



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Artes -Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

La búsqueda de la libertad en *Bouldroud* de Teófilo Cid



Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Alejandro Ariel Soria Sepúlveda
CONCEPCIÓN-CHILE
2015

Profesora Guía: Dra. Cecilia Rubio Rubio
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Artes
Universidad de Concepción

Índice

I. Presentación de la propuesta _____	3
II. La crítica de <i>Bouldroud</i> _____	12
Surrealismo en Chile, pasado de moda _____	15
Literatura europeizada _____	21
Literatura no comprometida _____	27
Ruptura con la tradición _____	35
Mandrágora, movimiento beligerante. Guerra de principios _____	38
Ruptura de Cid con Mandrágora _____	46
Fracaso del surrealismo chileno durante 1942 _____	50
III. El comienzo de la búsqueda de la libertad _____	53
Malestar y alejamiento de la vida social y cultural _____	58
IV. El amor loco _____	75
V. El sueño y lo negro. El quiebre del espíritu en la poesía _____	97
El sueño _____	97
Lo negro _____	107
VI. Armonía de libertades _____	118
VII. Conclusiones _____	155
VIII. Referencias bibliográficas _____	159

I. Presentación de la propuesta

El objeto de estudio de esta investigación es *Bouldroud*¹, de Teófilo Cid Valenzuela (Cautín, Temuco, 1914 – Santiago, 1964), primer libro, y única colección de relatos, publicado por el autor en 1942, bajo Ediciones Mandrágora.

La carrera literaria de Teófilo Cid comienza en 1932 cuando obtiene el Premio de los Juegos Florales en Talca, y conoce a Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, con quienes en 1938 fundaría el grupo poético surrealista Mandrágora. Por el conjunto de su obra poética obtiene en 1963, junto a Nicomedes Guzmán, el Premio Nacional del Pueblo de San Miguel. En esta extensa trayectoria hay que incluir diversos artículos, crónicas, ensayos, críticas literarias, referencias, prólogos e importantes traducciones, entre otros. Su producción literaria está formada, además, por *El tiempo de la sospecha* (1952, novela corta), *Camino del Nielol* (1954, poesía), *Niños en el río* (1955, poesía), *Nostálgicas mansiones* (1962, poesía) y *Alicia ya no sueña* (1964, teatro). Igualmente, colaboró con diversas obras en revistas², periódicos³ y antologías⁴, desde 1934 hasta un año antes de su muerte.

La obra *Bouldroud* forma parte de la producción narrativa de Teófilo Cid, dentro de un primer periodo que, según De Mussy (en Cid, 2004, pp. 20-31), transcurre entre 1934 y 1950, y

¹ En esta tesis se trabajará con la versión digital de la edición original, disponible en www.memoriachilena.cl.

² *Total*, *Mandrágora*, *Ximena*, *Leitmotiv*, *Multitud*, *Clío*, *Pro Arte*, *Travesía*, *Cántaro*, *David*, *Extremo Sur*, *Ultramar*, *Revista Literaria de la SECH*, *Alerce*, *Polémica* y *Mapocho*.

³ *La hora*, *La Nación*, *Clarín* y *El Siglo*.

⁴ *Antología del verdadero cuento en Chile*, de Miguel Serrano (1938); *Exposición de la poesía chilena*, de Carlos Poblete (1941); *Cuarenta y un poeta joven de Chile* (sic), de Pablo de Rokha (1943) y *Poesía nueva de Chile*, de Víctor Castro (1953).

que, a diferencia del siguiente proyecto⁵, estaría marcado por su participación, adhesión y compromiso con el movimiento surrealista francés y mandragórico. De Mussy (en Cid, 2004, p. 25) observa que entre los años 1935 y 1942 se da la mayor productividad de Teófilo Cid, de poemas, traducciones, críticas de libros y ensayos, principalmente en antologías y revistas, cerrando este periodo con la publicación de *Bouldroud*, cuando se desempeñaba como Subjefe de Ceremonial en el Ministerio de Relaciones Exteriores (1942), y se distanció del grupo Mandrágora y de la revista del mismo nombre.

El objetivo general de esta tesis es, en primer lugar, reconocer los rasgos que caracterizan *Bouldroud*, y, por ende, la narrativa temprana de Teófilo Cid, dentro del panorama literario de la primera mitad del siglo XX en Chile; y, en segundo lugar, rescatar el proyecto literario inicial de Teófilo Cid, ensombrecido por la polémica recepción del grupo y revista Mandrágora, y la imagen de Cid como “poeta maldito”, sumido en sus últimos años en el alcoholismo y el abandono.

El primer objetivo específico consiste en contextualizar el proyecto narrativo inicial de Teófilo Cid, exponiendo aquellos antecedentes históricos, ideológicos y literarios que rodean la elaboración de *Bouldroud*, con la finalidad de aunar y presentar las características que Teófilo Cid tiene en común con autores de su generación, para luego analizar la forma en que dichas características se presentan en *Bouldroud*. Se analizarán las circunstancias político-sociales que circunscriben el año 1938 y que determinan la denominación de la Generación del 38; las

⁵ De Mussy (en Cid, 2004, pp. 32-46) fecha el segundo periodo desde 1950 hasta su muerte en 1964. Teófilo Cid desarrollaría una propuesta literaria o “nueva conciencia poética” llamada por él como “realismo mágico” (en Cid, 2004, p. 38), que si bien es subjetiva, lo conduciría a la “total objetividad”, en la que el “Yo” y toda subjetividad son abandonadas para expresar un pensamiento concreto que se traduce a través del paisaje y las cosas, dejando atrás la interiorización y profundización psicológica de los personajes, como se había desarrollado en el surrealismo.

innovaciones literarias que surgen de la voluntad de ruptura con las formas tradicionales, rasgo que Goic (cf. Muñoz, en Muñoz y Oelker, 1993, p. 249) considera como esencial de lo que él denomina generación “neorrealista” de 1942, constituida por escritores que comienzan a escribir entre 1935 y 1950; y la “configuración generacional de la realidad” (Muñoz, en Muñoz y Oelker, 1993, p. 250), o modo en que se interpreta sociológicamente la realidad en la obra literaria, según la propuesta de Promis, y que caracteriza lo que se denomina Generación del 42⁶. Para cumplir con este objetivo, se utilizará el *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* de Luis Muñoz y Dieter Oelker (1993); y *Vanguardia Literaria: Ruptura y restauración en los años 30* de Sergio Vergara (1994).

El segundo objetivo específico es ligar *Bouldroud* con la tesis de José Promis sobre los programas narrativos en la novela chilena del siglo XX. Si bien para Promis la “generación neorrealista” desarrolla el programa de la “novela del acoso”, en *Testimonios y documentos de la literatura chilena*, señala que los miembros de la “generación neorrealista”:

configuran dos concepciones del poeta básicamente antagónicas, lo que muestra a su vez la contradicción interna que, desde el punto de vista ideológico, define a esta generación. Muchos de sus miembros se escinden dramáticamente entre la necesidad de ser fieles a su compromiso artístico y su fidelidad a una ideología política que niega la autonomía de la obra literaria, mientras que otros, por el contrario, mantienen el concepto establecido por la *generación de 1927*, entendiendo al poeta como un creador de universos cuya naturaleza y verdad intrínseca no obedece ni responde a las categorías de la realidad histórico-social. (Promis, 1977, p. 52)

⁶ La denominación generacional de Promis sigue la propuesta de la periodización de Goic, esto es, la Generación del 42. Esta denominación sustituye, pero sin reemplazar del todo, la denominación “Generación del 38” (Muñoz, en Muñoz y Oelker, 1993, p. 240).

De esta manera, tanto Mandrágora como Teófilo Cid pueden adscribirse al programa de la generación de 1927, esto es, “la novela del fundamento”, la que “responde a un concepto del género entendido como un ‘saber de salvación’. El proceso narrativo adquiere la forma de una indagación lingüística que se orienta hacia el descubrimiento y la revelación de profundos secretos y desconocidos conflictos individuales” (Promis, 1994, p. 927). Además, “rechaza las explicaciones positivistas sobre el sentido y el destino del comportamiento humano, pero no propone ninguna alternativa. Su programa se desarrolla en torno al motivo de la “búsqueda”, continuando, en este aspecto, una preferencia narrativa característica de la novela modernista durante el periodo finisecular” (Promis, 1994, p. 928).

Como tercer objetivo específico se pretende identificar la búsqueda del fundamento en *Bouldroud* de Teófilo Cid con la búsqueda de la libertad. En primer lugar, se debe evidenciar en cada uno de los relatos la aproximación a la búsqueda de la libertad. Luego, relacionar esta búsqueda con un proyecto mayor promovido por el surrealismo mandragórico y francés. Para el primer caso, se expondrán las ideas sobre el fundamento de la libertad presentadas por los integrantes del grupo surrealista Mandrágora, Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, en la revista *Mandrágora* (en Vasallo, 2000), también en la revista *Leitmotiv* y en las tres conferencias leídas en la Universidad de Chile en 1939, tituladas “En defensa de la poesía”, recopiladas en *Mandrágora: La raíz de la protesta o el refugio inconcluso* de Luis G. de Mussy (2000); además de artículos de crítica literaria sobre el surrealismo en Chile, de Enrique Lihn (1970), Marta Contreras (1985), Susan Foote (1995) y Stefan Baciú (1981). También se incluirá la definición del periodo surrealista hecha por el propio Teófilo Cid,

rescatada desde diversas crónicas en diarios y revistas compilados en *¡Hasta Mapocho no más!* (1976), y los ensayos compilados en *Teófilo Cid. Soy Leyenda*, por Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz (en Cid, 2004). Para el segundo caso, es decir, para hacer referencia a la libertad en el surrealismo francés, se analizarán los manifiestos de André Breton (en *Manifiestos surrealistas* (1992), texto prologado por Aldo Pellegrini) y *Actas Surrealistas* de Braulio Arenas (1974).

El cuarto objetivo específico es demostrar que el fundamento de la búsqueda de la libertad en *Bouldroud* revela la problemática de la escisión de la libertad en el surrealismo. Si bien cada relato en *Bouldroud* desarrolla la búsqueda de la libertad, dicha búsqueda pone de manifiesto el conflicto al intentar conciliar la libertad individual y la libertad social. Por un lado, los personajes intentan exaltar su vida psíquica, dándole cabida a las pulsiones inconscientes que son reprimidas por el medio social, con el objetivo de liberarse frente a las presiones sociales provenientes principalmente de las ideologías burguesa y capitalista. Por otro lado, los personajes buscan la libertad humana en la vida social, al desarrollar alternativas en las que el individuo liberado constituya el modelo para la vida humana. La vida individual, conforme a la actitud poética promovida por el surrealismo que identifica vida y poesía, estaría asegurada al liberar a la sociedad de los valores del capitalismo imperante y la burguesía. Según afirma Mario de Micheli (1997), en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, el surrealismo francés “se presenta con la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable” (p. 153), pero tal libertad se presentaría escindida, dificultando la propuesta del surrealismo. La distinción entre libertad individual y libertad social se origina en los argumentos de Sigmund Freud y Karl Marx, cuyas teorías motivan al surrealismo a distinguir e intentar conciliar una libertad que corresponde a lo individual con otra que corresponde a lo social. Por

un lado, la problemática de la libertad será tratada en el desarrollo de este objetivo mediante el texto de Terry Eagleton (1999), *Marx y la libertad*, para dilucidar el trato que Marx da al conflicto entre libertad individual y social; por otro lado, se explicará la problemática de la libertad humana a partir del texto de Sigmund Freud (1930), *El malestar en la cultura*, y el ensayo de William Daros (1979), “El problema de la libertad en la teoría psicoanalítica freudiana”.

El quinto objetivo específico es vincular el tema del amor al fundamento de la libertad y su consiguiente problemática. Teófilo Cid presenta como rasgo común en todos los relatos la relación íntima entre un hombre y una mujer, tema recurrente en el surrealismo. De esta manera, la relación amorosa pareciera ser el vínculo humano más apropiado para la búsqueda de la libertad. Por esto, el amor y la libertad son valores que se identifican y corresponden mutuamente en cada uno de los cuentos. Por consiguiente, se traslada la problemática que enfrenta lo individual y lo social a la consecución del amor. Varios artículos y ensayos de la revista *Mandrágora* intentan redefinir el concepto de amor de carácter metafísico, burgués y cristiano, desarrollando la búsqueda de la libertad en el amor apoyada en la propuesta freudiana. Para cumplir con dicho objetivo, se analizarán las relaciones complejas de los personajes que ambicionan resolver sus vínculos intentando definir el amor a la sombra de las exigencias del inconsciente, que busca satisfacer el placer. Para tal caso, el aporte de Sigmund Freud en sus textos *El malestar en la cultura* (1986) y *Tres ensayos sobre la teoría sexual* (2011) entregarán las líneas que permitirán vislumbrar la problemática de la libertad en el amor como una apertura y discusión que pone en jaque los valores tradicionales. Así, la libertad se lograría al redefinir el amor burgués a partir de los aportes de Sigmund Freud, quien propone al inconsciente como

origen de los vínculos sexuales que establecen los sujetos. Así el surrealismo interpretaría que la libertad en el amor se consigue al eliminar la represión sobre los deseos inconscientes y evidenciar las motivaciones del amor como pulsiones originarias del inconsciente. De esta manera, amor y libertad se identifican en la búsqueda que da sentido a la condición humana. Sin embargo, dicha interpretación entraría en conflicto con los mismos postulados freudianos, ya que Sigmund Freud explica el amor como sublimación de la pulsión originaria de vida del inconsciente, producto de la interiorización de la vida en sociedad y sus normas. Tal situación podría explicar el vínculo entre amor y crueldad, o amor y crimen, entre otros.

Un sexto objetivo específico es analizar la relación entre el sueño y la libertad en *Bouldroud*. A partir de la actividad onírica de los personajes y el tipo de mundo que se desarrolla en los relatos⁷, además de las críticas mencionadas anteriormente de Alone en *El Mercurio* y la crítica anónima de la revista *Hoy*, se intentará descubrir la forma en que el sueño favorece la búsqueda de la libertad. Se abordará este objetivo con el trabajo de Sigmund Freud (1988) en *La interpretación de los sueños*, quien expone que el sueño es la instancia en la que el inconsciente puede liberarse para satisfacerse, sin embargo, el problema surge porque el inconsciente necesita de los objetos o elementos simbólicos para expresarse, además de que la interpretación de los sueños debe ser consciente y construirse como un relato, situación que igualmente limita lo inconsciente. Este problema se presenta tanto en la satisfacción de los placeres, como en el enfrentamiento entre lo racional y lo irracional, por lo que la libertad se construye igualmente en el relato al liberarse de las trabas de la razón, mediante la escritura automática que no discrimina entre lo real objetivo y la imaginación subjetiva. También, se investigarán los rasgos de lo que se suele entender por relato onírico. Tal situación se presenta, principalmente, en los relatos “Una

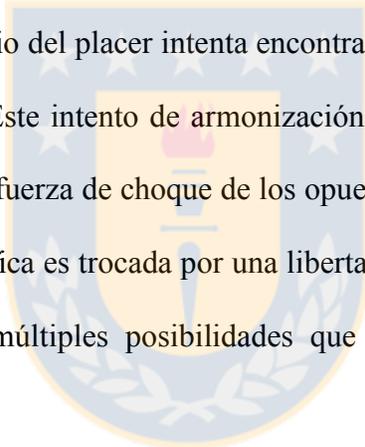
⁷ Teófilo Cid define *Bouldroud* como un conjunto de “relatos oníricos” (Cid, 2004, p. 26).

heroína de Walter Scott”, “Bouldroud”, “La mujer negra” y “Chancho burgués”, cuyos personajes experimentan la mixtura entre la realidad y acontecimientos de carácter no realista, haciendo clara alusión al estado del sueño, confundiendo lo subjetivo y lo objetivo permanentemente.

El séptimo objetivo específico es analizar la utilización de lo negro como un conjunto de conductas y efectos negativos que provocan cierto estado en el que la sensibilidad del lector se dispone a la problemática de la libertad. Principalmente se analizará el efecto del terror como una característica importante de la llamada Poesía Negra, descrita por Braulio Arenas en “Mandrágora, Poesía Negra” (en Vasallo, 2002), la que puede relacionarse con el término “humor negro” de André Breton (1991), en *Antología del humor negro*, y la relación entre el surrealismo y el terror en los manifiestos surrealistas (en Breton, 1992). Las escenas de terror que la obra de Cid desarrolla permiten redefinir el tema del amor y abrir la instancia para desplegar la problemática de la libertad. Los efectos de la guerra en “Una heroína de Walter Scott”, la violencia en el relato “En libre plática”, la muerte en “La mujer negra”, la bestia anticristiana en “El rosal vertiginoso”, estar a la deriva en “Bouldroud”, el placer y la muerte en “Una lectora de Ovidio”, y la metamorfosis y persecución en “Chancho burgués” producen el ambiente propicio para provocar el abandono de los valores tradicionales y, por consiguiente, poner en funcionamiento el criterio.

Finalmente, la hipótesis que guiará el análisis, y que se intentará comprobar en esta tesis, es que en la búsqueda de la libertad que se presenta como fundamento en *Bouldroud* de Teófilo Cid, los términos búsqueda y libertad se identifican, de tal manera que la libertad que se persigue

encontrar es la búsqueda constante. Se trataría de una libertad que intenta definirse entre la exaltación y justificación de la fuerza del inconsciente, y los contenidos culturales que lo envuelven. La propuesta de solución a los contrarios individuo y sociedad no es definida, dejando la impresión de un vaivén que caracteriza a una búsqueda que no se posiciona. Esta libertad se manifiesta siempre en la forma del amor, en la que los personajes batallan sobre los valores tradicionales construyendo sus contenidos, intentando ahondar en la sensación de libertad que anhelan, pero que se verá sometida siempre a la evaluación de la cultura y la sociedad. En tal caso, la libertad se presenta como la búsqueda de ella en la zona oscura o difuminada de los límites de lo individual y social. El amor sería el mejor terreno para explorar y probar los límites de la libertad, en el que el principio del placer intenta encontrar la forma de igualarse al principio de realidad, más que superarlo. Este intento de armonización produce una tensión violenta que lanza al personaje al vacío por la fuerza de choque de los opuestos que generan lo individual y lo social. Así vista, la solución pacífica es trocada por una libertad vivida en la experiencia violenta e insegura, pero abierta a las múltiples posibilidades que permite el intento de armonizar cualquier opuesto.



II. La crítica de *Bouldroud*

Bouldroud de Teófilo Cid Valenzuela fue publicado por el autor en marzo de 1942, con un tiraje de 500 ejemplares, bajo Ediciones Mandrágora. El libro contiene siete relatos que reflejan la vinculación de Cid con el surrealismo. Según Luis G. de Mussy (En Cid, 2004, p. 26), Teófilo Cid definió los relatos como “relatos oníricos”. La referencia a *Bouldroud* en el sitio de la Biblioteca Nacional agrega que el propio autor calificó la obra como “nacida de la escritura automática”⁸. Los siete relatos son: "Una heroína de Walter Scott", "En libre plástica", "La mujer negra", "El rosal vertiginoso", "Bouldroud", "Una lectora de Ovidio" y "Chanchito burgués".

