, 2000.
- En el mejor de los mundos, Antología poética 1929-1969*. Ed. Zig-Zag, 1969.
- La Mandrágora y otros libros*. (Ordenación, Prólogo y Referencias Bibliográficas de Jaime Quezada) Ed. Pehuén, Colección premios nacionales de literatura. Santiago, 1998.
- Escritos Mundanos*. Ed. La Noria, Santiago, 1985.
- Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen*. Ediciones universitarias de Valparaíso.
- ANGUITA EDUARDO. Teitelboim Volodia. *Antología de poesía chilena nueva*. LOM, Santiago, Chile, 2001. 1ª. ed., Editorial Zig-Zag, Santiago, 1935.
- BAL MIEKE. *Teoría de la Narrativa*. Ed. Cátedra, 1985.
- BENJAMIN, WALTER. “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.
- BLANCHOT MAURICE. *El libro por venir*. Ed. Trotta, Madrid 2005 (1ª. ed. Gallimard, Paris 1959).
- BRETON ANDRÉ. *Manifiestos del Surrealismo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. (1ª. ed. Jean-Jacques Pauver Editeur, Paris, 1962).
- Nadja*, Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 1986. (1ª. Edición, Gallimard, Paris, 1928).
- El amor loco* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1967 (1ª. ed. 1937, Gallimard, Paris).

- El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Ediciones de Bolsillo, Barral editores, Barcelona, 1972. Ed. original “*Entretiens*” (1913-1952).
- Los vasos comunicantes*, Ed. Joaquín Mortiz S.A., México, 1965 (1ª ed. Gallimard, Paris, 1955).
- Antología del humor negro*. Anagrama, Barcelona, 1999. 1ª. edición, París 1939.
- Arcano 17*. Editorial Cuarto Propio, Santiago 2001. (1ª edición Le Livre de poche/Biblio, 1944)
- PELLEGRINI, ALDO. *Antología de la Poesía Surrealista*. Compañía general fabril editora, Buenos Aires, 1961.
- DE MUSSY, LUIS. *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Ed. Universidad Finis Terrae. Santiago de Chile, 2001.
- FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, Universidad veracruzana, México, 1961.
- GOIC CEDOMIL. “El Surrealismo y la literatura iberoamericana”. *En Revista Chilena de Literatura* N° 8, Abril 1977.
- LIHN ENRIQUE. “El surrealismo en Chile”. *Revista Atenea*, N° 452. Universidad de Concepción, segundo semestre, 1985.
- “Braulio Arenas, el escritor que debiera sobrevivir”. *Revista Apsi*, Santiago, año XIII, n° 255, del 6 al 12 de junio de 1988.
- MÜLLER-BERGH KLAUS. “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° 31, 1988.
- OSORIO NELSON, selección, prólogo, bibliografía y notas. *Manifiesto, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela.
- RAYMOND, MARCEL. *De Baudelaire al surrealismo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1960. Primera edición en francés, 1933.
- ROA, ARMANDO. *Demonio y Psiquiatría*, E. Andrés Bello. Santiago, 1974.
- ROJAS, GONZALO. “Testimonio sobre Braulio Arenas”. Prólogo a *El mundo y su doble*. Ediciones Altazor, Santiago, 1963.
- SCHOPF, FEDERICO. *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. E. Lom, Santiago 2000. 1ª. ed. Bulzoni, 1986.
- “El Surrealismo en Chile” en revista *Atlántica*, I, Octubre 1990.
- “El surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas”. *Revista Mapocho* N° 55, Primer Semestre de 2004.
- SERRANO, MIGUEL. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Be-uve-dráis Editores, Santiago, 2000. 1ª. edición impresa en “Gutenberg”, Santiago, 1938.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, Serie Estudios. Santiago de Chile.
- VERGARA, SERGIO. *Vanguardia Literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

NOTAS

1 Arenas Braulio:

Gebenna, en Serrano, M. *Antología del verdadero cuento en Chile*, Santiago 1938; 2a. ed. Be-uvc-drais. ed. 2000.

El mundo y su doble. Santiago. Ed. Mandrágora, Tall. Gráf. Samaniego, 1940.

La mujer mnemotécnica. Santiago de Chile: Ed. Mandrágora, Talca. Imp. Herrera y Aldana, 1941.

Luz Adjunta, Ediciones Tornasol, Santiago, 1950.

En el Océano de Nadie. Ediciones Le Grabuge, Santiago, 1951.

La Simple Vista, Ediciones Le Grabouge, Santiago, 1952.

La Gran Vida, Ediciones Le Grabuge, Santiago, 1952.

El Pensamiento transmitido, Ediciones Gradiva, Santiago, 1952.

Versión Definitiva. Dibujos de Juana Lecaros, Imprenta La Americana, Falansterio, Santiago de Chile, 1956.

El a g c de la Mandrágora. Santiago. Mandrágora, 1957.

El Cerro Caracol, Concepción, Falansterio, Chile, 1959.

Adiós a la familia. Novela. Santiago. Ed. Los Cuatro Elementos, 1961. 2º edición Editorial Universitaria, 2000.

La casa fantasma, Ediciones Andróvar, Santiago, 1962.

Ancud, Castro y Achao, Ediciones Altazor, Santiago, 1963.

Una mansión absolutamente espejo deambula por una mansión absolutamente imagen. Valparaíso: Ed. Universitarias de Valpo, Alfabetá, 1963.

Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar. Santiago, Orfeo, 1966.

El libro de ajedrez, o visiones del país de las maravillas, Editorial Lord Cochrane, Santiago, 1966.

El castillo de Perth, Ediciones de Joaquín Almeyda, Buenos Aires, 1968.

El castillo de Perth: breve memoria acerca de los extraños sucesos acaecidos en dicho castillo la noche del 2 de junio del año 1934. Novela. Santiago, Orbe, 1969.

En el mejor de los mundos: antología poética; 1929-1969. Santiago, Zig-Zag, 1969.

El laberinto de Greta, novela. Colección Fabiola, 1971.

Actas Surrealistas, Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1974.

Berenice: la idea fija, Editorial Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1975.

El Cantar de Rolando, Traducción, prefacio y notas de Braulio Arenas, Editorial Nascimento, Santiago, 1975.

Los Esclavos de sus Pasiones. Novela de Costumbres mágicas, chilenas y sentimentales, Editorial Nascimento, Santiago, 1975.

Los sucesos del Budi, ediciones Aconcagua, Santiago, 1978.

La Situación Física del Castillo Kafkiano, Impreso en los talleres de Calderón y CIA. Ltda, Santiago de Chile, 1980.

Escritos y escritores chilenos. Santiago: Nascimento, 1982.

Los Dioses del Olimpo. Leyendas Mitológicas, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983.

Visiones del País de las Maravillas, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983.

La promesa en blanco, novela, 1984.

Escritos Mundanos, Editorial La Noria, Chile, 1985.

La endemoniada de Santiago. Novela. Ed. La Noria, Santiago, 1985. 1ª edición Monte Ávila, Caracas, 1969.

La Mandrágora y otros libros, Ordenación, Prólogo y Referencias Bibliográficas de Jaime Quezada, Pehuén Editores, Santiago de Chile, 1998.

- 2 Así fue consignado en el artículo de José Donoso, aparecido en la revista *Ercilla* en octubre de 1962 bajo el título de: *Braulio Arenas surrealista redimido*: “Se puede decir que en algún sentido *La Casa Fantasma* es un libro residual. Es decir, que en él se ven los residuos de un anterior y juvenil compromiso de Arenas, con el surrealismo, pero que con el andar de los años ese compromiso absoluto ha sido transformado en idioma propio”.
- 3 Entre ellos *El señor Videla y su paraguas*, de Carlos Droguett, *La Escala*, de Anuar Atías, además de *Pibesa* y *El Unicornio*, de Emar.
- 4 Estamos en 1938, el furor de la primera época del surrealismo francés ya ha decaído, sin embargo y a pesar de las disidencias en su interior, el mismo Breton destaca que 1938 ha sido un año de expansión e internacionalización del movimiento: la gran exposición de París tiene lugar ese año. En Chile, además de estar muy presente la realidad de la guerra civil española, tenemos el gobierno el Frente Popular que abriría el camino a la realización de proyectos para las clases populares. Lejos de ser escritura comprometida, en 1938 el surrealismo chileno también “presta su más inquebrantable adhesión” a las disciplinas del materialismo dialéctico y del marxismo.
- 5 Arenas, B. *Mandrágora, poesía negra* en revista *Mandrágora*, N°1 p. 4.
- 6 Para distinguir las obras vanguardistas de las que llama clásicas, en su texto *Teoría de la Vanguardia* Peter Bürger emplea los términos de obra **orgánica** e **inorgánica**: “Una comparación de las obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas), desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje (...) El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), **maneja su material como algo vivo, respetando su significado** (...) Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es el material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la vida de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello. El vanguardista sólo distingue un signo vacío, **él le atribuye un significado**. El clasicista maneja su material como una totalidad, el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, es decir, lo fragmenta (el sentido