La crítica que a continuación se cita es recogida en su totalidad del trabajo desarrollado por Luis G. de Mussy en el estudio introductorio a *Teófilo Cid. Soy leyenda. Obras completas*. Si bien el sitio de la Biblioteca Nacional muestra en su catálogo de archivos electrónicos una gran cantidad de referencias a Teófilo Cid, no hay indicios de haberse hecho estudios críticos sobre *Bouldroud*.

De Mussy afirma que *Bouldroud* habría constituido toda una novedad editorial, debido a que ninguno de los relatos se habría dado a conocer con anterioridad, ni su impresión anunciada.

⁸ Según De Micheli “el automatismo surrealista difiere del de Dadá, menos psíquico y más mecánico. Para poner de relieve la diferencia basta comparar los dos métodos de composición literaria, el de la poesía formada con las palabras sacadas del sombrero y éste de Breton, divulgado en el *Primer Manifiesto*” (1993, p. 159). Este autor explica que la escritura automática desarrollada por el surrealismo se distingue de la escritura automática desarrollada por Dadá. La primera busca de forma positiva dar cabida al espíritu humano mediante un tipo de escritura ajeno al sentido y responsabilidad que detienen la conciencia en la escritura. El segundo, que de forma negativa se presenta destructiva, elimina todo sentido de la comunicación y no deja entrever fundamento positivo para el desarrollo del ser humano. La escritura automática del surrealismo se compara a la actividad onírica en cuanto deforma los contenidos en la medida que se expresan, pero dejando entrever una motivación positiva en el ser humano que se quiere exteriorizar. En Dadá se centra en la sinrazón e ilogicidad como formas de desarmar el mundo negándose a proporcionar un fundamento.

Sin embargo, tal novedad mostraría contradictorias valoraciones en diarios y revistas, que llevaron a De Mussy a tildarlo de “libro discutido” (En Cid, 2004, p. 26). Una crítica positiva es la de Ricardo Latcham, crítico de *La Nación*, que calificó *Bouldroud* como “el mejor libro surrealista de habla española” (p. 26). Otra es una crítica anónima publicada en la revista *Hoy* de 1942, en la que se elogia al libro y a su autor:

Casi siempre el escritor busca para cada una de sus obras un título que sea cazador certero. Teófilo Cid rompe la tradición y con un enredado nombre se las aviene perfectamente... En realidad, el cazador está entre las páginas. Su destreza es un espectáculo en que la sensibilidad encuentra renovadora energía. Dicho con otras palabras: Teófilo Cid es un escritor que conoce y domina la secreta gracia de su juego. Fácilmente, la imaginación comienza a mostrar personajes de la más varia naturaleza; el ingenio los elige con clara intuición, porque en éste o en aquél le basta un rasgo para advertir lo que con ellos hará en seguida; y luego empiezan estos hombres y estas mujeres a dar a la realidad distintas máscaras muy útiles en el sueño, y al sueño una fisonomía tan cotidiana que no es difícil toparse con ella por alguna parte cualquiera de la vida... Su estilo es, por cierto, el adecuado a las transformaciones continuas. Ágil, tiene a todas las palabras dispuestas a servirle. Las más tercas se ven a veces sometidas a aparecer con una significación que las asombra y regocija... *Bouldroud* se compone de siete relatos. Libro de un buen escritor, que no alcanza a presentarse debidamente en tan rápida reseña. (p. 27)

Con posterioridad a la publicación de *Bouldroud*, en 1970, Jorge Tellier publica en *El Siglo* un artículo titulado “Teófilo Cid: el último bohemio”, en el que expone: “alarde de conocimiento de oficio narrativo, a la vez que de anticipación literaria, y de profundidad de interpretación y penetración psicológica en capas inexploradas de la conciencia chilena” (p. 27).

La crítica que desacredita a *Bouldroud*, que sin embargo sintetiza muy bien algunas características generales de los relatos, es de autoría de Alone, crítico de *El Mercurio*, en “Crónica literaria” de 1942:

Teófilo Cid, un nombre nuevo, acaso un seudónimo, hace su presentación en esta obra de nombre difícil y estilo nada fácil. Son siete cuentos donde la fantasía y la realidad se mezclan con el propósito visible de confundirse y de confundirnos objetivo y subjetivo, que pasa sin transiciones del mundo exterior al interior, de lo observado a lo simbólico, jugando al enigma, despistando. El asombro, el capricho, el absurdo... No podría decirse que Teófilo Cid va en busca del tiempo perdido, como Proust, pero se sospecha que busca hacernos perder el tiempo. (p. 26)

Debido a la importancia de este crítico y de *El Mercurio* para las letras chilenas, estas últimas palabras pueden haber contribuido fuertemente a la impresión de De Mussy, de que *Bouldroud* es un “libro discutido”.

La crítica expuesta se enfoca en la orientación literaria de Cid, mientras que el análisis de los relatos en *Bouldroud* es breve y muy general, dado que no existen estudios o críticas que profundicen sobre *Bouldroud* y su contexto. Si bien De Mussy no expone la cantidad de críticas y reseñas sobre la obra, pareciesen ser bastante más de las citadas, en especial para presentar a *Bouldroud* como un caso discutido. Por esta razón se intentará armar un contexto que permita comprender la aparición de *Bouldroud*, mediante el análisis de la crítica sobre surrealismo en Chile y el análisis de este fenómeno por el propio Teófilo Cid.

Surrealismo en Chile, pasado de moda

Previamente a la publicación de *Bouldroud*, el surrealismo en Chile enfrentó una problemática relacionada con la distancia temporal entre su propuesta y la del surrealismo francés. Tal distancia temporal permitió que se le tildara de “surrealismo tardío” y, de forma peyorativa, “anticuado” (Lihn, 1970, p. 92). Marta Contreras (1985, p. 31) coincide con Lihn, y toma como referencia la apreciación de Jasón Wilson, que valora al surrealismo como “fenómeno tardío”. Del mismo modo, Vicente Huidobro, quien habría detestado, según Teófilo Cid (1976, p. 237), los dictámenes de Breton, decía del surrealismo que era tan *demodé*, de esencia tan anticuada como el mismo romanticismo. Pese a esta distancia temporal, muchos jóvenes adoptaron el surrealismo como una propuesta nueva; por ejemplo, Volodia Teitelboim se refiere a la influencia del surrealismo y la literatura europea durante el periodo de 1938 como “último grito de la moda” (en Lihn, 1970, p. 93).

Los inicios del surrealismo tienen lugar en Francia, en febrero de 1924, lugar y fecha en que se publica el *Primer Manifiesto Surrealista* de André Breton. Este texto teórico es considerado como un intento de aclarar el polémico vocablo “surrealismo”, y de definir los principios del surrealismo. La aparición por primera vez de la palabra “surrealismo” fue en 1917, en el prefacio de la pieza teatral *Les mamelles de Tiresias*, de Apollinaire. Breton utiliza este término relacionándolo con el automatismo psíquico puro y la escritura automática, teoría y método desarrollados por él en 1919 durante su participación en las actividades vanguardistas en DADÁ⁹. Todos estos datos ubican al surrealismo francés en la década del '20, lo que contrasta

⁹ Movimiento encabezado por Tristan Tzara y compuesto por varios integrantes que luego formarán filas en el surrealismo de Breton.

con la fundación del grupo surrealista chileno Mandrágora en 1938. Este grupo compuesto por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres, desarrolla la propuesta surrealista a través de la revista *Mandrágora* y de trabajos personales, alcanzando su mayor desarrollo en la década del '40.

Además de la distancia temporal respecto de los acontecimientos europeos, también se reconoce esta distancia respecto de lo sucedido en la literatura latinoamericana, y particularmente chilena. En 1920 la vanguardia europea habría producido su primer impacto en Latinoamérica, momento en el que arrancarían una etapa “radicalmente nueva para el género cuento” (Oviedo, 2008, p. 16). Otros ubican este inicio de la vanguardia en Chile en 1914, en torno al manifiesto creacionista *Non serviam* de Vicente Huidobro. Los viajes de Huidobro a Europa le permiten difundir el creacionismo e introducir en Chile las principales tendencias artísticas vanguardistas, convirtiéndolo en uno de sus principales promotores en Latinoamérica. Sin embargo, según Vergara (1994), la madurez de la formación y desarrollo de las líneas poéticas de vanguardia en Chile se lograría en los años treinta, la que se resume en los nombres de Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Juan Emar. (p. 33).

A partir de estos antecedentes, puede verse que el grupo Mandrágora es uno de los últimos exponentes de la vanguardia chilena. En esta posición el surrealismo chileno tuvo que desprenderse no solamente de la literatura precedente, sino que también debió enfrentar la superación de la vanguardia por una literatura de carácter social y nacional, es decir, hacer valer fuertemente su postura en el declive de la vanguardia, durante la reabsorción de los postulados

vanguardistas en su actualización por parte de otros grupos literarios, como el Imaginismo¹⁰ en 1928 y Poetas de la claridad¹¹ en 1938.

Si los intentos de Mandrágora en 1938 se consideraban “pasados de moda”, para 1942, año en que se publica *Bouldroud*, la imagen que provoca el surrealismo chileno es de obstinación, debido al intento por mantener vigentes los principios y técnicas del surrealismo bretoniano, que no concordaban con el contexto cultural e histórico de la época. Susan Foote (1995, p. 39), coincidiendo con Sergio Vergara (1994), considera que “El grupo ‘La Mandrágora’ rehusó cambiar y se aferró al surrealismo de los años 20, ya estando en los años 30 y 40”. La última publicación en que aparecen los cuatro miembros del surrealismo chileno es la revista *Leitmotiv* de Braulio Arenas, cuyos tres números se publican entre 1942 y 1943. Foote concuerda con Vergara en que los textos teóricos que presenta esta revista “son un intento de reafirmar la importancia de las bases teóricas del surrealismo bretoniano frente a una realidad que lo ha sobrepasado: la Segunda Guerra Mundial en 1942 y 1943 y la predominancia, tanto en el contexto cultural chileno como en el europeo, de la literatura que corresponde al real socialismo” (p. 40). Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial en la actividad literaria europea llevan a la censura y persecución de los surrealistas, la que se vuelve “un factor de dispersión y de incertidumbre para la existencia en adelante de un grupo estructurado” (Rojas, 2012, p. 145). Desde 1940, el gobierno de Vichy generó una presión que provocó que el grupo surrealista se dispersara y sus miembros se trasladaran a Marsella y Norteamérica, donde continuaron con las actividades surrealistas en 1942. Breton se asila en un campo en Francia,

¹⁰ “El contacto con la literatura europea se da finalmente a través del Imaginismo, en tanto movimiento de avanzada, ya que constituyó en la vanguardia un nuevo periodo de la literatura chilena” (Vergara, 1994, pp. 37-38)

¹¹ “Para sobrevivir, tuvimos que absorber las enseñanzas de Freud, componente central del surrealismo mandragórico. Pero ellos también tuvieron que cedernos un poco de terreno a nosotros” (Parra, 1958, p. 58)

reduciendo las actividades literarias a la semiclandestinidad. La salida de libros desde Europa hacia América se redujo considerablemente. La disminución de la actividad surrealista debe haber generado en 1941, año previo a la publicación de *Bouldroud*, una idea de declinación que debe haberse mantenido entre los intelectuales chilenos, en especial en la crítica literaria conservadora; sin embargo, la actividad surrealista se reinicia en 1942 en Nueva York con nuevas publicaciones y exposiciones, de las que debe mencionarse *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, también publicado en la revista *Leitmotiv*, que muestra los intentos por mantener los principios del surrealismo.

Considerando la distancia entre el Primer manifiesto de Breton y la publicación de *Bouldroud* en 1942, así como la dispersión e incertidumbre del movimiento surrealista francés en ese año, la obra *Bouldroud* debe haber sido recibida con poco interés. El adjetivo “discutido”, asociado por De Mussy a *Bouldroud*, tiene relación no tanto con la naturaleza de la obra, sino con la justificación de publicar un texto surrealista tan lejos de un contexto considerado original, y de la vigencia de la vanguardia contrastada con la situación del surrealismo previo a 1942. El surrealismo chileno estaba lejano a la disposición anímica y desconfianza de la cultura europea de postguerra; lejano a la gestación del surrealismo en Europa, cuyo desarrollo estaba relacionado con problemáticas ajenas al contexto chileno; y lejano a la vigencia de los postulados del *Primer Manifiesto Surrealista* y el auge de la vanguardia literaria en Latinoamérica.

Otro factor que puede hacer referencia a la idea de “pasado de moda” del surrealismo chileno es la reabsorción del surrealismo francés. Según Lihn “la declinación del surrealismo coincide con su eclipse en el horizonte histórico-cultural de su época y con una suerte de proceso

de reabsorción suya en esa masa que le servía de base” (Lihn, 1970, p. 92). Lihn se refiere a los escritos teóricos de Breton “con un discurso histórico más amplio apoyándose en él como un islote en una gran masa de cultura sumergida” (Lihn, 1970, p. 92). Misma suerte corrió el surrealismo chileno que fue adoptado por las corrientes literarias de 1938, las que mantuvieron la vigencia de los procedimientos surrealistas. Sin embargo, esta acogida amortiguó el impacto pretendido por el surrealismo mandragórico. Teófilo Cid recuerda que la “diatriba”, “el disgusto diseñado” de Mandrágora resultaba inoperante, a propósito de un recital hecho por los miembros de Mandrágora en 1938: “no despertó cólera alguna, como debiera haber provocado, sino más bien un inexplicable deleite estético. El público parecía entender que nuestra posición era una más de las muchas traídas por el desdén de innovar la ‘bella expresión literaria’” (Cid, 1976, p. 14). Vergara se refiere a esta situación en términos de “reactualización” de la vanguardia y de las técnicas surrealistas, en especial cuando señala que “las manifestaciones de vanguardia son reactualizadas por los simpatizantes de la literatura social” (Vergara, 1994, p. 208). Tal proceso llevó a otros grupos literarios a popularizar dichas técnicas hasta volverlas, como expone Lihn (1970, p. 92), de “dominio público”. Esto scontrasta con el propósito de Mandrágora de ser surrealistas a ultranza y ortodoxos respecto del surrealismo bretoniano del Primer Manifiesto Surrealista, tanto en 1938 como en 1942 y 1943 en la revista *Leitmotiv*.

Este proceso de reabsorción, reactualización, adaptación del proceder literario surrealista, dejó de lado ciertos principios o fundamentos característicos del surrealismo como forma de pensamiento o forma de vida. Evidencia de la perspectiva adoptada en este proceso puede observarse en parte de la crítica a la *Antología del verdadero cuento en Chile* de Miguel

Serrano¹². Serrano se jactaba de incluir en su antología una nueva forma del cuento, donde se establecía el origen de la “verdadera” forma de narrar. Una de las primeras críticas que recibió fue de parte de Benjamín Subercaseaux, en *Atenea* en 1938, quien expuso su disparidad con el proyecto de Serrano e indicó que todos los textos antologados serían “cuentos comunes y corrientes” y que Serrano estaría en desconocimiento de la existencia de un género narrativo especial: “el cuento subjetivo-onírico” (en Vergara, 1994, p. 219). Las características de este tipo de cuento serían las de ceñirse “a la lógica caprichosa del ensueño”, produciendo sensaciones incoherentes “provocadas por la orgía imaginativa”, que habría estado en boga en la Europa de *Après-guerre* y de ahí su carácter *demodé*. El autor de la crítica expone además que “hace tiempo que murió de consunción”, e incluye su rechazo al decir que “es material del psicoanálisis y no de la literatura”, reduciendo los aportes del surrealismo a su carácter estético literario y agregando que solo serían “técnicas literarias promovidas por los franceses” (en Vergara, 1994, p. 219).

Si bien la crítica de *Bouldroud* no dice que sea un libro “pasado de moda”, seguramente se debe haber tenido una noción muy cercana a esta apreciación, ya que es lo que se pensaba del surrealismo chileno. En esto hay que considerar la declinación del surrealismo en Chile frente al terreno ganado por la literatura social, la distancia temporal con su contexto original, el declive

¹² La primera inclusión que se hace de Teófilo Cid en una antología es el intento de Miguel Serrano por instituir un origen y forma del género cuento. Luego de una polémica registrada en el diario *La Nación* y la revista *Hoy* en 1938, sobre la definición del cuento como género y la aparición de una nueva generación literaria en Chile, Serrano publica su antología *El verdadero cuento en Chile* (1938). Esta antología incluye el cuento de Cid “Los despojos”, junto a los de autores como Braulio Arenas y Juan Emar. Lo que persigue Serrano (En Muñoz y Oelker, 1993, p. 219) es mostrar a “esta joven generación”, a cuyos miembros les atribuye la calidad de “verdaderos cuentistas”. Los argumentos para afirmar esto los sintetiza muy bien Carlos Droguett en su crítica a Serrano: “1° Del cuento chileno no se puede decir nada; 2° el cuento nace hoy en América nuestra y en especial en Chile; 3° el cuento construido en base de realidades exteriores, de impresionismo de estilo, es un mal cuento y lleva un rumbo equivocado; 4° el cuento auténticamente tal debe encerrar una ansia redentora y nueva, una realidad renovadora y profunda, auténticamente nueva.” (En Muñoz y Oelker, 1993, p. 222).

momentáneo del surrealismo en 1941 producto de la Segunda Guerra Mundial, y la reactualización, reabsorción, o renovación del surrealismo por otras corrientes literarias. Con esto se puede interpretar que las críticas positivas destacan el manejo y aceptación de las estrategias literarias utilizadas por el surrealismo, como si se tratase de una réplica muy bien ceñida a su original, y no hace referencia al impacto de sus temáticas y procedimientos en el ambiente literario. Así puede interpretarse de la crítica de Alone de que *Bouldroud* es una “pérdida de tiempo”, y de que el libro desarrolla algo que ya había sido explotado y agotado por las diversas corrientes literarias.

Literatura europeizada

La noción de “pasado de moda” se relaciona con otra problemática que se desarrolla desde los inicios de la vanguardia: el rechazo hacia la literatura europea por parte de un grupo importante de intelectuales chilenos pertenecientes a los movimientos literarios vinculados al desarrollo de una literatura nacional, es decir, al realismo y al criollismo. La literatura europea es un referente de lo nuevo y propone cambios drásticos en las formas literarias que han tomado fuerza y se habrían asentado gracias a los años. Al igual que la popularidad de los productos europeos, la literatura proveniente de Europa fue considerada como una moda. El problema no se refiere a las diferencias en los postulados, sino al enfrentamiento entre lo foráneo y lo local. Braulio Arenas expone la apreciación del surrealismo chileno en “Mandrágora. Poesía Negra” (1938):

Donde se ve solamente el desborde de la naturaleza interior del hombre o donde se habla de desarraigados internacionales, yo amo a 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. (Vasallo, 2002, s/p)

La distancia temporal entre el surrealismo francés y el chileno evidencia una aproximación cultural que vincula ambos polos extemporáneos. Esta aproximación es vista como negativa y dirige la discusión a la autenticidad del proyecto de Mandrágora. Parte de la crítica posterior da cuenta del problema. Enrique Lihn (1970, p. 93) se refiere al surrealismo en Chile como “una trasposición del surrealismo francés”, apreciación que puede comprenderse dado el apego del grupo Mandrágora a los principios del surrealismo bretoniano del Primer Manifiesto. Además, esta cita expone la idea de que en la aparición pública de Mandrágora, el surrealismo chileno tenía un apego hacia lo europeo, en especial hacia lo francés. Jasón Wilson (en Contreras, 1985, p. 31) se refiere al surrealismo como “un trasplante enfermizo de la cultura literaria europea”; Enrique Lihn coincide con esta apreciación, refiriéndose al surrealismo chileno como “fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental”, aunque luego expone que “aplicarles estos términos sería errar la perspectiva histórica que enfrentaron los jóvenes” (1970, p. 93). La crítica posterior al surrealismo chileno puede tomar la distancia respectiva para analizarla como un fenómeno mediante la perspectiva histórica que justifique la difusión de dicho pensamiento, como señala Sergio Vergara, en “el diálogo concreto con el Surrealismo en su vertiente europea en las circunstancias chilenas de aquel entonces” (1994, p. 207). Pero para los lectores y críticos de la época, así como para los mismos miembros de la generación del 38, este periodo trae los apelativos de “afrancesados” y “europeizados”, como recordaría Volodia Teitelboim en 1938 (citado en Lihn, 1970, p. 93).

Dada las pocas o nulas traducciones de textos europeos que estaban disponibles en los primeros 40 años del siglo XX, los integrantes de Mandrágora tuvieron que leer las obras provenientes de Europa en su lengua original, asumiendo también los elementos de la lengua francesa, signos orales y escritos, sonidos y gestos que poseen un significado gestado y desarrollado en Francia. Cid expone que las indagaciones poéticas de Mandrágora, y su sector generacional, se desarrollaban “al calor del entusiasmo que nos producía el estudio de los poetas metafísicos ingleses, los románticos alemanes de la primera promoción y los simbolistas franceses” (Cid, 2004, p. 410), lo que va enlazado con las problemáticas desarrolladas en Europa en cuanto a temáticas y formas de comunicación que fueron absorbidas por los surrealistas chilenos. La intención del surrealismo fue generar esa ruptura en la comunicación tradicional, pero sus intentos estaban influenciados de forma evidente por la cultura europea, francesa en particular, características que provocaron el rechazo por parte de los representantes de la literatura de carácter nacional. Enrique Lihn expone que el surrealismo “comunicaba el rompimiento con la comunicación en un lenguaje de escasa o ninguna resonancia cultural en nuestro país, ni aún en el medio ambiente literario” (1970, p. 95). Parte del programa surrealista, y vanguardista en general, es la ruptura o el alejamiento de la tradición, sin embargo, arrastraba los notorios elementos del lenguaje europeo y provocaba la distancia cultural. Además, se vincula a los elementos que el discurso histórico europeo desarrolla según sus problemáticas, las que “no respondían para nada en Chile, al *discurso histórico* de los años 38” (Lihn, 1970, p. 95). Aspectos de este discurso que se reproduce en los surrealistas chilenos son “el tono en que el furor poético era también academia, reminiscencia, erudición y parodia; señal en suma, de inteligencia, intercambiada entre jóvenes y modestos lectores de las clases medias chilenas, quienes eran, a la vez, los nuevos ricos de nuestra literatura” (Lihn, 1970, p. 95). Dicho discurso

se oponía a una literatura que buscaba construir una imagería de lo nacional chileno fijándose en el modesto campesino, o en el ambiente sencillo de los trabajadores explotados, cuyo lenguaje ya contenían elementos que la tradición realista se había encargado de reforzar y el criollismo de nacionalizar. La actualización del proyecto surrealista francés por parte de Mandrágora mostraba un apego al contexto cultural europeo, situación que se ve enfrentada al “horizonte de expectativas institucionalizado” (Vergara, 1994, p. 207), que se muestra en hostilidad creciente al contexto cultural francés.

Según Cid (1976) el surrealismo de Mandrágora no era una moda europea, sino que “infundía la creencia de estar viviendo la vida histórica” (p. 14), es decir, el espacio abierto por el surrealismo les permitía a los surrealistas chilenos pensar en una participación activa en los acontecimientos que estaban marcando y revelando la verdadera naturaleza humana. Teófilo Cid expone que “De muy buena fe, se creía en la universalidad, considerando que esta condición del espíritu humano nos proveería de un correlato anímico semejante al de Europa” (p. 14). Si bien los surrealistas estaban conscientes de su relación con la cultura europea, se tenía la creencia de que lo ocurrido en aquel continente no era exclusivo de él. El impacto de la Guerra Mundial y sus efectos traspasó las diferencias culturales al punto de transformarse en una noción de carácter universal, por lo que se creía que las producciones de los surrealistas chilenos apuntaban a la condición humana en general. El elemento de unión en esta universalidad a la que hace referencia Cid es un innegable “desamparo lógico y racional” (p. 237) del espíritu o “crisis de conciencia” (p. 395), condición espiritual que, durante los años de la Guerra Civil Española y la invasión de Francia por las fuerzas del Eje en 1940 en el marco de la Segunda Guerra Mundial,

se asemejaban a los efectos de la Primera Guerra Mundial, por lo que la literatura surrealista es un intento de superar o sobreponerse a un contexto histórico que afecta a la condición humana.

En 1943, con posterioridad a la publicación de *Bouldroud*, Cid expone que la tentativa de lograr la universalidad del surrealismo “no puede, por ahora, ser beneficiosa para nadie” (Cid, 2004, p. 399). Considera que el proyecto de la literatura chilena de crear sus formas nacionales era un proyecto que en Europa ya había sido superado a fines del siglo XIX, lo que produce una débil presión cultural a las producciones vanguardistas europeas. Propone luego que en Chile la presión cultural todavía existe, y esta se ve reflejada en “la colonización practicada por la razón y acaso por la propia religión”, por lo que el surrealismo chileno “se imponía la obligación de cumplir la ingrata labor de destruir” (p. 410) esta presión cultural. La intención del surrealismo chileno era centrarse, pues, en el “proceso unificador que habrá de transformar este extremo del mundo en una parte móvil, orgánica e inteligente del resto” (p. 399), interfiriendo así en el plano intelectual y cultural.

Más adelante, en la década del cincuenta, Cid realizará una dura crítica al surrealismo, analizando aquel estado espiritual que quería ser comparado al de Europa de postguerra. Cid no puede encontrar en sus reflexiones posteriores la coincidencia entre el contexto europeo y el chileno en cuanto a la guerra y el malestar posterior. Si bien acepta que existe este estado anímico, y que se ve reflejado en las producciones literarias de su sector generacional, Cid termina por concluir que “El paralelismo cultural entre las dos geografías espirituales que forman las riberas del Atlántico tiene solo un carácter epidérmico” (1976, p. 22). Expone que la problemática que propone el surrealismo fue de “índole foránea”, y que “inducía a deformar la

producción espontánea del pensamiento, y le impedía un amplio acceso a nuestra realidad” (p. 23). Esta visión termina por coincidir con la noción que tenía la literatura nacional respecto de producciones chilenas consideradas europeizadas, es decir, el surrealismo no pudo satisfacer las expectativas de presentar una literatura que apuntara a la condición humana universal, y solo pudo mostrar un trato superficial de la problemática del ser humano. Este trato superficial se revelaría al proponer una respuesta desde una problemática netamente europea, centrada en la configuración de un saber que alcanzaría por medio de la poesía la emancipación del ser humano. Este saber intentaría destruir todo contenido cultural, lo que en el caso del surrealismo europeo habría sido más fácil de lograr, debido a que los contenidos culturales pasaban por un duro examen luego de la Primera Guerra Mundial, mientras que en Chile los contenidos culturales todavía gozaban de vigencia y fuerza. Sumado esto a la forma europeizada, el surrealismo de Mandrágora no pudo más que sentir una fuerte resistencia por parte de los cultivadores de la literatura nacional.

Bouldroud se publica en medio de esta tentativa por comunicar un saber de carácter universal. En sus relatos puede interpretarse el descubrimiento de un estado especial del ser humano que trasciende las problemáticas nacionales, lo que al mismo tiempo suprime numerosos datos que corresponden a las problemáticas locales, por lo que las imágenes que proveen los cuentos de Cid se muestran distantes, en ámbitos de colores y formas europeas: castillos, naufragios, referencias a autores europeos, rechazo de la religión católica, aproximación a guerras europeas, expresiones europeas y sobre todo el nombre *Bouldroud*, que como expone la crítica anónima de la revista *Hoy*, es “un nombre nada fácil”, que hace referencia a otra lengua. Es claro que este libro de Cid desprende una imagen europeizada, y dado el rechazo que recibió

por parte de la crítica, también es clara su poca trascendencia para la literatura vigente en Chile en 1942. Sin embargo, tras esta cobertura europeizada, se ocultarían tentativas por remecer el espíritu humano, con la intención de proporcionar una perspectiva que permitiera enfrentar uno de los problemas fundamentales de la humanidad, el de su libertad. De ahí su mirada hacia la universalidad, que, sin embargo, se presenta codificada.

Literatura no comprometida

Además de ser tildada de moda pasada y europeizada, la literatura surrealista en Chile fue acusada de falta de compromiso. Desde 1938 a 1941 el gobierno del Frente Popular realizó sucesivos llamados a los diversos sectores de la sociedad chilena a colaborar con el proyecto político del Frente Popular. Inspirado en la estrategia de frentes populares que habían llevado a coaliciones de centroizquierda al poder en Francia en 1935 y en España al año siguiente, el Partido Comunista chileno propuso la creación de un amplio frente que reuniera a las fuerzas progresistas del país, para combatir a los partidos de derecha que sustentaban al gobierno del Presidente Arturo Alessandri. En 1936, el Partido Radical aceptó integrarse al Frente Popular y dos años después se unió el Partido Socialista. Se sumaron también los sindicatos obreros agrupados en la Central de Trabajadores de Chile (CTCH), la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) y el movimiento mapuche, organizado en el Frente Único Araucano, conformando un amplio bloque de izquierdas que proclamó la candidatura del dirigente radical Pedro Aguirre Cerda. Por primera vez, los partidos oligárquicos perdían una elección presidencial, y comenzaba una época de gobiernos basados en las alianzas de partidos de distintas tendencias, hecho poco común en Latinoamérica. Se diseñó un nuevo estilo, el de la

vida política basada en el “compromiso”, ya que ningún partido tenía fuerza suficiente para gobernar solo.

El Frente Popular no fue solo una coalición política: intelectuales, artistas y escritores chilenos, como Gabriela Mistral y Pablo Neruda, se compenetraron del clima que vivía el país y el mundo, y adhirieron públicamente al Frente Popular y sus postulados. Entre los principales movimientos culturales de la época destacaban la Generación literaria de 1938 y el colectivo poético surrealista Mandrágora, a los que hay que sumar el contingente de artistas e intelectuales españoles que arribó a Chile en 1939, escapando de la guerra civil en su país. Sin embargo, estos acontecimientos históricos que propiciaron un terreno fértil para la revolución del surrealismo chileno constituyeron también una de sus más fuertes problemáticas. El clima propiciado por el Frente Popular desde los inicios de la coalición en 1935 motivaba la difusión cultural que permitía el desarrollo literario. Las redes entre intelectuales se amplió y la circulación de libros desde Europa fue cada vez mayor. Cid recuerda, en “Mis amigos los poetas” de 1942, que “Chile preparaba las urnas que darían el triunfo a un proceso de evolución democrática y los correos de Europa comenzaban a traernos los libros de Breton, de Péret y de tantos otros” (2004, p. 399). El gobierno del Frente Popular puso énfasis en el acceso a las producciones culturales que permitirían que las clases chilenas emparejaran sus diferencias, con la intención de mejorar las condiciones de la masa obrera, de la clase trabajadora, del proletariado. Cid recuerda que “el despertar del ‘fenómeno Mandrágora’ coincide con el despertar del movimiento social que llevó al Frente Popular al Gobierno” (2004, p. 397), y plantea que ambos proyectos se dirigían a fortalecer la idea romántica de la “época que habrá de nacer” (Cid, 2004, p. 397).

Sin embargo, el acceso al poder del Frente Popular estableció una perspectiva histórica, ideológica y política bajo la cual el proyecto de Mandrágora se tornó exiguo. El camino que tomó la literatura chilena en 1938 fue el de la literatura social. Quienes hacen suyos los postulados de la “generación del 38” son el Angurrientismo, la Alianza de Intelectuales de Chile (AICH), “los poetas de la claridad” y toda la literatura que adhiere al llamado de compromiso del Frente Popular.

Mandrágora, que se vio favorecida por el proyecto del Frente Popular, se propuso como meta lo mismo que la literatura comprometida con el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, pero intentó lograrlo de forma diferente. Durante la Guerra Civil Española, cuya parte republicana estaba constituida por una alianza llamada Frente Popular, se difundían en España los mismos principios del Frente Popular chileno. Dichos principios, junto con las atrocidades de la guerra, facilitaban un clima tenso parecido al de la Primera Guerra Mundial, clima que disponía a los intelectuales de la época a luchar por la libertad del proletariado frente a la amenaza del fascismo. Así, Mandrágora pudo aproximar su estado anímico al de los movimientos literarios de la postguerra española, y encontrar un punto en común que les permitió enlazar principios ideológicos y estéticos que ya se habían dado en Europa luego de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, al igual que el proyecto del Frente Popular chileno, el surrealismo chileno intentaba lograr un cambio de conciencia pero desde una perspectiva diferente, una posición de protesta subversiva y crítica frente a la cultura, expuesta en sus principales manifiestos y en forma más velada en sus producciones literarias. Tal posición, que no siguió el llamado de compromiso ideológico a desarrollar una literatura tendiente a lo social, es decir, a denunciar las

injusticias y atrocidades hacia el proletariado, le valió el apelativo de literatura “no comprometida” por la literatura y crítica dominantes.

La aproximación literaria y teórica con referentes culturales europeos lleva a Cid a considerar, en 1942, que el desarraigo del surrealismo chileno constituía una “acusación al continente americano” (Cid, 2004, p. 397). La postura de Mandrágora fue la de oponerse a aquel medio político e intelectual que le permitió en cierta manera su desarrollo, expresada en un rechazo a la imposición de una forma literaria e ideológica vinculada a lo social, político y nacional que se estaba dando en América. Esto solo podría haberse hecho desde postulados elaborados desde las problemáticas europeas, lo que facilitaba la desvinculación de Mandrágora y posibilitaba la crítica desde la distancia cultural. La postura de Mandrágora no pretendía un medio “social” en el que las normas fueran impuestas, como expone Cid: “Mandrágora no pretendió jamás dictar norma ni para vivir, ni para morir. Jactábase, por lo contrario, de una fría indiferencia con respecto a esos problemas” (Cid, 2004, p. 397). La literatura social y postura política abierta por el Frente Popular chileno motivó un tipo de organización que causó rechazo en los miembros de Mandrágora. Neruda, por ejemplo, era considerado por los surrealistas franceses como un poeta “superiormente organizado en el sentido corriente del mundo ‘organizado’” (Baciu, 1972, p. 3), es decir, en el sentido de una organización “impuesta a ciertos hombres” (Baciu, 1972, p. 3). De ahí vendría parte del rechazo¹³ de Mandrágora a Neruda y la AICH. Cid recuerda, en “Reflexiones sobre mi generación”, cómo el elemento subversivo que

¹³ Otro motivo de esta polémica entre Mandrágora y Neruda tiene origen en la polémica entre Huidobro y Neruda en 1935. Huidobro denuncia el plagio de Neruda a Tagore en la revista *Vital* bajo el título “El affaire Neruda-Tagore”. Habrían similitudes entre el “Poema 30” de *El jardinero* de Rabrindranath Tagore y el “Poema 16” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. Mandrágora publica en *Mandrágora* N° 4 de 1940 “La voz del amo y el eco del sirviente”, replicando el aparente plagio de Neruda a Tagore. Cabe hacer notar que la crítica tiende a considerar la influencia de Huidobro en la conformación de Mandrágora.

entregaba el surrealismo guiaba el rechazo a las otras formas literarias establecidas: “nos enfocábamos en una deliberada lucha contra la corriente” (Cid, 1976, p. 13). Para Cid, todos aquellos que pertenecieron a su sector generacional eran quienes, frenando la influencia de una organización impuesta, no habían “depuesto el grito de alarma”, representando “un fenómeno de vida sobre el pensamiento paralizado de los demás” (Cid, 2004, p. 396).

Según Cid, un amplio sector de la generación del 38 adhería a las ideas representadas por el marxismo militante, pero esta adhesión era vista por Mandrágora como un compromiso superficial y consecuente con la moda de la época, misma acusación que se le hacía al surrealismo chileno en relación a la literatura europea. Según Cid: “Ser comunista o por lo menos adherir de forma romántica a la idea de revolución social era una especie de marca de fábrica de la intelectualidad y conciencia ‘libre’” (1976, p. 20). Esta idea de libertad se caracterizaría luego por el “más acusado totalitarismo antilibertario” (1976, p. 20), situación que no solo afectaba a las posiciones ideológico-políticas, sino también a las literarias. El principal representante de la época del comunismo como grupo literario fue la Alianza de Intelectuales de Chile. Mandrágora expresó claramente su disgusto hacia la AICH, intentando desprestigiar a Pablo Neruda en varios números de la revista *Mandrágora*. Para el sector generacional que coincide con Cid la expresión de la AICH era sospechosa de un excesivo romanticismo, anclada en mitos poéticos relacionados con la Guerra Civil Española y la defensa de la cultura, que era “defendida por lo medios menos plausibles y eficaces, en asambleas delirantes o en las mesas desaforadas de los cafetines” (Cid, 1976, p. 21). La acción política y social de la AICH no representaba la forma en que el surrealismo chileno actuaba. El fracaso de las alianzas de intelectuales en España, y en países de Latinoamérica, sería la comprobación de la postura de

Mandrágora, dado que no pudieron lograr sus propósitos debido a la ocupación del nazi-fascismo en tierras españolas y posteriormente el pacto entre Rusia y Alemania. Según Vergara (1994):

Las expectativas de la “Literatura nueva” de 1938 habían hecho sucumbir las expectativas a las que quería responder la vanguardia dada las insatisfacciones frente a su realización. Así, la Mandrágora actualiza dichas expectativas, ahora dando cuenta de la insuficiencia de las expectativas de la literatura social, y se propone, frente a ésta, como alternativa. (p. 209)

La falta de compromiso de Cid y su sector generacional corresponde a la deslegitimación de las propuestas literarias que se apoyaban en ideologías políticas. Puede verse que el compromiso político que alguna vez presentó Mandrágora se torna en un desencanto o incredulidad de las expectativas que se tienen de la literatura social y los fines perseguidos por las motivaciones políticas. Como expone Cid, “El acontecer de la historia, complicadísimo y en alto grado turbio, nos empujaba al cultivo de la teoría y del pensamiento puro” (Cid, 1976, p. 21). El compromiso de los surrealistas chilenos con una ideología política fue frágil, dado que se concibió como algo superficial, cuyo fracaso era inminente.

Sin embargo, este distanciamiento no sería por culpa del desencanto de aquel sector generacional al que hace alusión Cid en “Mis amigos los poetas”, publicado en 1942, sino por la crisis que se vivía: “Llamados a asistir como involuntarios espectadores al panorama de la crisis de conciencia que ha hecho despertar al mundo de un letargo de opio” (Cid, 2004, p. 395), crisis de conciencia producto de la Guerra Civil Española, la invasión de Francia y todos los sucesos que han conducido al planeta a dicha condición. En medio de este panorama, Cid define así su labor y la de su sector generacional: “nuestra labor ha sido hasta ahora, principalmente crítica, y

ello nos ha impedido dar el paso definitivo desde nuestro ordenado mundo interior hacia el mundo tambaleante que nos rodea” (2004, p. 395). La forma de esta crítica tuvo que desarrollarse alejada de la forma que presentaba el comunismo¹⁴ y el Frente Popular, como dice Cid: Mandrágora buscó “la salida y optó por no seguir la avalancha de todos aquellos que salieron a coger destinos prestados como disfraces... privarnos de asistir a un carnaval, donde muchas palabras hermosas eran usadas como hipócritas caretas para esconder inmundas ambiciones” (Cid, 2004, p. 395).