dado por el artista bien puede significar que ya no hay sentido). Lo que Lukacs llama “recubrimiento” es precisamente dar apariencia de naturaleza. La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. **En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista.** La obra “montada” da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad. La institución arte se realiza, pues de modo paradójico en la misma obra de arte. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte”. Bürger, Peter, en *Teoría de la Vanguardia*. Ed. Península, Barcelona, 2a. ed. p. 133, 136.

- 7 Otro aspecto importante, de acuerdo al modelo de Bürger, que estaría marcando la diferencia entre ambas obras es **la recepción**: En una obra inorgánica las partes se emancipan del todo y no son necesarias, podrían omitirse algunas, pues lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos. La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una intención de obra. Tal negación de sentido produce un shock en el receptor y es ésta la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El *punto de vista* a partir del cual se presentan los elementos, es **decisivo** para el **significado** que el lector dará a la obra: lo decisivo para el sentido de la obra, —que puede ser el sin-sentido— no son los sucesos en su singularidad, **sino el principio de construcción** que está en la base de la serie de acontecimientos. Siguiendo a Bürger, el autor de una obra orgánica ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello. El vanguardista, en cambio, sólo distingue un signo vacío y él le atribuye un significado. El clasicista maneja su material como una totalidad, el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, es decir, lo fragmenta (el sentido dado por el artista bien puede significar que ya no hay sentido).
8. Como veremos, en *Gebenna* sí existe vínculo entre los acontecimientos, pero éstos no siguen la línea sintagmática. “En el modelo estructural sintagmático, la oración, se caracteriza por tener un fin, en el paradigmático, el discurso, es inconcluso”. Bürger, Peter, *op. cit.* p. 125.
- 9 “**El momento pleno de la vanguardia sería el constructivo**, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo

- otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable la margen de ella”. Helio Piñón. Prólogo a *Teoría de la Vanguardia*, de P. Bürger.
- 10 Arenas, Braulio. *Gebenna*, en *Antología del verdadero cuento en Chile*. Notas y selección de Miguel Serrano. 2ª edición Be-uve-dráis Editores, 2000. pág. 42. (1ª. edición 1938 impresa en Gutenberg). Todas las notas de *Gebenna* se referirán a la 2ª edición.
 - 11 En el primer número de la revista Mandrágora, y bajo el título de “Mandrágora, poesía negra”, Braulio Arenas, reproduce la presentación del grupo en el acto llevado a cabo en la Universidad de Chile en julio de 1938: “La libertad, siendo nuestro único dominante poético, gravita con feroz censura por encima de nuestros actos (...) Y si fuera posible cerrar los ojos (...) se pisaría tierra firme por primera vez o se escribiría directamente del natural... Entonces ya no se sabe si se escribe o se mira, dejando a la mano el cuidado de reproducir un informe ajeno pero que os pertenece (...) El hombre entonces, o el poeta, se ve en la necesidad de ser dirigido, de ser absorbido, de ser inspirado por un representante suyo que actúa desde su propio interior. Y es, sin embargo, por intermedio de semejante servidumbre poética que se trata de adivinar, de soñar o de escribir lo que se ha soñado, lo que se ha adivinado. El hombre, con desesperación, planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos, deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir de la poesía... yo amo los que el tormento de un enigma obligó a preferir las encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror, como medios simples para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser”. “*Mandrágora, poesía negra*”, en revista Mandrágora n° 1, pág. 2, versión facsimilar en “Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso”, Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, 2001, p. 126.
 - 12 La enumeración de los hechos. El 5 de octubre de 1929 (la fecha es provisoria, como se puede suponer) recorría yo las calles por la mañana, ociosamente. Me encontraba casi restablecido, casi invisible para mí mismo. Sin fingir nada, yo creía en la intervención del amor. Se mezclaban en mi cerebro nombres desaparecidos, figuras sin contornos, que me empujaban nerviosamente a las explicaciones. Trataba de odiarme, trataba de encontrar repugnante mi afición a los recuerdos. A los 16 años yo pensaba en el mundo con cierta condescendencia. La propia imaginación jugaba con la imaginación ajena; me separaba en varias personas a la vez, como en una suerte de delta. No estaba conforme —esperaba algo (p. 44).
 - 13 Contrariamente a *Nadja*, en que el encuentro, aparentemente, sí sucedió en realidad. (“Se observará, en el transcurso de la obra, que esta resolución, la de no alterar en nada el documento “tomado en vivo” como tampoco la personalidad de Nadja, se aplica tanto a terceras personas como a mí mismo”. Breton, *Nadja*. Ed. universitaria, Santiago, 1986, traducción de Braulio Arenas. p. 16).
 - 14 El valle de la *Gebenna* rodea la ciudad de Jerusalén por el oeste. Por el sur se junta con el valle del Cedrón. «Gehenna» es la forma griega de la palabra hebrea «Ge-Hinnom» (Valle de Hinnom). En este valle se habían ofrecido antiguamente sacri-