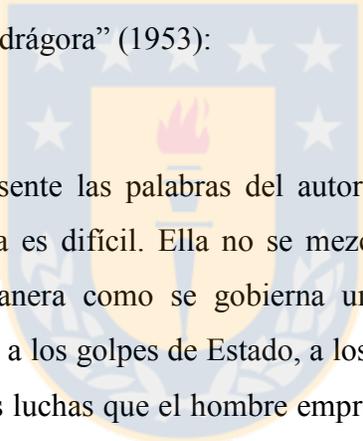
La forma de esta crítica se opuso a la acción y se desarrolló de forma teórica. Según Cid, a diferencia de los activistas de la literatura social, en la que se encontraba “la gente trabajadora que escribía y publicaba libros” (1976, p. 17), estaba la “otra” literatura, lo que llama Cid “mi sector generacional”, donde se encontraban los “intelectuales de la crítica por la crítica misma”, cuya principal característica era la “actitud proclive a los placeres de la teoría más que a los azares de la realización”, el “ser poco activos” y el haberse “sumergido demasiado” (Cid, 1976, p. 17).

Esta adhesión a la pura teoría constituiría para Cid aquel “juego sin interés” que le proporcionaría al ser humano “una anticipación provisional del paraíso” (2004, p. 405). Lo concreto, es decir la acción, sería la que “anida en los oscuros presentimientos de la jerga subterránea de las ciudades dominadas por el imperialismo y trasvasa a tosco recipiente el sueño obtenido del alma proletaria” (Cid, 2004, p. 405). Así visto, la intención del surrealismo chileno

¹⁴ Si bien Cid no lo menciona, la siguiente cita en “Mis amigos los poetas” (1942) puede hacer referencia al Partido Comunista: “El planteamiento del grupo Mandrágora lo filiaba entre los grupos de acción revolucionaria, sin olvidar que fue de entre las filas de los partidos revolucionarios de donde brotaron sus principales detractores” (Cid, 2004, p. 397).

se asemeja a la del comunismo o marxismo militante, pero alejada de la acción social, ya que su adhesión recayó en la teoría marxiana. Mandrágora se sumió en la teoría con la intención de “interesar a todos los hombres en un mismo ideal científico: poner al descubierto el mecanismo real del pensamiento” (Cid, 1948, s/p). El estudio de la literatura europea llevó a los miembros de Mandrágora a indagar profundamente sobre la poesía, y tales investigaciones los mantuvieron alejados, “en apariencia”, del resto de la generación, manteniéndose indiferentes, “impermeables a las preocupaciones emotivas del momento” (Cid, 2004, p. 410).

Estos antecedentes pueden bien sintetizarse en palabras de Enrique Gómez Correa, en “Reencuentro y pérdida de la Mandrágora” (1953):



Tened siempre presente las palabras del autor de Los Cantos de Maldoror: La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los períodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones. Manteneos puros, libres de todo compromiso, libre de contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda.

No quiero yo decir que os mantengáis indiferentes a los acontecimientos históricos o políticos: ello sería absurdo e imposible; pero que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, ni que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca. ¡Seguid las enseñanzas de la Mandrágora! (Vasallo, 2000, p. 55)

A partir del contexto antes mencionado, *Bouldroud* puede leerse como una obra que no presenta un compromiso determinado con las organizaciones que imponen un cierto tipo de ideología. Cid se mantiene fiel a los principios del surrealismo del primer manifiesto que exhiben la subversión a toda institución. Desde este punto de vista, la falta de compromiso en una época en que la disputa ideológica estaba fuertemente marcada, proporciona a la obra de Cid una imagen alejada de los acontecimientos que marcaron a Chile entre 1938 y 1942. *Bouldroud* es, en este sentido, una obra que textualiza las indagaciones de la poesía para entregarle al ser humano la emancipación de todas las formas culturales que conducen hacia el servilismo. Es “la acción” que será y producirá el cambio y la toma de conciencia. *Bouldroud*, y toda producción literaria de Cid, resolvería la problemática de la adhesión a la teoría, encontrando entre sus líneas la manera de darle forma y presentarla como acción.

Ruptura con la tradición

Uno de los propósitos del surrealismo fue la ruptura de los esquemas dicotómicos ocultos en el pensamiento occidental. Dichos esquemas contribuyen a marginar el polo negativo con el propósito de elevar los fines del pensamiento mediante el polo positivo. Sin embargo, como se verá más adelante, el surrealismo considera que el elemento marginado en todo pensamiento, ideología y organización constituye en el ser humano una parte importante que debería rescatarse. Para lograr dicho objetivo, Mandrágora se apoyó en el elemento subversivo que proporcionaba el surrealismo, “una deliberada lucha contra la corriente” (Cid, 1976, p. 13), lograda, como expone Marta Contreras, “a través de una experiencia personal de conocimiento” (Contreras, 1985, p. 33).

Enrique Lihn expone que para Breton la revolución surrealista proponía en lo esencial el rechazo global del *statu quo* de la sociedad europea de postguerra por medio de la instauración del terror en el lenguaje, como expone Breton en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*: “provocar, desde el punto de vista intelectual y moral una crisis de conciencia de la especie más general” (cit. en Lihn, 1970, p. 92). La búsqueda del surrealismo apunta a fundar un discurso capaz de aprehender “más y más claramente lo que se trama sin que el hombre lo sepa, en las profundidades de su espíritu” (cit. en Lihn, 1970, p. 92), al mismo tiempo que promover “la expresión humana en todas su formas” (cit. en Lihn, 1970, p. 92), mediante el rompimiento de la comunicación, tal como se la conoce. El dictado automático y el relato onírico son formas de romper con esta dicotomía, desarrollando finalmente una conciencia lúcida que liberaría al ser humano de las imposiciones ideológicas. El discurso surrealista es un discurso que pese a tener una lógica interna no intentaría proponer norma alguna para vivir. Como expone Cid: “No de otra manera pensábamos nosotros al tomar el bastón de posta, dispuestos a seguir una carrera que, al parecer, nacida con la misma conciencia del hombre, no tendría término sino cuando el hombre desaparezca” (2004, p. 407). En este sentido, el surrealismo chileno se dirigió contra la cultura misma, y la noción de ser humano que produce la cultura, intentando despertar o recuperar al espíritu primitivo del ser humano que se ve oprimido por los dictámenes de las ideologías políticas y religiosas. Su oposición contra el mundo organizado impuesto lleva al surrealismo, en lo literario, a una postura beligerante contra los movimientos literarios que adoptan motivaciones políticas. La ruptura con la literatura lleva a Mandrágora a confrontarse con la Alianza de Intelectuales de Chile, intentando descubrir fines interesados o manipulaciones por parte de Neruda. Esto coincidiría, según Vergara, con la tesis de Bürger en *Teoría de la*

vanguardia, “en cuanto que la vanguardia debe desestimar toda posible relación con el contexto cultural y en su lugar quiere presentarse como primigenia y única” (Vergara, 1994, p. 209). En este sentido, según Vergara (1994, p. 209), la posición del surrealismo es extrema, al querer renunciar a antecedentes contextuales identificables en la tradición literaria nacional y continental. Para dicho propósito la postura de Mandrágora en sus manifiestos y literatura fue de carácter crítico, como ya se expuso, en el plano teórico. La propuesta crítica del surrealismo chileno “optó por no seguir la avalancha de todos aquellos que salieron al mundo a coger destinos prestados como disfraces” (Cid, 2004, p. 395), en los que primaban las ambiciones escondidas detrás de una retórica que prometía la libertad del proletariado mediante la exposición de las injusticias y la belleza del lenguaje literario. De esta manera, la política mandragórica apuntaba a modificar el medio social, no a través de la acción social, sino mediante el discurso y la poesía, “dar un golpe a los moldes clásicos de la política revolucionaria” (Cid, 2004, p. 402) y denunciar los “verdaderos infatigables acusadores de la vida, las maniobras de la moral católica” (Cid, 2004, p. 395). La tarea de oponerse a la tradición ideológica, religiosa y literaria fue para Mandrágora mucho más intensa de lo que fue para el surrealismo francés de postguerra. Cid (2004, p. 410) se pregunta, en relación al surrealismo chileno, en “Mandrágora en su generación”, si acaso fue prudente haber proclamado “el salvajismo”, el estado de inocencia, en países donde todavía la presión cultural existía. Cid da cuenta de la distancia entre el proyecto surrealista iniciado por Breton y las obligaciones que se impuso Mandrágora respecto del surrealismo. Para el surrealismo de postguerra, el ambiente cultural estaba devastado a causa de la Primera Guerra Mundial. Se produjo un desencanto con todo lo que provenía de la cultura, dejando en un estado de “dejación espiritual”, como lo llama Cid, a toda Europa. La extrema negación de DADÁ y luego el Surrealismo encontraron un

terreno propicio para desarrollarse. Además, dicho terreno motivó a los movimientos o tendencias artísticas europeas a establecer un nuevo discurso. En cambio en Chile, el contexto histórico era distinto, de una fuerte carga burguesa y católica, al mismo tiempo que una adhesión importante al comunismo y a la postura de los republicanos en la Guerra Civil Española. En este ambiente tenso, Mandrágora tenía que mostrarse auténtico y consecuente con las ideas del surrealismo, como expone Cid (2004, p. 410): “nos imponíamos la obligación de cumplir la ingrata misión de destruir gran parte de la colonización practicada por la razón y acaso por la propia religión en el tremendo paisaje americano”, mediante

el estudio y denuncia (sic.) de los mitos, que hasta ahora (1948) han servido de soportes a la sociedad burguesa. Desde el mito de la religión hasta el mito de la palabra. Despojó a la primera de su valor terrible de sagrado y desnudó a la segunda de su interesado valor realista. (Cid, 1948, s/p)

Finalmente, mediante la labor crítica dirigida a la sociedad burguesa, el grupo Mandrágora esperaba descubrir el mecanismo real del pensamiento, como se expondrá más adelante, apoyado en el surrealismo bretoniano y las teorías de Freud y Marx.

Mandrágora, movimiento beligerante. Guerra de principios

La finalidad del surrealismo chileno de Mandrágora se ve opacada por la fuerte disputa sobre la finalidad de la literatura orientada a lo social. El diálogo polémico con las llamadas literaturas sociales restringe la discusión, y proporciona una imagen del surrealismo chileno apática e individualista. La recepción de Mandrágora en su contexto muestra a un grupo de

intelectuales que no adhirió, mediante las producciones literarias, al compromiso político que incentivaba el gobierno del Frente Popular.

La predilección de Mandrágora por la teoría, su alejamiento del compromiso social, sus intentos de romper con la tradición y sus formas culturales, y las exigencias de adhesión a los principios del surrealismo de Breton, llevaron a los surrealistas chilenos a ser considerados exageradamente herméticos, duplicando, “pero a manera de una sombra” (Lihn, 1970, p. 95), el hermetismo del surrealismo francés. La noción de hermetismo acuñada por los escritores de la época se asocia principalmente a lo inentendible, oscuro y profundo. El lenguaje con que Mandrágora se expresaba intentaba romper con la comunicación y arrastraba así significaciones y códigos provenientes de Europa, lo que además de provocar que los tildaran de “europeizados” los volvió extremadamente críticos. Cid recuerda al respecto:

Nuestras indagaciones poéticas, al calor del entusiasmo que nos producía el estudio de los poetas metafísicos ingleses, los románticos alemanes de la primera generación y los simbolistas franceses, nos mantuvieron en apariencia alejados del resto de la generación. Esto nos rodeó de una especie de leyenda sacra y a la vez maldita. Ni para qué decirlo que esa leyenda nosotros la cultivábamos con esmero especial, tratando por todos los medios posibles de acrecentarla al máximo. Los mandrágóricos, como se llegó a nombrarnos, formábamos un cenáculo diferente, impermeable a las preocupaciones emotivas del momento. (2004, p. 410)

La literatura social, por el contrario, pretendía hacer más claro el mensaje, y desarrollar una literatura de carácter nacional que incluyera elementos culturales propios, por lo que el

surrealismo en su forma más dura resonó en Chile “con un eco restringido a sus practicantes” (Lihn, 1970, p. 95).

Mandrágora tuvo la intención de actualizar el proyecto del surrealismo europeo, en un horizonte de expectativas ya institucionalizado que se mostraba hostil hacia este tipo de literatura. En medio de este ambiente, “mandrágora se presenta como una posición más extrema y excluyente que las vanguardias anteriores” (Vergara, 1994, p. 207). En esta situación, la posición de Mandrágora es irreconciliable respecto de aquellos que hacen suyos los postulados de la generación del 38, la llamada literatura social. Sus afiliaciones pasan a ser de índole política y literaria, incorporando en ellas a los vanguardistas a ultranza (Eduardo Anguita, Juan Emar, Vicente Huidobro).

El estado de guerra se dio principalmente por medio de las publicaciones de diversos discursos en la revista *Mandrágora*, y otros en periódicos y revistas de la época. Marta Contreras identifica dos tipos de discurso en la revista *Mandrágora*: uno es el “discurso polémico y agresivo en contra de Neruda, Samuel Lillo, Juvencio Valle y otros escritores nacionales con respecto a los cuales establece una oposición irreductible. También se declara en lucha contra cierto tipo de periodismo crítico de la actividad surrealista” (1985, p. 32). Al otro tipo de discurso lo llama “pragmático y profético”, en el que se establecen los principios de la poética surrealista. En este discurso también se genera una oposición respecto de quienes no adhieren a los principios del surrealismo. Este discurso expone, según Contreras (1985, p. 33), el dominio de la poesía negra, que es concebido como un saber. Este “discurso del saber” habla sobre el dominio de ciertas técnicas, cuyo manejo hace al conocedor especialmente poderoso. Esta

experiencia personal del conocimiento permite superar los esquemas dicotómicos y subvertir el orden establecido, pero esta posición insta una oposición irreconciliable, ya que polariza en un extremo al sujeto poseedor del saber y en el otro al que carece del saber. Si bien esta forma de discurso no permite dar cuenta de la superación de la dualidad, Marta Contreras expone que esta cumple con:

Una función propagandística y referencial de una instancia que queda fuera del texto y que pertenece al campo de la experiencia. El discurso manifiesta un deseo, programa una acción, y desde ese punto de vista lo entendemos como una etapa estratégica de la producción surrealista, lo cual responde a una exigencia de identificación –de hacer expresa una serie de rasgos que realizan la identidad mandragórica- desde el punto de vista preciso de la constitución del sujeto. (1985, p. 35)

Esta polémica que se dio en la literatura es identificada por Cid como “guerra de principios”, tanto principios políticos como de la poética surrealista. La disputa que se sostuvo con mayor intensidad fue la que se mantuvo con Pablo Neruda. Enrique Gómez Correa expone en una entrevista concedida a Stefan Baciu: “Él y su ‘coro de aduladores’ fueron nuestros peores adversarios. Le atacamos duramente a lo largo de todos los números de la revista ‘Mandrágora’, en folletos y manifestaciones públicas” (1974, s/p). Para los surrealistas chilenos la poesía de Neruda era “fácil, comercial, oportunista, superficial, interesada, incondicional hasta el servilismo (no por sus ideas políticas sino por su incondicionalidad calculadora), carente de toda videncia” (Baciu, 1974, s/p). Pese a verse una afrenta directa al poeta, puede rescatarse la crítica a la forma que tomó la literatura social comparada con la complejidad que presentaba el surrealismo. El servilismo, al que se refiere Gómez Correa, corresponde a la adhesión a las

motivaciones del Frente Popular, al compromiso social y político, al que muchos intelectuales de la época habían respondido con una literatura de carácter social, por ejemplo, los miembros de la generación del 38. Jackes Herold, en entrevista con Baciú, expone que, a diferencia de Neruda, “el poeta es un ser en principio en continuo conflicto con la sociedad, con todo lo que es organizado” (Baciú, 1972, p. 3). Esta organización impuesta es la que rechaza Mandrágora, al mismo tiempo que supone un carácter interesado en la poesía de Neruda. Frente a la literatura de 1938, predominantemente social, Mandrágora debe ser más extremo y excluyente que las vanguardias anteriores. El diálogo se torna aún más polémico al verse el surrealismo excluido, aislado por las fuentes culturales que lo rodean. Según Vergara (1994, p. 209), el surrealismo devuelve este rechazo al mostrar la insuficiencia de los “poetas de la claridad” de superar a la vanguardia desde las expectativas de la literatura social, mientras que Mandrágora intenta recuperarlas o actualizarlas.

La propuesta del surrealismo chileno no solo se orientaba hacia el placer estético de la literatura. Para Octavio Paz, en “Sobre el Surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladorías”, el surrealismo chileno se diferenció del argentino en que los poetas chilenos estaban más “vertidos hacia la vida pública”, mientras que el surrealismo argentino tenía una orientación “sobre todo estética e introspectiva” (1974, s/p). Esto indica que el proyecto de Mandrágora no estaba restringido a la forma de la escritura y lo estético. El desarrollo complejo de principios en Mandrágora hace ver que el diálogo polémico es variado y no toma una sola vía, por lo que su postura beligerante, subversiva y violenta, corresponde a una toma de posición que debía ser sostenida fuertemente, frente a las expectativas que presentaba el contexto histórico. Esto para Paz “fue ejemplar; no solo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las

milicias negras de la iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda” (1974, s/p). Siguiendo a Vergara, hay que considerar que:

El diálogo no se establece tan solo entre literatura social y literatura no comprometida, sino y especialmente, entre dichas expectativas de compromiso y las distintas modalidades en que los sistemas literarios que concurren en la época intentaban asumir dichas exigencias. (1994, p. 222)

El compromiso del surrealismo chileno toma una vía drástica, puesto que abocado a una ruptura total intenta tomar parte en la liberación del ser humano.

Otros referentes de este enfrentamiento sobre los principios que defiende *Mandrágora* son *La antología del verdadero cuento en Chile* de Miguel Serrano y la revista *Multitud* de Pablo de Rokha. En el caso de la antología de Serrano, Cid y Arenas, los mandragóricos antologados, se ven envueltos en una polémica que no les corresponde. Si bien parte de la discusión en torno a esta publicación tiene que ver con las problemáticas analizadas anteriormente, respecto a la relación de las producciones de los autores antologados y la literatura europea, y la actualización de la vanguardia y su aparente posición no comprometida, la polémica se centra en el carácter de verdaderos que le da Serrano a los relatos antologados, y la intención de proponer un proyecto literario con trasfondo esotérico y nacionalista. El rechazo que hace Serrano de los cuentistas anteriores a sus postulados, rechazo a su condición de cuentistas y su valor como escritores de un producto nacional, hace que la discusión se extienda a diversos medios. Cid y Arenas se desentienden de la discusión, publicando en el primer número de *Mandrágora* su rechazo al proyecto de Serrano en la siguiente crítica firmada por Arenas:

Debemos señalar en esta antología –que es un verdadero compendio de la estupidez humana, llevada a sus exageraciones de cursilería y rebuscamiento de ideas podridas desde un siglo o dos– los trabajos de Braulio Arenas (Gehenna) y de Teófilo Cid (Los despojos). El resto pertenece al más asqueroso género literario que no se salva ni siquiera por la ingenuidad o la ignorancia o la presunción de sus autores. (En Vasallo, 2000, s/p)

Aun así, la crítica literaria no duda en relacionar esta antología con la propuesta del surrealismo chileno. Y con razón, si se observa que muchos de los puntos propuestos sobre el contexto de recepción del surrealismo en Chile, se replican en la publicación de Serrano.

La otra situación tiene relación con la inclusión durante 1939 en la revista *Multitud* de Pablo de Rokha, de cuatro los relatos de autores mandragóricos, “Los misterios particulares” y “La simpatía”, de Cid, y “La idea fija” y “El Ersatz”, de Arenas. La revista tiene un carácter sumamente político, de tendencia izquierdista, lo que haría suponer la aproximación, o servilismo, de Mandrágora hacia esta propuesta ideológica. Al mismo tiempo, puede interpretarse su compromiso con lo social. Sin embargo, Vergara expone que esta actitud es solo una táctica en esta “guerra de principios”.

Puede verse que el conflicto entre movimientos literarios, incluyendo su defensa de principios, es la marca que caracteriza esta época. Cid expone en “Mis amigos los poetas”, antología publicada en la revista *Clio* en 1942, que “Estamos en la pelea, vivimos en la guerra de los principios que cada cual ha hecho suyo y que, sin duda, sabrá defenderse a todo trance” (Cid, 2004, p. 394). Cid se refiere a esta época con los términos de “vidrioso” o “época de la

sospecha”, que ha sido heredada y cuyos antecesores se ven en la obligación de “fatalmente morir al pie de la bandera que hasta hoy han defendido” (Cid, 2004, p. 394). El desacuerdo por el compromiso ideológico corresponde a aquella atadura a determinados principios, que terminan por defraudar al ser sometidos a lo concreto. La seguridad que entregan sus indagaciones teóricas sobre la poesía permiten a Mandrágora mantenerse en un plano alejado y superior que intenta desarrollar el surrealismo. La manera en que se dio aquella guerra de principios aparece en todos los ámbitos culturales de la época. Y como marca obligada, la literatura no puede estar ausente.

La polémica iniciada por Mandrágora desde 1938, decrece en intensidad hacia 1942. Cid “deserta” del grupo Mandrágora en 1940, y para la fecha de la publicación de su primer libro, *Bouldroud*, aun mantiene su adhesión al surrealismo, pues al igual que los miembros de su generación ha optado por la libertad, “nosotros estamos libres, libres de todo prejuicio, de toda momificación mental determinada, para lanzarnos a la captura del mundo nuevo que vendrá” (Cid, 2004, p. 396). En esta fecha, la libertad no solo corresponde al problema del compromiso, sino también al alejamiento de la disputa literaria por la finalidad de la literatura. Siendo la revista Mandrágora el principal difusor de esta polémica, Cid opta por retirarse gradualmente. Si bien para 1942 esta “guerra de principios” literaria se ha apaciguado, es innegable que ella determinó la imagen del surrealismo chileno y lo definió en el contexto político que se desarrolló hasta 1942. En este sentido, *Bouldroud* puede haber sido considerado como un texto que no participó del compromiso con lo social, cuyos principios pretendían el hermetismo, en síntesis, era un texto de una tendencia literaria que perdió la guerra contra la literatura social.

Ruptura de Cid con Mandrágora

Según Marta Contreras (1985, p. 29), el grupo Mandrágora se habría mantenido cohesionado desde 1938 a 1943. Esta fecha final coincide con el quiebre que expone Enrique Gómez Correa en el último número de *Mandrágora* en 1942, y con el último número de *Leitmotiv* en 1943, donde Cid publica “Una máxima de Sade”. Sin embargo, ciertos antecedentes pueden ubicar este quiebre mucho antes, en 1940, si se le considera la razón del alejamiento de Cid, uno de los principales fundadores del grupo.

En la entrevista de Stefan Baciú a Enrique Gómez Correa, titulada “Todo el poder a la Mandrágora”, de 1974, Baciú pregunta si hubo deserciones, traiciones o claudicaciones en el grupo, a lo que Enrique Gómez Correa contesta:

Recuerdo que Teófilo Cid, por no haber concurrido a un contrahomenaje a Neruda, fue expulsado del grupo. Escribimos artículos repudiando su actitud. Yo llevaba el material para entregarlo a una imprenta en Talca. Fui alcanzado en el pueblo de Buin, a unos 45 kilómetros al sur de Santiago, en donde, después de muchas discusiones, terminamos por firmar un acuerdo reconciliatorio, que bizarramente llamamos “la paz de Buin”. (Baciú, 1974, p. 2)

Este recuerdo, asociado a la pregunta de Baciú, indica que Cid ya estaba mostrando inquietud por la forma en que Mandrágora actuaba. Coincide esta anécdota con la polémica irrupción de Mandrágora en el homenaje a Neruda en 1940. Si bien en *Mandrágora* N° 4, en “Única versión exacta de los sucesos del miércoles 11 de julio de 1940 en el salón de honor de la Universidad de Chile”, Braulio Arenas menciona que “los cuatro miembros de Mandrágora”

asistieron al contrahomenaje a Neruda, Muñoz y Oelker, en *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*, exponen que “En 1940, Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Fernando Onfray y Mario Urzúa, interrumpen el acto de homenaje que se le rinde a Pablo Neruda, en la Universidad de Chile” (1993, p. 207). Esto demostraría que la anécdota que refiere Gómez Correa sobre Teófilo Cid corresponde a la conocida irrupción polémica en que Arenas sube al escenario e interrumpe a Neruda, arrebatándole el discurso y rompiéndolo en pedazos. El distanciamiento de Cid de Mandrágora es gatillado por este acto, o este tipo de actos, que fueron una marcada actitud del grupo, lo que se suma a la noción que se tiene del surrealismo chileno. Cid expone como motivación principal de su distancia de Mandrágora esta acostumbrada actitud de subversión u hostilidad a las personas de excesivo reconocimiento público. Posteriormente, expone Cid en “El surrealismo. Pensamiento concreto”, publicado en el folleto de la Exposición internacional surrealista, realizada en la Galería Dédalo en 1948, lo siguiente:

Como confesión personal, debo agregar que el día en que me convencí que los primitivos ideales del grupo se habían transformado en una propugnación poética frente a la de otros señores sin interés que en este país escriben versos, desde ese momento mismo abandoné Mandrágora a su suerte... Personalmente, la literatura me parece condenable cuando no la asiste un auténtico deseo de perturbación, de frenesí o, como dijera Breton, en forma luminosa, de convulsión. (1948, s/p)

Además de este desacuerdo de Cid con Mandrágora, Sergio Vergara expone otra problemática que parece preocupar en variadas ocasiones a los miembros del grupo. Esta puede servir de referencia, tanto para comprender el distanciamiento de Cid de Mandrágora como la opción de publicar su primer libro, *Bouldroud*. Según Vergara, existiría una constante chilena de colectivizar el arte, de universalizar el saber, aspecto que Mandrágora no alcanzó a realizar

debido a su hermetismo. Mandrágora habría intentado concretizar el proyecto que a inicios de la vanguardia intentaba proponer un “arte para todos”. Para Vergara, Mandrágora estaba consciente del problema de la falta de público y de recepción, del posible reproche y peligro de una literatura “sin lector”. Mandrágora volvería en 1940 a manifestar la incompreensión de sus postulados en el contexto amenazante del predominio de lo social. En el texto “Mandrágora” (sin autor), publicado en *Mandrágora* N° 4, se expone esta preocupación de la siguiente manera:

Nuestra poesía aspira, ante todo, a ser una voz de protesta, una voz de alarma. Ella está signada por la exageración. Seguramente que hoy por hoy muchas de nuestras experiencias no serán comprendidas. Pero, tarde o temprano, las veremos ser aceptadas plenamente. Nosotros serviremos de punto de unión. Hemos adelantado nuestro destino. Estamos lejos. Corremos una competencia de caracoles. (en Vasallo, 2000, s/p)

Este texto se publica en el mismo número en que se relatan los sucesos acaecidos en el homenaje a Neruda, y puede interpretarse como una justificación del “contrahomenaje” realizado por los miembros de Mandrágora. La preocupación de Cid por ser olvidado o marginado puede deberse al actuar de Arenas, y se proyecta en su producción literaria. Si bien Cid no participa de este contrahomenaje ni publica en este número de *Mandrágora*, es claro que parte de su distanciamiento corresponde a la necesidad de desarrollar el surrealismo alejado de la polémica de Mandrágora, y alejado de esta “guerra de principios” aludida en otros textos. Su primer libro, *Bouldroud*, se publica cuando Cid estaba fuera de Mandrágora, intentando desarrollar la propuesta del surrealismo, a partir de los principios teóricos que estableciera el grupo. Puede proponerse también, producto de la falta de referencias, que esta publicación no contó con el apoyo de Mandrágora, excepto por el hecho de haberse publicado por el sello editorial de

Mandrágora, ya que no existen comentarios sobre esta obra de ninguno de los poetas que pertenecieron al grupo. La única referencia fue hecha en una fecha muy posterior, en 1957, en la antología “El AGC de la Mandrágora”, en la que Cid no participa y solo es incluido en la bibliografía de los autores, con lo siguiente: “Teófilo Cid. BOULDROUD. (Ed. Mandrágora), 1942. 500 ejemplares. 108 páginas.” (Arenas, Gomez-Correa y Caceres, 1957, p. 115). A esta información le sigue una nota a pie de página que expone su claro rechazo a Cid, a partir de una paréntesis de un fragmento del cuento “Chancho burgués”:

Sí, ese soy yo, un puerco infernal, agitado en la charca de mis propios hedores.

- Es un puerco, dijo alguien.
 - Es un puerco, repitieron más allá.
 - No eres un hombre, respondiéronme, eres un cerdo. Como a tal te trataremos.
- (Arenas, Gomez-Correa y Caceres, 1957, p. 115)

Esta referencia estaría marcando un conflicto que se desarrolla en otra fase literaria de Cid, ya que su participación en Mandrágora se puede apreciar en *Leitmotiv* (1943) y en la exposición de la Galería Dédalo (1948), pero tal participación siempre fue aclarada con ciertas restricciones que exponen la distancia del grupo. En *Leitmotiv* Cid expone: “Por eso yo, antiguo compañero de armas, he corrido desde el fondo del castillo a aceptar la invitación que me ha hecho Braulio Arenas a colaborar en esta revista” (2004, p. 402); mientras que en la exposición surrealista de 1948 explica las razones anteriormente citadas de su quiebre con Mandrágora.

Fracaso del surrealismo chileno en 1942

Cuando se hace referencia al surrealismo chileno de Mandrágora, además de percibir este estado de beligerancia frente a la cultura literaria dominante, también se señala su fracaso. Enrique Lihn, al referirse a Cid, no puede evitar hacer el enlace con todo su sector generacional: “Para hablar de Teófilo Cid, autor de no muchos textos, algunos de ellos, insignificantes, haría falta una novela que condujera a su muerte, a través de las sucesivas etapas de un fracaso que lo sobrepasa, referido a todo un sector de la vida cultural chilena” (1970, p. 96). En cuanto a Mandrágora, específicamente, la valoración crítica hecha por Eduardo Anguita, en “Un año de poesía chilena” en 1940, revela que Mandrágora no habría alcanzado a desarrollar la propuesta del surrealismo francés, y menos su propuesta en particular, lo que estaría marcando el declive del grupo:

Quiero hablar de la “Mandrágora”, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez. No han logrado nada de lo que se han propuesto como surrealistas. No hay en ellos ese golpeante barroquismo de un Dalí o un Marx Ernst, que denuncia la preocupación por un fin extrapoético y de trascendencia humana. No se ve en ellos ese choque entre dos realidades, del que parte, no solo la luz poética, sino la síntesis que supera ese terrible dualismo de que habla Breton en “Los vasos comunicantes”. No se ve en ellos el movimiento, la dialéctica de las fuerzas antagónicas; muy por el contrario: fuera de una actitud unilateral y carente de *portée* (sic.) en contra de todo lo establecido, se advierte siempre en sus poemas una complacencia estética, de buen gusto sin duda –sobre todo Cid, cuyas intuiciones de carácter sensorial desarrollan a veces una fuerza hasta alcanzar el dominio intelectual-, una complacencia estética, repito, que revela una vejez desoladora y una pertinacia simpática e ineficaz. (En Muñoz y Oelker, 1993, p. 212)

Se suma a lo anterior el hecho de que Mandrágora estuviera tan alejado del surrealismo francés, hasta el punto de no tener conocimiento de lo que con este ocurría. Parte de este desconocimiento tuvo relación con los efectos de la Segunda Guerra Mundial, y la dispersión de los surrealistas por Europa. La idea del final del surrealismo y los esfuerzos de Mandrágora de mantener vivos los postulados que se originaron en el *Primer Manifiesto Surrealista* de Breton volcaron a los miembros hacia el interior del grupo, hasta generar la tensión que produce el quiebre. Esta interiorización se da también al desarrollar su propuesta mayormente en el plano teórico. Además del gusto por lo teórico, expuesto anteriormente, la presión del contexto histórico e ideológico llevó a los integrantes de Mandrágora a reafirmar constantemente los principios que defendían, muestra de ello son los numerosos manifiestos y declaraciones de principio, lo que los llevó, como expone Cid, a “ser poco activos” y haberse “sumergido demasiado” (1976, p. 17), o los convirtió en “los dejados, rara especie de intelectuales amantes de la crítica por la crítica misma” (Cid, 1976, p. 17).

Sin embargo, hay que rescatar, como expone Baciú, “La consistencia ideológica del surrealismo chileno que funcionó durante varios años en forma organizada” y “la dignidad intelectual de aquellos que siempre defendieron la poesía, poesía libre de cualquier interferencia” (en Contreras, 1985, p. 30). Como grupo fue el más activo y organizado, comparado con el resto de surrealistas de Latinoamérica. Visto así, la resistencia de Mandrágora por mantenerse presente fue tremenda; En esta guerra de principios Cid considera que quedaron “libres de todo prejuicio, de toda momificación mental determinada” (1976, p. 17); lucharon por aquella disponibilidad abierta que era amenazada por las ideologías, a la espera de un mundo nuevo que vendría, pero

que permanecería como una constante indefinida. Cid expone en 1942 en “Mis amigos los poetas”, que:

Es muy posible que ese mundo nuevo, al que tan bellas palabras dedica Enrique Gómez Correa en su interesante libro Sociología de la Locura, no sea aún la edad de oro cantada por los poetas. En realidad, no sólo es muy posible que no lo sea, sino que, seguramente, con toda seguridad, que no ha de serlo. ¿Pero qué importa? Los poetas, como ha dicho Baudelaire, sólo aman lo nuevo. Y lo nuevo será nuestro. ¿Quién lo niega? (2004, p. 398)

Esta Edad de Oro estaría apoyada por cierta teoría del pensamiento, específicamente surrealista, que intenta hacer del mito, la magia, la locura y el sueño una forma de captación de lo real, teoría de igual fuerza a la de la religión y las ciencias. Enrique Gómez Correa intenta resolver “hasta qué punto le está permitido al hombre pensar en este mundo de la Edad de Oro” o por el contrario “quedarse en los límites estrechos de una realidad cotidiana” (Gómez Correa, 1942, p. 159). Cid, sin embargo, ya no cree en esta Edad de Oro, en este mundo nuevo, pero sí reconoce la fuerza del juego teórico, aquel “lúdico pensar”, mediante el cual “el hombre obtiene una anticipación provisional de su paraíso”, y que como lenguaje real y concreto “la poesía da un *mentis* directo a todos aquellos que intentaban entabrar la liberación prometeica del hombre” (Cid, 2004, p. 405).

III. El comienzo de la búsqueda de la libertad

En 1934, Teófilo Cid viaja a Santiago, procedente de Talca, guiado por una gran motivación, una intensa búsqueda que se refleja en toda su obra inicial, tanto como en *Bouldroud*. Cid expone sobre esta motivación, en los años 50, específicamente en sus reflexiones sobre los inicios de su actividad en el surrealismo chileno: “Tal vez era que salíamos por primera vez de casa enteramente solos, entregados a una inusitada conciencia de libre albedrío, mullida conciencia que todas las enseñanzas y reproches no habían logrado cimentar” (1976, pp. 202-203). Cid se ve imbuido por aquella disposición de decidir por sí mismos que no se aprende por las instituciones sociales ni las normas morales, inclinación que no sigue una línea causal y determinada, y que necesita de la acomodación a las nuevas propuestas y acontecimientos históricos para definirse. Esta motivación corresponde a una búsqueda de la libertad provocada por el ímpetu adolescente y los acontecimientos que marcaron la niñez del escritor. Cid expone mucho de estos momentos en su novela *El tiempo de la sospecha* (1952), en la cual, según Luis G. de Mussy y Santiago Aranguiz (En Cid, 2004, p. 34), habrían elementos autobiográficos que permiten acercarse a su vida y a aquel periodo histórico comprendido entre 1927 y 1931. Cid pone énfasis en la labor de soplón que cumplían ciertos funcionarios públicos durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, por la que recibían comisiones y beneficios, a cambio de delatar cualquier manifestación de corte anarquista o comunista que atentara contra los principios militares y reaccionarios del gobierno. En la novela el protagonista descubre que su padre cumple esta labor, y expresa al final de la novela la motivación que lo marcará el resto de su vida:

-Ah!, pensó, ahora estoy completamente derrotado... no sé todavía lo que será de mí, la vida es horriblemente complicada, pero hay algo que siempre seguiré amando y por lo que vale la pena seguir viviendo... El salitrero ése tenía razón. Y, sin darse cuenta de lo que hacía, automáticamente, escribió en la tierra perfumada, una palabra, una sola palabra, que resumía todo lo que más tarde sería para él más caro: LIBERTAD. (1952, pp. 47-48)

Esta joven inquietud es acrecentada por las lecturas literarias y teóricas, y luego por el surrealismo francés, considerado por Cid como su “única tabla de salvación” (Cid, 1976, p. 13). Si bien son muchos los textos representativos del surrealismo, sin duda el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton marca la pauta para comprender el pensamiento y actividad del surrealismo francés. Al comienzo del manifiesto Breton dirige la atención hacia su “única aspiración legítima” (Breton, 2001, p. 20): “la palabra libertad”, especificada como “*la máxima libertad espiritual*”. Breton resume una de las tareas fundamentales del surrealismo: buscar la libertad espiritual, pero redefiniendo su concepción en relación a los nuevos acontecimientos históricos y conocimientos teóricos. Esta tarea es también una exigencia para el grupo Mandrágora, como puede verse en “Mandrágora. Poesía Negra” de Braulio Arenas, texto publicado en la revista *Mandrágora* N°1 en 1938, y considerado uno de los textos representativos del surrealismo chileno. Este expone: “La libertad, siendo nuestro único dominante poético, gravita con feroz censura por encima de nuestros actos, sin interesarse por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente” (Vasallo, 2000, s/p). Arenas le otorga a la libertad la facultad de conducir el pensar y actuar poéticos de Mandrágora, pero esta libertad se ve reprimida por un tipo de conciencia que restringe la libertad hacia un fin último o una conciencia selectiva que, en oposición a la libertad propuesta por el surrealismo, apunta como fin a los ideales burgueses y capitalistas, que excluyen aspectos importantes del ser humano, como

es el inconsciente estudiado por Freud, por ejemplo, marginados por la moral cristiana en el espíritu burgués o las relaciones mercantiles propias del capitalismo.