ficios humanos al dios pagano Moloc, provocando que los profetas maldijeran el valle (Jeremías 7, 30-33). Unos 200 años antes de Jesús la creencia popular era que en la Gehenna estaría situado un infierno de fuego para los condenados por sus malas acciones. Por ser un lugar desacreditado y maldito, el valle de la Gehenna se había destinado a basurero público de Jerusalén. En el ángulo sureste de las murallas se abría la llamada Puerta de la Basura, que daba al valle. Por ella se sacaban fuera de la ciudad todos los desperdicios, escombros y desechos, que eran quemados allí. En Jerusalén había barrenderos y diariamente se barrían las calles de la capital. El oficio de basurero estaba en la lista de los oficios «despreciados», por su carácter repugnante. En *Church Forum* <http://portal.churchforum.org.mx/info/cristo>.

Hay tres palabras para nombrar el infierno en la Biblia, un de ellas es hell –infierno– literalmente es un hoyo e la tierra donde los muertos son enterrados, la otra es ghenna, significa lugar de eterna tortura, nombrada en el nuevo testamento: Mateo 5:9; 5:22, 10.28; 23.15; 23. 33; marco 9.43; lucas 12.5. es un sitio que realmente existe en el valle de Jerusalén en *The jerusalem city dump*. (Bibleufo.com/hell/htm).

- 15 Arenas, Braulio, “*Poesía Negra*”, en N° 1 de la revista Mandrágora, (p. 3), versión facsimilar en *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, 2001, p. 126.
- 16 “La ciudad que yo tanto conocía se transformó en un campo de hielos, en un lugar de silencios. Ella, la aparecida, fue retrocediendo hasta el fondo de ese paisaje y desde allí, alta y dominante como siempre, cambiada en surtidor que tejía palomas, dividió el cielo, la tierra en dos partes idénticas. Yo la contemplaba con ansias de saber lo que sucedería. Pero si miramos persistentemente un mismo lugar, **nuestra imaginación** lo transforma a su capricho. Esto sucedió con la hechicera, con esa joven que aparecía y desaparecía de mi lado, con la reconocible y la desconocida a la vez. (...). Entonces estos helechos tenían un color azul, pero de un azul desconocido. Había otros de distinto color. Todos, entre sí, formaban una variedad marina. Grandes olas tejidas y detenidas en la tierra, y al pasar por entre ellas, pisando el hielo, me imaginaba correr por el cuerpo de una persona. Es difícil explicar de dónde provenía semejante asociación de ideas (...) Una paloma con un ala rota corría delante de mí. Un reguero de sangre se demarcaba en el hielo como una señal para guiarme” (pp. 55-56).
- 17 “Profesión de fe” que es expresada en forma de manifiesto en el primer número de la revista Mandrágora: “Del misterio que es al desorden lo que 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. Pues, por mucho que hasta ahora se haya pretendido afianzar un sueño en la vida dándole patente de transeúnte, siempre su acento será extranjero y su mirada será de recién llegado a un playa desconocida. Todos los bellos intereses de la realidad estarán en peligro –cuando hubiera sido tan simple una coordinación de ellos– y en oposición a los del sueño. ¿Entonces, de dónde proviene esa feroz necesidad de hacer coincidir los pasos de la vida con