Si bien la libertad tiene suma importancia para el proyecto surrealista, esta se presenta como un problema por la división que se hace en relación a lo individual y lo social. Según Mario de Micheli, para “los surrealistas, el problema de la libertad presenta dos facetas: la de la libertad individual y la de la libertad social” (1993, p. 154). Este estudio plantea que la dificultad para el surrealismo consiste en que considera dos soluciones para el problema de la libertad. Marx y Freud tienen un peso determinante en el desarrollo de estas soluciones: “Marx como teórico de la libertad social; Freud como teórico de la libertad individual.” (p. 155). Ambos pensadores presentarían como reflejo “la situación histórica real de la fractura entre arte y vida, entre arte y sociedad” (De Micheli, 1993, p. 155). Un registro de este fundamento teórico aparece en el *Primer manifiesto surrealista*, donde Breton concede una importancia decisiva a los descubrimientos de Freud para combatir el “imperio de la lógica” al que nos vemos sometidos; y la intención de adherirse al Partido Comunista Francés en 1930, junto con algunas declaraciones en *Position politique du surrealisme*, que indican el apoyo que se le ofreció al Socialismo y la influencia de la teoría marxista. Por su lado, Cid desarrolla una idea en “Lámparas a ojos”, texto publicado en el segundo número de *Mandrágora* en 1939, a partir de una vinculación entre Marx y Freud, que muestra el influjo de ambos autores:

“Para mí, el mundo de las ideas no es más que el mundo material traspuesto y traducido en el espíritu humano” (Karl Marx: El Capital). En un sentido puramente freudiano, estas palabras de Marx tienen la importancia de un

verdadero plan de combate. Nada de metafísica, nada de recurrir a dios para explicar la fenomenología desesperada del alma. (Vasallo, 2000, s/p)

Este problema de la libertad, fundamental para el surrealismo, también se vuelve fundamento en su narrativa. Si bien los miembros del grupo surrealista Mandrágora desarrollan sus producciones literarias después del apogeo del surrealismo francés, puede observarse que el desarrollo de Mandrágora tuvo motivaciones o fundamentos que coincidieron en varios puntos con los de su homólogo francés, pero principalmente en el de la libertad.

El desarrollo del problema de la libertad como fundamento en Mandrágora puede evidenciarse también en la propuesta sobre las generaciones literarias de José Promis. Si bien la “generación neorrealista”, a la que pertenecería el grupo surrealista Mandrágora, es posterior a la generación de las vanguardias, mostraría una contradicción interna. En *Testimonios y documentos de la literatura chilena* (1977), Promis señala que los miembros de la “generación neorrealista”:

configuran dos concepciones del poeta básicamente antagónicas, lo que muestra a su vez su contradicción interna que, desde el punto de vista ideológico, define a esta generación. Muchos de sus miembros se escinden dramáticamente entre la necesidad de ser fieles a su compromiso artístico y su fidelidad a una ideología política que niega la autonomía de la obra literaria, mientras que otros, por el contrario, mantienen el concepto establecido por la *generación de 1927*, entendiendo al poeta como un creador de universos cuya naturaleza y verdad intrínseca no obedece ni responde a las categorías de la realidad histórico-social. (1977, p. 52)

Mientras una parte de esta generación desarrolla el programa de “la novela del acoso”, Mandrágora, y Teófilo Cid pueden adscribirse al programa de la generación de 1927, que desarrolla “la novela del fundamento”. Este programa “responde a un concepto del género entendido como un ‘saber de salvación’. El proceso narrativo adquiere la forma de una indagación lingüística que se orienta hacia el descubrimiento y la revelación de profundos secretos y desconocidos conflictos individuales” (1994, p. 927), que a su vez trascienden al individuo al proponer un saber que corresponde a todo los seres humanos, como expone Promis: “se orienta a la revelación de los verdaderos y profundos factores que determinan y prestan sentido a la existencia humana” (1994, p. 928). Este saber se revela mediante una indagación que identifica la búsqueda como motivo mediante el cual se desarrolla este programa. Esta búsqueda es esencial para rechazar las explicaciones positivistas sobre el sentido y el destino del comportamiento humano y abrir un espacio para examinar nuevos factores que determinan la existencia. Sin embargo, para Promis, la apertura a un nuevo espacio no lleva necesariamente a proponer una alternativa a las explicaciones positivistas sobre la existencia humana, algo discutible debido a que se deja ver, tanto en Teófilo Cid como en el surrealismo mandragórico y francés, que esta alternativa nueva se apoya en las respuestas teóricas de Freud y Marx. Si bien ambos pensadores llegan a límites difusos en el que la respuesta al sentido de la existencia humana se encuentra más allá de sus campos de investigación, los diversos elementos de sus teorías permiten darle cuerpo a esta alternativa, sin detener el dinamismo de la búsqueda en una finalidad u objeto determinado, como se verá más adelante en esta tesis, esta alternativa tendrá a la comprensión y la decisión como aspectos importantes desde donde posicionarse.

La narrativa de Cid, siendo surrealista y perteneciendo a aquella sección de la generación neorrealista, presenta en su fondo la libertad como fundamento y, al mismo tiempo, la búsqueda de esta. Cid expondrá en los relatos de *Bouldroud* el camino y los momentos para aproximarse a la libertad, así como el desarrollo de su propia búsqueda, resultado de su investigación en el surrealismo y su experiencia de los acontecimientos que marcaron los inicios del siglo XX.

Malestar y alejamiento de la vida social y cultural

Para comprender el fundamento esencial en la narrativa de Cid, la búsqueda de la libertad, partiremos por el análisis de una de las características más notoria y frecuente en los siete relatos que componen *Bouldroud*: el rechazo al medio social y realidad en el que el personaje se desenvuelve.

En el primer relato, “Una heroína de Walter Scott”, el alejamiento de la realidad se debe a que el protagonista reemplaza la forma lógica consciente de la vida por otra fantástica en la que intervienen criaturas e imágenes simbólicas. En un primer momento este alejamiento está propiciado por las lecturas que el protagonista dice frecuentar y que alimentan su imaginación. Sin embargo, la razón principal aparece en la comparación entre el mundo que habita normalmente con otro que anhela:

Vivía entre los libros, domesticado por una pasión rabiosa llena de símbolos. [...] Solía despreocuparse del mundo para vivir entregado al éxito de un portal, donde

una niña, cuyo esplendor ocupa toda la calle, se lleva el decoro, la dignidad de los varoniles. (Cid, 1942, p. 5)¹⁵

Este otro mundo, al que acude buscando gozar la vida “con entera y delirante libertad” (p. 6), se opone al mundo real en que la sociedad se conduce según los valores burgueses: “Y todo esto, lo opone al griterío comercial en que su vida ensordece” (p. 6). Otra de las causas del alejamiento tiene relación con los acontecimientos que se van revelando durante el relato. El actuar del protagonista ha sido incestuoso, razón por la que su familia lo rechaza por inmoral: “El imperio al desmembrarse ha hecho de Antonio un incestuoso, un criminal” (p. 22), “Su padre le escribe cartas amenazantes. Lo encerrarán en una casa de salud. Julia insiste: ‘Todo el mundo está dispuesto a perdonarte’” (p. 22). Interpretado el acto del padre como una sanción excesiva, este constituye un golpe de la realidad a las experiencias que vive el personaje en su interior psicológico.

Algo similar se expone en el relato “En libre plática”. Aquí la sociedad presiona al protagonista, primero, mediante la familia, luego, por medio de sus compañeros de trabajo y, lo que es más provocativo, su amante. La familia obliga a este joven a trabajar en una ocupación que no es de su agrado, debido a que inicialmente vaga al no encontrar un punto fijo de asidero; tras su primera experiencia laboral expone claramente su rechazo al medio social que inevitablemente lo absorbe:

Ellos hacían de la vida una suerte intelectual de conformar a un medio establecido, que poseía un misterioso poder sobre la gente, sus deseos, si es que algunos les quedaban, personales. Esa inclinación generosa, torpemente generosa, me irritaba

¹⁵ En adelante, en las citas de *Bouldrout* se dará solo el número de página.

[...]. Lo único que han conseguido, es amargarse con las palabras más horribles, deber, trabajo y felicidad, sin pensar que muchas veces el deber no es nada más que el sinónimo de hábito, el trabajo un disfraz más o menos dichoso del concepto esclavitud y la felicidad una mezquina presunción burguesa. (p. 27)

Así, los valores más altos exigidos por la sociedad burguesa esconderían un lado negativo que disgusta al personaje: la sumisión del individuo y sus deseos particulares por satisfacer o pertenecer al medio social establecido. La sensación de opresión lo lleva a sentirse siempre evaluado por el medio externo, lo que le impide exponer directamente su interior, y lo lleva a actos violentos marcados por la ira. El alejamiento de la sociedad se ve extremado en el acto criminal, en especial cuando el protagonista golpea a su conviviente hasta hacerla abortar el hijo de otro amor. El desarrollo del protagonista comienza por un alejamiento de la sociedad guiado por una consciencia crítica hacia el medio social, luego las diversas e inevitables expectativas y exigencias sociales sobre el protagonista y su conviviente justifican la ira con que el protagonista se conduce, finalmente el alejamiento de la sociedad se da por la vía inconsciente al verse frustrado en la consecución del objeto de deseo por el camino del amor. Como se verá más adelante, el dejarse llevar por el inconsciente, más que alejamiento de los valores burgueses y capitalistas, es también respuesta en la búsqueda de la libertad.

En el siguiente relato, “La mujer negra”, no es el actuar sino el pensamiento del protagonista el que deja entrever un rechazo directo al medio social. La crítica recae sobre la manera inauténtica en que la pareja de amigos han rechazado la vida burguesa:

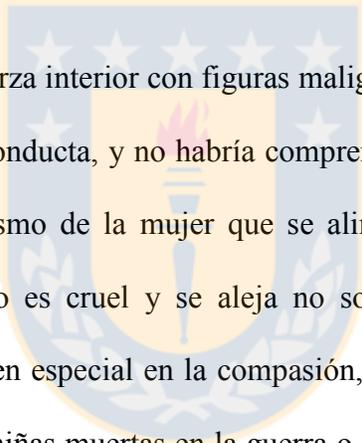
Nunca creí en esa doctrina suya del peligro, que lo había llevado a habitar en medio del desierto, con el fin según decía, de mantener abierta su alma y no

abandonar jamás la idea de la muerte, manteniéndose fuera del ambiente cómodo y burgués del mundo actual, idea de la muerte, que según añadía, es la única que da sal y sabor al instante. ¿Pero había conseguido todo eso? [...]. Pero él, que había llevado al desierto un trozo de ciudad, que gozaba de las comodidades de un excelente aerodinámico, de la telegrafía sin hilos, y que, aún más, podía satisfacer allí sus manías de mineralogista... No, todo eso era majadería, doctrina hueca y exenta de contenido, edificada nada más que para servir de excusa a una existencia antisocial e inútil. (p. 48)

De esta cita pueden rescatarse como desprecio al medio establecido el temor a la muerte y el ambiente cómodo y burgués que empuja la vida de la ciudad, en oposición al peligro que debiera acompañar a la vida. Sin embargo, el protagonista reconocerá y afirmará la actitud antisocial de la pareja al ver en concreto su actitud criminal reflejada en el pozo lleno de cadáveres de los hombres asesinados y la vida de su amigo llevada tan cerca de la muerte. La evaluación del protagonista sobre los actos de la pareja se interpreta como el alejamiento de las imposiciones sociales y culturales, y también la búsqueda de una nueva manera de intensificar la vida apaciguada por los valores burgueses y capitalistas, aspectos que permiten aproximarse a una alternativa sobre el sentido de la vida.

En el cuarto relato, “El rosal vertiginoso”, existe un rechazo a la lógica convencional cuando el personaje cree estar en posesión de una fuerza con la que puede controlar y comprender la realidad. Esta fuerza lo posiciona frente a la vida y la mujer que pretende con total seguridad, independientemente de los hechos que se le presentan. Pero, la forma en que el medio social rechaza esta fuerza interior del personaje, lleva a que se produzca el alejamiento y el rechazo, centrados en la moral cristiana:

La gente sólo veía la apariencia de mi carácter burlesco, socarrón y cruel y presumía con mucho que jamás podría admitir en esa cárcel de egoísmo a una visitante tan alada como Ema. Como se deja ver, sólo hacía falta que me atribuyeran rabo, grandes cuernos y ese olor a chamusquina tan característico en los satanases de melodrama, y que ebrios de furor vindicativo, exultasen a mi amada hacia los cielos, adornándola con alas de seráfico color. Imbéciles, ellos no podían ver la enorme diferencia que existe entre alguien que posee un entusiasmo y ese otro que lo asiste, sin misericordia, con su cruel escepticismo. Cristianos ciegos, pero resueltos a vivir en la ceguera; seres como yo, CASI tan ciegos como ellos pero decididos a ver... (p. 66)



La comparación de esa fuerza interior con figuras malignas de la religión cristiana solo se centraría en la apariencia, en la conducta, y no habría comprensión sobre esa posición escéptica del protagonista sobre el entusiasmo de la mujer que se alimenta de los ideales burgueses y cristianos. Pero este escepticismo es cruel y se aleja no solo de los valores cristianos sino también de los más elementales, en especial en la compasión, la que está ausente del actuar del personaje cuando se refiere a las niñas muertas en la guerra o cuando se refiere despectivamente y flirtea a la madre de Ema. Más que la semejanza entre los seres como él y los cristianos en relación a la creencia ciega de sus propias fuerzas, es el escepticismo el que le permitiría al protagonista ver más allá de la moral. Pero el alejamiento de lo social no solo se lleva a cabo mediante un criterio escéptico que se torna cruel al opacar aquel entusiasmo apoyado en el sentido que da la moral cristiana, como una especie de crítica al patetismo de los sentimientos burgueses, también mediante el crimen. El protagonista se margina de la sociedad al asesinar a Ema al verse impedido de acercarse a la mujer a su propósito de poseerla, impedimento producto de los mismos valores cristianos que postergan el amor en el sentido carnal.

En el quinto relato, “Bouldroud”, tampoco aparece un rechazo directo a la sociedad burguesa, sin embargo, existen alusiones a la utilización práctica del cuerpo por parte de esta, marcando el contraste con el uso reservado para los placeres espirituales por parte del protagonista:

A mi padre al principio se le ocurrió sacar partido de mi originalidad, pues, como pudo comprobarse, el agua así pasada a través de mi organismo adquiriría en su interior saludables condiciones medicinales. [...] mi padre se había hecho tan avaro que quiso aprovechar mis oídos también para su Industria que él llamaba la Humanitaria Industria. Yo había reservado los oídos para oír mi música favorita, la tiranía paterna me hizo huir. (p. 80)

Más adelante vuelve a relatar el encuentro con su padre, quien manifiesta: “Yo le pedí una cosa al destino, me dijo, la riqueza. Y me dio una hija. Tú eres mi celebridad. ¡Ea!, ponte de espaldas. Este será el único cubo de la tarde. Mañana es Pascua y debemos festejarla” (p. 82). La utilización del cuerpo como objeto de producción y la frialdad de la relación familiar a la sombra del valor comercial pueden asociarse a la relación social que se desprende de los valores capitalistas y, en cierta medida, burgueses. La ayuda al ser humano que obtiene recompensas monetarias se resume en la irónica expresión “Industria humanitaria”.

El sexto relato se titula “Una lectora de Ovidio”. En este el narrador expone la forma de conducirse del protagonista desde el comienzo del relato:

Esta lucha por vencer un porvenir, por cambiarlo a su manera, por ver con afán nictálope en la sombra, fue la tónica de Bárbara después de grande. Como se ve esto no tenía nada de original, ni a ella le faltaba esta falta de originalidad. [...] Bárbara, sin darse cuenta del horrible procedimiento, aceptó esa iniciativa y en la primera ocasión se precipitó contra la odiosa muralla tras la cual se apelotonan los burgueses. Pero no se crea que esto se efectuó en los términos de duración de una colisión cualquiera. Necesitose una vida completa, una vida, que por lo demás, sobrellevada humildemente como era, no interesó sino a muy pocos espectadores. (p. 88)

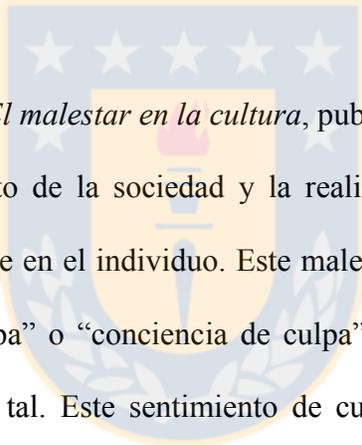
Esta forma de conducirse rechaza la manera determinada impuesta por la sociedad, un porvenir, pero lo hace pasivamente. La precipitación hacia los valores burgueses se da en un humilde retraimiento personal. Se puede observar además que esta actitud no llama la atención, dado que dicha posición frente a la sociedad corresponde a una disposición que ocurre ya desde los inicios de las vanguardias, por lo que el alejamiento pone al protagonista en un estado invisible, ignorado y marginado por la sociedad. Sin embargo, este tímido y pasivo personaje acrecienta este alejamiento con la sociedad al asumir la prostitución como algo normal, tanto las perversiones como el lucro respecto a los placeres del cuerpo. El alejamiento de la sociedad le otorga al protagonista la distancia moral para experimentar con el viejo Abdón y sumirse luego, según el narrador, en un vínculo sexual y amoroso que lo conducirán al espacio que se abre en la búsqueda de la libertad.

Finalmente, en “Chanchito burgués” el protagonista representa la clase social rechazada, es un relato distinto a los otros en *Bouldroud* ya que este personaje no es el propiciado por el surrealismo, pero, a pesar de su condición de burgués, también puede acceder a la búsqueda de la libertad. El protagonista está caracterizado como una persona robusta, más bien gorda, poseedora

de un gran capital, relacionado a las comodidades del descanso y la comida, temeroso obsesivamente de la muerte, y conductas que se alejan de una vida conectada con su espíritu: “hundido en la trama viciosa de mis propios deseos, sin que nada, ni siquiera el último resplandor de una voluntad desfalleciente me comunique un hábito humano, un gesto espiritual” (p. 102). Además, aparece otro personaje que representa a las sociedades de beneficencia, la “Sociedad Científica de la Montaña” (p. 96), que estaría coludida con el resto del hotel en que se encuentra este burgués. Es una figura femenina que insistentemente solicita dinero para maquinarias con fines que no puede revelar; para tal propósito utiliza varios chantajes, como la amenaza de muerte, también insultos, hasta poner a disposición su cuerpo. Ambos personajes representan actitudes dignas de ser rechazadas, sin embargo, es el narrador protagonista, el burgués, el que con su egoísmo se ha hecho odiar por el resto de la sociedad, se ha puesto aparte de ella.