las huellas de lo que se cree ser, equivocadamente por ciento, una falsa memoria? ¿Quién es el que duda de sus propias armas y da ventajas a las ajenas? Por supuesto que no es el sueño, ni la Poesía Negra, quienes, desinteresadamente, se han prestado para que se los convierta en símbolos, de un símbolo, los que han permitido un empleo deformante ‘Aun en sueños 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”. (Braulio Arenas, “Poesía Negra” en revista Mandrágora N° 1, p. 6, (edición facsimilar “Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso”. Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, p. 127).

- 18 Siguiendo el análisis de Bal, en el sentido de que “la fábula se trata” y el lector se ve manipulado por ese tratamiento. Dicha manipulación no se refiere sólo a que los actores se convierten en localizaciones específicas con relaciones simbólicas y circunstanciales mutuas. El medio de manipulación fundamental que ha ido tomando una importancia creciente en la literatura de los últimos siglos, es lo que se conoce tradicionalmente como *perspectiva*. Este punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una **importancia decisiva en el significado** que el lector atribuirá a la fábula. Además juega un papel en la mayor parte de las situaciones cotidianas. Un conflicto se juzga mejor dejando que las dos partes den su propia versión de los acontecimientos, su propia *historia*. Cabe reducir cualquier tratamiento al *punto de vista* desde el cual se construye la imagen de la fábula y el mundo (ficticio) en el que tiene lugar. La *perspectiva* es entonces, en el aspecto técnico, la localización del punto de vista de un agente específico”. (Bal, 1985, p. 58).
- 19 El énfasis es nuestro.
- 20 “Es un **perro** de horrible aspecto”, afirma el narrador, “petiso, nervudo y resistente, **amarillento**, de patas arqueadas, casi sin pelos y con un rabo **obsceno**”. Las palabras *perro*, *amarillento*, *obsceno* de esta descripción, algo recuerdan al lector, sin ese recuerdo sería imposible leer la ironía al *Obsceno pájaro de la noche*, novela de José Donoso, publicada en 1970.
- 21 Esta es la única y leve referencia, en la edición de 1984, a la verdadera *Endemoniada de Santiago*, Carmen Marín, muchacha de Valparaíso acusada de estar poseída por el demonio a mediados del siglo XIX.
- 22 Afuera se escuchan gritos, carreras, carcajadas, pero ellos se han entregado “a la ejecución de esos extraños gestos que para matar el amor inventan los amantes” (p. 180), así describe el narrador –con ayuda de Valery– el acto de amor entre los muchachos.
- 23 Breton, André, *Manifiesto del Surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 2-4.
- 24 La **novela gótica** o de terror se caracteriza por una ambientación romántica: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sus respectivos

sótanos, criptas y pasadizos bien poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos, demonios... Personajes fascinantes, extraños y extranjeros, peligro y muchacha en apuros; los elementos sobrenaturales pueden aparecer o solamente ser sugeridos. Estrictamente hablando, la primera novela gótica fue *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole y la última *Melmoth el errabundo* (1815), de Charles Maturin.

- 25 Para el fenómeno de la recepción, es interesante acotar el momento en que fueron escritas y publicadas ambas obras, aunque el año 38 (año de publicación de *Gebenna*) no era el año del fervor surrealista en Europa, en Chile irrumpe, como hemos visto, con la fuerza provocadora del grupo de Arenas. En cambio, *La Endemoniada* surge, —citando a Federico Schopf— “bastante avanzada la segunda mitad del siglo XX en un ámbito ya ocupado internacionalmente por tendencias artísticas que habían trasladado el foco de la obra de arte desde la subjetividad hacia el mundo objetivo, por ejemplo, en el momento del desarrollo... en literatura de la poesía objetiva y del nouveau roman, que proponía el relato puramente exterior”. (*El Surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas*, en revista Mapocho N°55, primer semestre de 2004.
- 26 Este indicio —real— no es poco importante, ya que la fiebre y sus alucinaciones pueden servir de explicación racional a los fenómenos sobrenaturales.
- 27 Respecto a este personaje, debemos hacer una aclaración en cuanto a las diferencias presentadas entre la edición de *La Endemoniada* de 1969, publicada en Caracas y la de 1984, publicada en Santiago de Chile. En la edición de 1984, que es la que estamos estudiando, en un pasaje del capítulo V el muchacho le pregunta cómo es que se decidió a vender la casa, a lo que ella responde “—¿Y quién soy yo para decidir esto? ¿Tú crees que me consultan o me piden permiso?... ¡No, señor! ...Llegan, miden el terreno, lo examinan con sus teodolitos, y en seguida, ¡zaz!, empiezan a demoler (...). Y luego brotan uniformemente las casas de una población de empleados públicos (...). Se reía ahora con nerviosas carcajadas: En fin, no faltarán otras casas como ésta por el mundo. Porque así hemos estado viviendo desde el comienzo de los tiempos (...). Siempre de un lado para el otro (...). Dicen que somos hijas del demonio (...). Pero, ¿qué quieren que hagamos? (...) En los tiempos antiguos parece que había más consideración con respecto a nosotras... Deambulábamos libremente y si no nos levantaban templos, por lo menos no nos perseguían a pedradas... En fin cuando demuelan la casa nos iremos a otra, y a otra, y a otra, y así hasta el fin del mundo” (pp. 201 y 202 de 1984). En cambio en la edición de 1969, en el mismo pasaje, llegado al punto de la explicación sobre su identidad, la muchacha le confiesa al protagonista que su vida ha sido una constante huida desde los comienzos del cristianismo: “Tú sabes, es enemigo a muerte de las sacerdotisas. Dice que somos hijas del demonio... en los tiempos antiguos era otra cosa. Deambulábamos libremente, y hasta nos levantaban templo... En fin, cuando demuelan la casa nos iremos a otra, y a otra, y a otra, y así

- hasta el fin del mundo” (pp. 112-113 de la edición de 1969). En la edición de 1984 no se nombra el cristianismo, en cambio hay una ironía sobre el afán de modernización.
- 28 “La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, privar a este de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea 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 irrelevante”. (Breton, Primer Manifiesto en “Manifiestos el surrealismo”. Ed. Guadarrama, Madrid, pp. 26-27).
- 29 En las entrevistas transcritas en el libro “*El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*” que hemos citado, André Parinaud pregunta a Breton: “Parece que usted atribuía (...) una especie de virtud mágica al encuentro...”. A lo que Breton contesta: “Sí, una especie de virtud mágica, puesto que para mí el más alto período que podía alcanzar esta idea de encuentro y la esperanza de su cumplimiento supremo residía, naturalmente, en el amor. No había otra revelación que pudiera compararse con él, Tal vez fuera él, y sólo él, a veces disfrazado, el objeto de esa búsqueda de la cual he hablado...”. Breton Andre, *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*, Barral Ed. Barcelona, 1970 (p. 141).
- 30 Pero este punto explicativo no recae sólo en el narrador, uno de los afanes mayores del protagonista es su intento de encontrar una explicación racional para todos los fenómenos sobrenaturales; en este sentido la novela está vinculada al modelo gótico *explicado o ilusorio*, donde todo encuentra una explicación racional y cuya máxima exponente es Ann Radcliffe. En *Gebenna* el narrador no explica los fenómenos sobrenaturales, sólo presenta los acontecimientos, por lo que en la última parte del relato, donde recurre al gótico, se acercaría al modelo denominado como *gótico puro* en la novela gótica, representado por Walpole y Sophia Lee.
- 31 Dos importantes elementos de que se sirve el surrealismo no están presentes en esta obra: el humor y la ironía.
- 32 Hemos visto cómo el narrador piensa “en pensamiento” “que es **preciso cambiar algo**, reformar un vértigo, cualquier cosa”. *Gehenna* (p. 43).
- 33 Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El shock se busca como estímulo para un cambio de

conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores.