En cada uno de los relatos los personajes actúan basados en su desacuerdo con la forma establecida de conducirse, por lo que se produce el alejamiento de la realidad que ha sido construida social y culturalmente. El surrealismo, que se apoya en la teoría del materialismo dialéctico de Marx, no rechaza a los objetos ni se encierra en la pura consciencia al modo de Descartes. Cree en esa realidad de los objetos, pero no en la forma en que la sociedad los ha dispuesto para el ser humano. Se rechaza la lógica y la razón, no de los objetos en sí mismos, sino de la forma cultural y social que se ha venido desarrollando. Resumiendo, lo que produce malestar en los personajes es la forma en que es sancionada la conducta, las obligaciones familiares, la pasividad del medio social, la noción burguesa de felicidad, la comodidad burguesa, el temor a la muerte, una perspectiva del cuerpo limitada a lo económico y las

restricciones de la religión, los modelos sociales a seguir, el alejamiento de lo espiritual, la influencia del capital adquirido en la conducta humana, todo lo que de alguna forma le ha quitado lo humano al ser humano. Las formas que adquiere el rechazo hacia lo social son la literatura, el sueño, el escepticismo, el peligro, la muerte, la cólera, el crimen, y todas las formas de conducta que han sido restringidas por la razón y las creencias religiosas. La búsqueda de la libertad de los personajes comienza cuando se produce la forma libre de este rechazo, como lo expresa el título de uno de los relatos, “En libre plática”, es decir, exponiendo libremente y sin limitaciones morales, en un diálogo con el lector, todas las acciones y pensamientos ejecutados frente a los acontecimientos.



Freud expone en su texto *El malestar en la cultura*, publicado en 1930, que este rechazo o alejamiento del individuo respecto de la sociedad y la realidad corresponde a un malestar o descontento que la cultura produce en el individuo. Este malestar o descontento es, en términos de Freud, el “sentimiento de culpa” o “conciencia de culpa” que al ser inconsciente, en gran parte, no puede percibirse como tal. Este sentimiento de culpa forma parte de las funciones originadas por la pugna en el interior de la estructura psíquica del individuo, estructura constituida por el Yo, el Ello y el Super-yo. El ser humano, que es principalmente Ello, genera al Super-Yo por la presión de la autoridad exterior. El Yo regula las funciones del Ello y del Super-yo que se mantienen en pugna, el Ello se guía por el principio del placer, la satisfacción de los instintos, mientras que el Super-yo se guía por el principio de realidad, y ejerce vigilancia, a partir de normas, sobre los actos del Yo. Aquí se puede reconocer dos orígenes del sentimiento de culpa, el primero es el miedo a la autoridad y luego, como segundo origen o momento, el sentimiento, cuando se identifica la autoridad exterior en el Super-yo, por lo que el sentimiento

de culpa pasa a ser el temor al Super-yo. Ambos momentos obligan al individuo a reprimir la satisfacción de los instintos, pero es el segundo el que impulsa al castigo, dado que no se puede ocultar el deseo al Super-yo, como sí a la autoridad exterior. El Super-yo continúa y sustituye la severidad de la autoridad exterior en el rigor de la conciencia moral.

La conciencia es la función del Super-yo que vigila los actos y las intenciones del Yo, juzgándola y ejerciendo una actividad censoria. El rigor de la conciencia equivale a la severidad del Super-yo y produce el sentimiento de culpabilidad. El Yo percibe esta vigilancia que se le impone cuando considera la tensión entre sus propias tendencias y las exigencias del Super-yo. Al no poder ocultar el deseo de satisfacción de los instintos al Super-yo, nace, además del sentimiento de culpa, la necesidad inconsciente de castigo. Freud expone ciertas acusaciones contra el Super-yo individual: habría demasiada despreocupación de la felicidad del Yo, a causa de la severidad de los preceptos y prohibiciones del Super-yo. Este no toma en cuenta las restricciones contra el cumplimiento de la energía instintiva del Ello y de las dificultades que presenta el mundo real. Este es considerado por Freud como el “problema más importante del desarrollo cultural” (Freud, 1992, p. 130), ya que habría un aumento del sentimiento de culpa, lo que generaría una pérdida de la felicidad, que es el objetivo perseguido por los seres humanos.

Freud además utiliza su teoría sobre el aparato psíquico del ser humano individual para comprender la cultura. Para él la comunidad desarrollaría un Super-yo bajo cuya influencia se produce la evolución cultural. Ambos Super-yo, cultural e individual, tendrían un origen analógico. Una es la impresión que han dejado los grandes personajes conductores de la sociedad, cuya fuerza espiritual, energía y pureza han dejado una gran marca en la cultura y en

los individuos, sin embargo, el problema es que puede expresarse de forma muy unilateral respecto del individuo. Otra analogía son los rígidos ideales que establecen, cuya violación es castigada con la “angustia de la conciencia”. El Super-Yo cultural, expone Freud:

Tampoco [...] se cuida bastante de los hechos de la constitución anímica de los seres humanos, proclama un mandamiento y no pregunta si podrán obedecerlo. Antes bien, supone que al yo del ser humano le es psicológicamente posible todo lo que se le ordene, pues tendría un gobierno irrestricto sobre su ello. Ese es un error, y ni siquiera en los hombres llamados normales el gobierno sobre el ello puede llevarse más allá de ciertos límites. Si se exige más, se produce en el individuo rebelión o neurosis, o se lo hace desdichado. (1992, p. 138)

Por esto se pregunta Freud si no estaría justificado diagnosticar a muchas culturas, épocas culturales y a la humanidad entera como “neuróticas”, debido a la presión de las ambiciones culturales. Procura constantemente eludir el prejuicio de que la cultura es lo más precioso que se puede adquirir y que su camino nos lleva a la perfección. La cultura provocaría la exaltación del sentimiento de culpa por medio de, y desde, la familia hacia la humanidad, es decir volvernos y hacernos partícipes de lo humano, y esto se volvería difícilmente soportable para el individuo.

A partir de lo anterior, puede comprenderse por qué los personajes que desarrolla Cid muestran un desagrado o alejamiento de la sociedad. En el caso de “Una heroína de Walter Scott”, la sociedad se refleja, en parte, en la familia, principalmente en la figura paterna que habría castigado excesivamente la actitud del protagonista. En “En libre plática”, la sociedad burguesa habría reducido las pretensiones de felicidad del protagonista. En este caso, el ser humano se considera feliz por el solo hecho de escapar a la desgracia, de sobrevivir al

sufrimiento, relegando a segundo plano la necesidad de lograr placer, o transformando el principio del placer en el principio de realidad, atribuye las más grandes aspiraciones a valores que pese a su importancia se sostienen en una percepción superficial, como lo serían el trabajo, la felicidad burguesa y el deber moral.

En el relato “El rosal vertiginoso”, Cid desarrolla de trasfondo la presión de la religión que no deja de reconocer la importancia del sentimiento de culpabilidad para la cultura. La religión habla de pecado y se adjudica la labor de librar de él a la humanidad. Según Freud, “la religión perjudica ese juego de elección y adaptación” (1992, p. 84), ya que impone a todos por igual un camino único para alcanzar la felicidad, es decir, evitar el sufrimiento mediante un “infantilismo psíquico”, la fijación en la conciencia de la culpa original que se desarrolla frente a la autoridad exterior, previa al surgimiento del Super-yo. Además, la religión propiciaría una actitud “antipsicológica”, que adoptaría el Super-yo mediante el mandamiento “amarás a tu prójimo como a ti mismo”, pues este rechazaría de forma intensa la agresividad humana coartando su forma libre de expresión. Un último ejemplo lo constituye el destino, como sinónimo del porvenir que rechaza la protagonista, en “Una lectora de Ovidio”, que funciona como sustituto de la instancia parental con la amenaza de la pérdida del amor si se desvía el camino. Esta concepción del destino se intensifica si la relacionamos con una instancia divina, como sucede en “El rosal vertiginoso”, en donde Ema mantiene sus votos cristianos como lo que debe hacerse en relación al amor, frente a la actitud de su novio quien intenta configurar la relación mediante la relación física.

Por su parte, Karl Marx expone en su análisis de la cultura y la sociedad que habría un desarrollo que desvincula al ser humano de su naturaleza. Según Marx, la cultura ocultaría su verdadera procedencia para pensarse producto de una cultura previa más noble, cuando, en realidad, su origen se vincula al trabajo. Esta cultura es llamada sociedad de clases y ocultaría esta verdad para mantener la jerarquía que se produce por la división del trabajo, por lo que esta sociedad estaría constantemente en conflicto. Para Marx, toda la historia de la sociedad humana, hasta su época, es “una historia de lucha de clases” (Marx, 2007, p. 26). A comienzos del siglo XX, época en que se ubican los relatos de *Bouldrout*, la sociedad tendría la forma de producción capitalista, que tendría como principales clases antagónicas a los proletarios y los burgueses¹⁶, en la que se establece una lucha de clases que no acabaría hasta hacerse realidad una sociedad comunista sin clases. En esta sociedad de clases la política, la ley y la ideología son superestructuras propias del modo de producción y condicionadas por este. El concepto de ideología, según Marx, representa “las ideas de la clase dominante [y] son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante” (Marx, 1994, p. 58). Las ideologías serían expresiones ideales de las relaciones materiales dominantes. En el caso de la política, el estado político sería una superestructura reguladora de la sociedad, pero Marx ve que

¹⁶ La diferencia entre el capitalista y el burgués es que el primero es un sujeto o grupo que funda su ideología en el tipo de modo de producción en el cual el capital y la acumulación de riquezas (dinero y bienes) es más importante que el trabajo y la vida espiritual. Mientras el trabajo se vuelve un insumo más dentro del sistema capitalista, los valores espirituales son despojados de los objetos y relaciones para mantener solo el valor económico. El segundo es un sujeto o grupo beneficiado por el sistema de producción capitalista, y desarrolla un significado espiritual del trabajo y la vida apoyado en el capitalismo y la religiosidad. Mientras el trabajo se vuelve la manera de lograr el éxito económico y espiritual, la vida debe guiarse por los valores de la religión cristiana. Si bien ambas ideologías se vinculan, pueden existir capitalistas que son burgueses solo porque pertenecen a esta clase social burguesa, que participan del modo de producción capitalista más preocupados en la acumulación de capital. Así mismo, puede haber sujetos que pertenecen a la clase social burguesa, y comparten la espiritualidad burguesa, y que no pretenden acumular capital pero gozan de sus beneficios. Aun así, en la mayoría de los casos en los relatos analizados se dan ambos, por lo que se hace alusión a las dos formas, pero en contados casos se destaca más cierta actitud que otra de los personajes que hace necesario precisar la diferencia entre la actitud fundada en la ideología capitalista y la burguesa.

el Estado es un instrumento de la clase gobernante, una forma de asegurar la hegemonía sobre las otras clases.

En esta sociedad de clases marcada por el modo de producción capitalista, la vida del ser humano individual y sus relaciones adquieren una concepción fría y conducida por valores superficiales como son los de la clase burguesa. Para el capitalismo el trabajo es un medio para la satisfacción de necesidades y la conservación de la existencia, mientras que Marx ve que el trabajo es la actividad vital y la vida productiva del ser humano, por lo que la realización del “Ser genérico” del individuo, es decir lo humano del individuo, se convierte en una simple herramienta de supervivencia material. Como expone Marx, “La vida misma aparece solamente como *medio de vida*” (2006, p. 112). La autorrealización del individuo deja de ser un fin en sí mismo para convertirse en un simple instrumento del desarrollo de las minorías que poseen y controlan los medios de producción; así los productores no se reconocen en el mundo que han creado mediante los objetos producidos. A esto le llama Marx trabajo enajenado: el ser humano se enajena de la naturaleza y de sí mismo al objetivizar el trabajo. Así su vida genérica, o su humanidad, se convierte en medio para la vida individual. Según Eagleton (1999, p. 40), este individualismo es posesivo, pues cada poseedor está aislado de los otros en su espacio solipsista y ve a sus compañeros solo como herramientas utilizables en la promoción de sus propios apetitos e intereses, lo que los vuelve ajenos a la esencia del ser humano. De este modo, como expone Marx, la burguesía habría dejado como relación entre los seres humanos, “el interés desnudo, en el insensible ‘pago al contado’” (2007, p. 31).

Si bien la teoría de Marx ubica al burgués en una categoría económica y social, el malestar y distanciamiento que expresan los personajes de *Bouldroud* no se dirigen esencialmente a su posición política o económica. La actitud antiburguesa de los personajes de Cid no constituye una denuncia de la diferencia económica y social, como lo haría la literatura de carácter social. En este sentido, el análisis coincide con la tesis de Bernardo Subercaseux (2004), seguida por Cecilia Rubio (2011), de que durante la vanguardia el burgués fue un concepto que se consideró en su calidad de categoría espiritual. La crítica de los relatos de Cid se dirigía entonces a:

un cierto tipo de mentalidad religiosa, de fe en algunos 'valores' típicos, como la parsimonia, el espíritu del grupo [...] en la salvaguardia de un sólido individualismo, el rígido puritanismo y la estricta observación de normas tanto éticas como comerciales no tanto escritas como incorporadas en las convenciones. (Bruno, 2005, p. 155)

En relatos como “En libre plática” y “Una lectora de Ovidio” el rechazo a lo burgués corresponde a la forma de organización racional del trabajo que es exaltado como fundamento de la existencia social, pero más que nada al éxito humano como producto de la riqueza material, y también de la riqueza moral, en cuanto mediante el trabajo se alcanza la paz del alma como ciudadano. De esta manera, la teoría de Marx es incluida principalmente por su definición de ideología, donde las relaciones (materiales) dominantes son tomadas como ideas. De esta manera, los valores, conceptos y nociones generales planteados por los personajes que encarnan los valores burgueses y antiburgueses son más notorias que sus acciones, y es precisamente en esta dimensión en la que se expresa el rechazo, rechazo a una sociedad idealizada y la evidencia de las relaciones humanas, entre sí y hacia los objetos, basadas en una ideología que resalta el

valor económico y mercantil de la actividad humana, que es a su vez avalada y sostenida por las clases dominantes mediante los valores burgueses.

En *Bouldroud* el alejamiento de la sociedad resulta tanto por el tipo de relaciones de producción que insta el capitalismo, como por el desagrado hacia las relaciones espirituales que este desarrolla. En “Una heroína de Walter Scott”, el protagonista denuncia la forma comercial de conducirse, y muestra que alejarse de esta representa el inicio de la libertad buscada. En “En libre plática”, el protagonista se queja de la forma como la sociedad ha aceptado pasivamente el valor de la felicidad. Según Marx, la sociedad se ve sometida a las ideas de la clase dominante, porque las otras clases “carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente” (1994, p. 58). En este sentido, la felicidad alcanzada por la sociedad es la felicidad de otros. En el relato “Bouldroud” puede apreciarse la relación entre padre e hija, más centrada en el capital y su acumulación, y la noción del cuerpo como herramienta de intercambio. En “Chancho burgués” y “La mujer negra”, la figura del burgués es rechazada por su concepción capitalista de las relaciones sociales y del individuo. En todos los casos, lo que se pone en juego es la concepción de ser humano, su valor espiritual, que se transforma en un objeto, un medio, para alcanzar mayor capital y comodidades vacías. Cid entrega a los personajes la actitud consciente de estos factores sociales que impiden que una parte de ellos se exprese libremente, una parte importante en la constitución del ser humano, su dicha, su placer, la libertad de buscar por sí mismo la solución a las dificultades que presenta el mundo.

Las teorías de Freud y de Marx revelan las intenciones de Cid en el desarrollo de los relatos, en el estado psicológico y social de los personajes. Sin embargo, esto es solo un

comienzo o un momento en el camino hacia la libertad, se revela de antemano que la solución se dirige a encontrar un equilibrio entre el individuo y la sociedad, instancias que la cultura y sociedad han opuesto, y para llegar a dicha solución los personajes deben primero darle cabida a su espíritu.



IV. El amor loco¹⁷

Otro elemento recurrente y significativo en la narrativa de *Bouldroud* es el tema del amor. La relación íntima que se da entre los personajes de distinto sexo cobra suma importancia en los acontecimientos que se desarrollan en los relatos. Como se verá, el amor está vinculada estrechamente a la búsqueda de la libertad, tanto para los personajes de cada relato como también para el propio autor¹⁸, y se puede comprender en dos instancias del relato: una en que los cuestionamientos por parte de los narradores hacen posible redefinir la noción convencional del amor, incluyendo luego al deseo sexual como parte esencial; la otra se refiere a la interiorización espiritual o psicológica, por medio del flujo de la pulsión sexual liberada anteriormente.

En “Una heroína de Walter Scott”, Antonio, el protagonista, expone que su novia Marta, quien ha fallecido, no es su verdadero amor, sino otra mujer, que existe en un lugar que no pertenece a la realidad. El narrador revela su verdadero amor en el lecho que comparte con su

¹⁷Título tomado de la novela de André Breton, *L' Amour fou*, publicada en 1937, la que es comentada por Teófilo Cid en el primer número de la revista *Mandrágora*. Juan Malpartida expone, en el prólogo de *El amor loco*, que *L' Amour fou* está “formado por siete capítulos redactados en el invierno de 1933 y el verano de 1936. Junto con Nadja (1928), aunque con características un poco distintas, es una de las obras más significativas de Breton. Se trata de un texto fuera de género: mezcla de crónica, ensayo y poema en prosa” (Breton, 2008, p. 9).

¹⁸Dos ejemplos permiten ver que en la actividad literaria de *Mandrágora* se utilizaban experiencias personales que funcionaban como contenidos para el desarrollo de los temas y resolución de conflictos internos personales en cuanto al amor, la expresión del deseo y la búsqueda de la libertad. Braulio Arenas escribe en “Nota aclaratoria” publicado en *Mandrágora* N° 2: “apreciar en toda su extensión mi propio desenvolvimiento, o mejor, el desarrollo temporal de lo que puede ser frente a lo que no puede ser en cuanto trayectoria individual de mis coincidencias y de mis búsquedas; yo, por escribir en *Gehenna*: ‘El día que me convencí que el género de las confesiones era un género literario, rompí muchos papeles míos que hubieran interesado en alto grado a los médicos y a la policía’, pueden medir el alcance de esta nota aclaratoria de una traducción” (Vasallo, 2000, s/p). El relato “*Gehenna*” es publicado en la *Antología del verdadero cuento en Chile* de Miguel Serrano, cuyo comentario evalúa si este es una obra literaria o un diario. Por su lado, Cid escribe en “Fátima o el affaire del paraíso” en *Mandrágora* N° 3: “Ya en un poema he tratado de vaciar este contenido díscolo de la memoria que, en su forma de tragedia habitual, produce este fenómeno regular que es el azar de los sentimientos y que abre una amplia vía a la formación del amor, como resultado asociativo del recuerdo” (Vasallo, 2000, s/p). Este texto evalúa las posibilidades del sueño en la construcción de sentido del individuo, al que vincula a las producciones literarias.

amante: “Ahora, metido entre las sábanas, mira la curiosa luz que deja escapar el edredón entreabierto. Ahí vive su novia, la verdadera, la única” (p. 5). Es en el sueño donde se encuentra el verdadero amor, pero este no se vincula a los valores convencionales de la sociedad burguesa, aquellos que quisieron ponerlo dentro del matrimonio con su novia en la realidad, sino en la pasión que provoca en el sueño. Antonio piensa: “Siempre se oye digredir sobre el amor. ¡Pero qué amor! Aquello asemejaba un vértigo. Luisa manejaba su látigo de amazona con terrible agilidad” (p. 8). Luisa, o la amazona, un personaje femenino creado en el interior de su sueño, y que luego establece conexiones con otros personajes en su vida real, está asociado al amor y al intenso deseo. Es en la contraposición entre la realidad y el sueño en la que se busca lo significativo del amor para el protagonista. Tal contraposición puede seguirse más claramente a partir del título de este relato, ya que Antonio compararía a Marta y a Luisa a partir de la narrativa de Walter Scott.