Por otra parte, para el fenómeno de la recepción, es interesante acotar el momento en que fueron escritas y publicadas ambas obras, aunque el año 38 (año de publicación de *Gebenna*) no era el año del fervor surrealista en Europa, en Chile irrumpe, como hemos visto, con la fuerza provocadora del grupo de Arenas. En cambio, *La Endemoniada* surge, –citando a Federico Schopf– “bastante avanzada la segunda mitad del siglo XX en un ámbito ya ocupado internacionalmente por tendencias artísticas que habían trasladado el foco de la obra de arte desde la subjetividad hacia el mundo objetivo, por ejemplo, en el momento del desarrollo... en literatura de la poesía objetiva y del nouveau roman, que proponía el relato puramente exterior” (Schopf, 2004).

- 34 A raíz de una serie de comportamientos extraños en una joven de Valparaíso, ésta es encerrada y acusada de estar poseída por el demonio. Sin embargo, antes de declararla poseída el Arzobispo de Santiago, ciudad donde la muchacha después de muchas peripecias termina hospitalizada, ordena al presbítero José Raimundo Zisternas y a ocho personas más, entre seculares y facultativos en ciencias médicas, elaborar respectivos informes acerca de la razón de este comportamiento. La mayoría de ellos negó la posesión diabólica reconociendo una enfermedad natural, sin embargo la muchacha fue sometida a las más humillantes exposiciones mientras duraban sus ataques. Todo esto consta en los informes elaborados. Uno de ellos, el del científico chileno Manuel Antonio Carmona, elabora una teoría sobre la posible naturaleza del diabolismo, intuyendo la existencia de una parte subconsciente de la psique, esto, mucho tiempo antes de las teorías del subconsciente elaboradas por Freud.
- 35 La escena final de la novela, con un narrador describiendo la belleza del jardín y la belleza de la joven, cuando el protagonista una vez sorteado el peligro ha decidido por la vida convencional, tiene una gran semejanza con el final de la película *Terciopelo azul*, del cineasta David Lynch, cuyo tema, con ciertas variantes, es el mismo. El final del film también sucede en un jardín donde, luego de su aventura y rodeado del ambiente familiar, el muchacho toma sol en una reposera, donde la cámara (el narrador) lo sorprende contemplando la belleza del jardín y escuchando la voz de la joven. La muchacha, que en la película sí se ha enterado de las tribulaciones del joven e incluso de su relación erótica en esa parte oscura del mundo (“¡es un extraño mundo!”), es la frase que repetidamente pronuncia al ir descubriendo lo que ocurre en la noche de un pueblo tan apacible y normal a la luz del día), intuye que todo volverá a ser normal cuando los petirrojos vuelvan a aparecer. Efectivamente en la escena final un petirrojo se posa en el alféizar de la ventana, la chica se llena de felicidad, todo se envuelve en un clima de armonía y seguridad. Sin embargo el petirrojo lleva algo en su pico, es un pequeño insecto que lucha desesperadamente por su vida.

- 36 “La clásica iniciación amorosa de los muchachos a los dieciséis años. Esta vez, es una iniciación con calosfríos, estornudos, piscinas temperadas... casas encantadas, mantis religiosas, jardines palúdicos... Todo esto, más una señorita casi por completo misteriosa, *un alma errante*, como se decía por aquellos días...”, dice la contratapa de la Editorial la Noria, en la edición de 1984.
- 37 Aira, (1949), ha publicado entre otros relatos y novelas: *La liebre*, *El llanto*, *La prueba*, *El Volante*, *Ema la acantiva*, *Una novela China*. Entre sus ensayos figuran: *Copi*, *Las tres fechas*, *Edward Lear*.
- 38 El énfasis es nuestro.
- 39 Tal vez tuvo las facilidades, como Diplomático, para ser “ese señor burgués” que en su interior mantiene viva la pureza de su juventud; opción que Arenas no tuvo, esperando, aún el año 77, esa jubilación que no llega.
- 40 No quiere inquietar al lector ni provocar a las instituciones de la época (de esta segunda edición: 1985, plena dictadura, valores retrógrados, hipocresía) esperando, a falta de jubilación, el Premio Nacional.