El escritor escocés es un reconocido representante de la novela histórica. En una de sus obras más conocidas, *Waverley*, de 1814, los personajes se ven inmersos en la decisiva guerra entre escoceses e ingleses de los años 40 del siglo XVIII. El protagonista de esta novela está dividido entre los dos bandos y también entre dos mujeres. El análisis de estas figuras femeninas en la novela de Walter Scott permite conocer la división entre la figura femenina de la realidad y la del sueño en el relato de Cid. Alexander Welsh en *The Hero of the Waverley Novels* (2014, pp. 48-49) sugiere que las heroínas de la serie de las Novelas de Waverley se dividen en dos tipos. Unas, las más adecuadas, tienen como características ser pasivas y prudentes, por lo que sufren en medio de los eventos y rara vez los mueven; son hermosas y de cabello rubio, aludiendo, quizás, a la claridad. Las otras son menos restringidas por sus sentimientos, es más, les permiten

que le dicten a la razón; son heroínas oscuras y representarían la pasión. En *Bouldroud* se puede interpretar una inversión o reinterpretación de la narrativa de Scott. Marta se ajusta a la figura femenina adecuada en la narrativa de Scott, pero rechazada en el relato de Cid como el verdadero amor, mientras que Luisa y la amazona, el tipo de heroína oscura de Scott, se destacan por su pasión y excitación de la sexualidad masculina y representaría el verdadero amor del protagonista. De aquí en adelante, muchos encuentros al interior del sueño están vinculados al deseo sexual y al encuentro físico expuestos de manera explícita o simbólica. La forma en que el sueño revela los contenidos inconscientes será especificada en el siguiente capítulo.

En el relato “En libre plática”, el protagonista inicia el relato exponiendo los motivos para hablar libremente de su experiencia, y estos están vinculados al amor:

Una novela de amor tal como sentimos el amor a través de las propias experiencias, un poco mustio, bastante humillado por las múltiples celadas de la ira cotidiana, una novela de amor así, con su realidad palpable, podría describir esos errores iniciales de la vida... (p. 27)

En esta confidencia inicial puede verse la perspectiva convencional de la noción de amor, que en palabras del protagonista no correspondería a la realidad palpable. La nueva perspectiva permitiría vincular el amor al desarrollo de la vida del ser humano, en especial en el análisis de los errores, los que quedarían marginados de la noción convencional del amor. Más adelante, el protagonista expone la forma de amor convencional a la que no tiene acceso:

El amor, sí, pero el amor despojado de todo su aspecto adverso, tal como lo pintan aquellos que nacieron con el beneplácito de sus padres, y la admiración de todos

los funcionarios públicos, el amor aquel no lo comprendo. Es falso, traidor como los gatos regalones, sin audacia, cobarde, traspasado de vulgaridad. (p. 39)

Las dos citas escogidas permiten ver el cuestionamiento que se le hace al amor. El amor que interesa es el que se experimenta desde el punto de vista particular e íntimo, y no su idealización en el mejor escenario. Esta experiencia del amor, tal como relata el protagonista en cada una de sus aproximaciones a la joven, está rodeada de cólera y frustración, provocada principalmente por las exigencias sociales que también contaminarían la experiencia particular. En su aproximación a la muchacha, el protagonista pone el deseo sexual como sincera motivación de la aproximación amorosa, además de exponer su crítica a la forma moralista y pasiva en que se conduce la joven:

Sé una buena niña le dijeron en la infancia, y Elena se divertía en adherirse a ese concepto hipócrita; sé buena, como si este diseño moral, descrito por todas las buenas obras de la parroquia recabasen en el amor alguna ventaja notable. (p. 33)

El tercer relato, “La mujer negra”, comienza con una conversación sobre el amor que tiene el protagonista con Alicia, la esposa de un amigo suyo. Ambos personajes discuten si el amor es una costumbre, un autoengaño para asegurarse la propia felicidad, o es un sentimiento absoluto y universal que necesita de la correspondencia para que exista. No obstante la conversación, el protagonista expone sus intenciones: “y mientras me pasaba el refresco me dijo que estaba feliz o liberada, no recuerdo bien. No sé a qué atribuir la sensación extraña que esa frase me produjo. Pues de pronto sentí un deseo enorme de poseer allí mismo a la mujer de mi mejor amigo” (p. 44). Hay que destacar que pese a las críticas que el protagonista realiza a su amigo, con respecto a sus hábitos burgueses, como se cita en el capítulo anterior, pareciera ser él

quien goza en el relato de la forma más apasionada del amor, ya que no solo se encuentra en ventaja con respecto al amor de Alicia, sino también con respecto a la actriz junto a la que muere carbonizado, ya que ambos llevarían la concepción del amor a límites que lo vinculan con la muerte. La idea del amor en que este está unido al riesgo y a la muerte opera como elemento azuzador del sentimiento del amor. Este intento de armonizar la muerte y el amor sigue la teoría freudiana, en cuanto Eros y Tánatos constituyen las fuerzas instintivas del ser humano. El Eros apunta hacia la unidad y Tánatos hacia la disolución de tal unidad. Ambos también están en pugna, y su equilibrio permitiría la aproximación a la fuerza pulsional originaria.

En el cuarto relato, “El rosal vertiginoso”, aparece más clara y expresamente la intención de criticar los valores del amor burgués y justificar el deseo sexual. Refiriéndose a Ema, su novia, el protagonista de este relato expone: “Ella trataba de captar mi espíritu, haciendo de mí un animal cristiano, y yo, sin comprender sus acaso relevantes condiciones espirituales, esperaba hacerla mía, corporalmente, sin importarme lo demás” (p. 59). Y, más adelante, reflexiona sobre una de las tantas discusiones que tiene la pareja:

El bosquejo de persecuciones que me atribuía era muy simple. Primero había pretendido quitarle las flores, o sea, reduciendo el símbolo a palabras, arrebatarle las alegrías más íntimas del alma. ¿Pero en qué antiguo diccionario sentimental vivía inmersa? ¿Pero es que acaso racionalmente se puede reprochar a mí la invención de esa correspondencia entre flor y ofrenda, flores y placeres delicados del alma? (Escupamos en todos estos bellos atributos de la moral burguesa y continuemos). (pp. 62-63)

En este caso, la fuerza interior del personaje, traducida en el impulso y deseo sexual, se ve constantemente contenida por las limitaciones morales de la relación convencional de noviazgo, en la que la relación sexual se ve excluida. Los resultados adversos de la relación, que culminan con el asesinato de la mujer, por parte del protagonista, tienen como principal causa la negación del encuentro sexual, junto con las discusiones de la pareja y la perspectiva de Ema sobre el actuar inhumano del protagonista. La influencia que produce la idealización del amor en la relación de estos personajes lleva a un desenlace negativo, lo que evidencia esa presión que coarta la libertad del espíritu particular. Este espíritu es aquel que es conducido por la pulsión sexual, por la pasión y el juego, lo que a los ojos de la moral cristiana –sustentada por Ema y su familia- constituye un pecado o una monstruosidad.

El protagonista del relato “Bouldroud” revela al comienzo de la historia, luego de quedar aislado en una roca con una joven que acababa de salvar de las malas intenciones del capitán del barco en el que viajaban, lo siguiente: “En tierra firme, pensé, es muy fácil volcar a golpes de espaldas a una niña que se ama; pero en una roca, rodeada de peligros, es mucho más difícil” (p. 78). La fuerza del deseo es tal que sobrepasa todo intento de la joven por hacerlo entrar en razón, a lo que él expresa:

!Qué me importa! La condición de madre, de hija, de soltera, de viuda no me interesa. Puedes darme un cuarto de hora de tierra firme. En ti surgen los desiertos, los oasis. Tus odios son grises, ya lo veo en ese líquido sanguíneo donde mezco mi coraza de rufián. Mi natural erguido. ¿Lo ves? Sientes que el amanecer disgrega sus luces diarias. Con trabajo someteré tus gustos a mi sed. Los haré a semejanza nuestra, con tus pómulos, tu vientre, tu inquietud. Y mi saliva. (p. 78)

Si bien el análisis centrado en el protagonista permitiría entender la distancia y discusión de la concepción convencional del amor, habría otra relación en el interior del relato que simbolizaría la posición del hombre y la mujer en la relación amorosa. El personaje femenino Bouldroud padece una condición ígnea que hace imposible el contacto genital con cualquier hombre; el verdadero amor de Bouldroud es un hombre rodeado de una leyenda que puede, debido a una condición especial, sostener el coito sin ser quemado por ella. Esta última confiesa al protagonista:

Mi nodriza, nunca tuve madre, me había dicho que en los polos existe la estalagmita varonil en una gruta. Esa estalagmita llegado el verano abandona, con sus otros estalagmitarios la región helada para venir al centro de la tierra a enamorarse de la mujer termal. (p. 82)

De tal encuentro, Bouldroud tiene un hijo que es de humo. Todo lo que relata Bouldroud pareciese simbolizar lo esencial en la relación amorosa, el contacto sexual y la satisfacción del deseo.

En el penúltimo relato, “Una lectora de Ovidio”, a Bárbara se le encarga cumplir cierta labor que se relaciona con el amor: basándose en la lectura de *Ars Amandi* o El arte de Amar, de Ovidio, dar una muestra en la práctica al anciano Abdón. Bárbara piensa sobre la condición del anciano que dice sufre una fiebre por no saber amar:

Nunca pensé que la naturaleza pudiera descargar sus furores en un hombre por tan inocente falta. Ocurríase al contrario que las infracciones al amor eran más

bien premiadas con excesos, que el vicio era sellado por un general, unánime, consentimiento... (p. 89)

El *Arte de amar* es un poema didáctico escrito por Ovidio, y propone al público lector no solo buscar y conquistar al sexo opuesto, sino también retenerlo. El poema consta de tres libros, de los cuales los dos primeros -publicados en el año 1 a.C.- están dirigidos a los hombres y el tercero -del 2 d.C.- a las mujeres. Según Baños (1989) el libro presenta, en un tono irónico, una mezcla entre alusiones mitológicas y referencias a la vida privada de los romanos, reflejo de la doble moralidad de la época. La obra tuvo un gran éxito en su época, sin embargo, sus enseñanzas eran contrarias a la moral oficial. Si bien este es un tratado sobre el amor, también lo es sobre la seducción, cuyo carácter sumamente erótico repercute en el relato de Cid. El narrador expone mediante el mito de Tántalo el lugar o tarea que corresponde cumplir a la mujer en la relación amorosa: “ser ella una fuente de recursos imaginativos, era una preciosa tarea que no se divorciaba con su índole y que Bárbara trató inmediatamente de realizar” (p. 91). La práctica sexual y el deseo sexual son mantenidos de forma activa por la figura femenina en la relación amorosa mediante el ansia.

Finalmente, en “Chanchito burgués” no hay un desarrollo de la pareja en cuanto a la relación amorosa. Si bien el protagonista se ve acosado por una mujer, estos no establecen una relación como en los otros relatos; sin embargo, esta dinámica lleva al personaje a una profunda transformación, durante la cual expone:

El estado febril de mi enfermedad, el autodesprecio despertado por los insultos de esa joven, el automatismo mental a que estaba habituada mi inteligencia, todo eso

me presionó en tal forma que creí por instantes morir. Una inmensa furia sexual me invadió, una furia tan inmensa que durante algunos minutos desvarié como un poseso, llegando a considerarme a mí mismo un verdadero cerdo refocilándose en el barro de su yacija demencial. (p. 102)

Los acontecimientos de este relato muestran a una mujer que ofreciendo su cuerpo intenta conseguir una donación para la sociedad a la que representa. El hostigamiento que ella ejerce sobre el protagonista lo hace llegar a las manifestaciones citadas, permitiendo una transformación que lo hace tomar conciencia de su situación. Aquí la incitación sexual es un perturbador del normal estado del protagonista.

La exaltación del deseo sexual presente en todos los relatos tiene por objetivo la crítica de los valores convencionales de la sociedad burguesa y cristiana, que moralizan la actividad sexual, espontánea, apasionada y explícita. La literatura surrealista intenta sobreponerse a la censura que desde la Edad Media se le habría hecho al cuerpo. Sobre el amor en el surrealismo Cid expone que:

Se ha dicho que el amor al cuerpo desapareció en la edad media y que las pruebas ascéticas indicarían atroz menosprecio hacia lo real. Es ésta una necia manera de considerar las relaciones entre el espíritu y el cuerpo. Si la aplicamos a la relación actual que crea el surrealismo, veríamos que la fustigación del poeta surrealista obedece a una misma instancia de amor “configurativo”. El surrealista quiere cambiar la realidad porque la ama, porque sin ella no puede vivir. (Cid, 1976, p. 24)

Se entiende que el intento de los relatos es integrar la necesidad de la relación física en la concepción del amor. En este sentido, la búsqueda de la libertad comienza cuando se le da libertad al deseo de los personajes. En términos freudianos, la pulsión sexual originada en el inconsciente deja de ser censurada para participar de la relación entre el individuo y la realidad. Pero la adhesión a las teorías freudianas por parte de Cid no es solo la justificación para el acto sexual, sino más bien el hecho de que Freud entiende la pulsión sexual o libido como la energía motriz relacionada con la vida y los afectos, energía que anima al instinto a buscar placer y darle sentido a la actividad humana. La fuerte censura proveniente del cristianismo y la moral burguesa producirían la totalidad de los problemas del ser humano y la limitación de su libertad.

Hasta aquí podría vincularse la búsqueda de la libertad con el deseo sexual y la liberación de la pulsión sexual inconsciente sobre la represión del Super-yo cultural. Sin embargo, la búsqueda de la libertad no es solo un modo de oposición al medio cultural predominante, burgués y capitalista, sino el reconocimiento del ser humano a partir de una individualidad representada en la espiritualidad. Y para esto es necesario explorar el origen de esta fuente de deseo en el inconsciente y los resultados de su represión. En cada uno de los relatos puede observarse que la expresión del deseo está vinculada a la búsqueda de la libertad, pero también se muestra mediante sus resultados negativos cómo esta libertad no puede ser lograda.

El relato “Una heroína de Walter Scott” se centra en el sueño de Antonio, cuyo tema es el amor de una muchacha. En este sueño se intenta resolver un problema de carácter sexual que aqueja al protagonista. El camino del amor posibilitado por el reconocimiento del deseo sexual lleva a Antonio, por sus otros yo del sueño, a resolver tal problema en medio de una guerra que

se desata en su interior, que se asemeja a los conflictos que desarrolla Walter Scott en sus novelas históricas. En este sueño no solo se revela el placer genital, la búsqueda de la mujer amada, sino que se profundiza aún más hasta la pulsión sexual pregenital infantil. Luis, uno de los personajes del sueño, sueña con otro Luis, cuyo sueño hace perder la realidad del sueño del primer Luis. El Luis del sueño de Luis sueña con una población desconocida donde vivían dos familias; ahí “Las hermanas les hacían el amor a los hermanos y el padre vivía en libre placer con sus hijos de todas las edades” (p. 14). El primer Luis agrega a la confusión producida por su sueño sus imágenes de niñez: “en un mundo de encantamientos, donde todos se podían orinar en la ropa y hundirse en una feroz, aunque ingenua coprofilia” (p. 14). Gracias a esta profundización se le revela a Antonio una posible relación incestuosa con su hermana menor, pero no de carácter genital, sino más bien como el origen de la pulsión sexual hacia su objeto, resaltando la fuerza sexual, y luego la represión por parte del padre que en su carácter excesivo no conduciría de forma adecuada la expresión del impulso sexual de Antonio, provocando el sentimiento de culpa. De esta manera, la libertad se lograría al resolver el problema en el interior del sujeto al comprender esta la fuente del amor, por medio del sueño.

De forma similar aparecen en el relato “En libre plática” referencias a esta profundización del espíritu en busca de la fuente del deseo sexual. En este caso, la relación centrada en el carácter sexual pasa al reconocimiento de la pulsión sexual en un sentido amoral, como en el caso anterior, despertado por un momento de ternura. Pese a la violencia y crueldad del protagonista con respecto a la mujer, este expresa:

No obstante, me inclinaba a ella, como si esa llama de deseos que alimentaba por sus encantos estuviera aún erecta, dándome una sensación de ubicuidad romántica

bastante lastimosa. Elena a mi lado, se pelotonaba de angustia. Pasé la mano sobre su pelo deslumbrado; varias chispas vibraron en el vacío ético de mi alma. (p. 33)

Según Freud, la ternura corresponde al “temprano florecimiento de la sexualidad infantil” (Freud, 2011, p. 95), en la cual la pulsión sexual encuentra expresión en los más inocentes actos vinculados a zonas erógenas no necesariamente genitales. Por manifestarse durante las tempranas experiencias del ser humano, puede decirse que carece de toda norma moral, o que su manifestación no tiende ni al bien ni al mal en el sentido moral, es más, si se considera que esta fuerza pulsional se expresa en la succión, por ejemplo, esta no tiene por fin un objeto en particular ni una finalidad en el sentido general, ya que fuera del amamantamiento, el feto succiona aún estando dentro del vientre materno, además de dirigir la succión, luego, a diversos objetos. La inclinación hacia la mujer por parte del protagonista termina por sucumbir a esta fuerza originaria o volver a despertar la fuerza sexual en su forma más inocente, simbolizada por estas chispas que impactan en un alma desprovista de ética. Esto es importante, porque explicita la conciencia del narrador de haberse alejado de los móviles y rasgos que la humanidad sustenta y aprecia; la ruptura con la sociedad debe considerarse extrema, pues el propio personaje se percibe a sí mismo como un ser sin ética.

Esta vuelta al origen de la configuración psíquica es para Cid lo contrario a una regresión. La profundización en el amor, siguiendo el camino de la pulsión sexual, lleva a los personajes a contrarrestar la fuerza de la realidad, no en el sentido metafísico, sino más bien en el orden impuesto por la cultura burguesa y capitalista. Cid expone en su ensayo “Fátima o el Affaire del Paraíso”, aparecido en *Mandrágora* N° 3, lo siguiente:

Y dejo vagar mis ojos en un ambiente superior, donde las realidades libres, como en el seno de las Madres, preparan su mejor amamantamiento. Esta tensión de espíritu puede ser la única que, al mostrarme la distorsión de la realidad de sus múltiples objetos me señale, cual mascarón de proa, la otra tensión de imágenes, de los besos y de los sexos delirantes. Y esta tensión, comparable a lo tenebroso, al misterio y sus sollicitaciones extrañas, es la que recoge las palabras más banales y las ejerce con brillantes chispas”. (citado en Vasallo, 2000, s/p)

Como se observa aquí, las chispas constituyen una suerte de señal eléctrica que delata la tensión del espíritu llevada al máximo en la contemplación de imágenes contrapuestas. Es el momento en que el espíritu penetra el misterio de la contradicción, emparentado con lo tenebroso, y, como vimos en el relato recién comentado, con algo aún más fuerte que la indiferencia moral, una zona de vacío ético. Dado que el protagonista, mediante la cólera justificada, ha esquivado el actuar moralmente correcto durante todo el relato, por ser un tipo de conducta social que oculta el servilismo hacia la sociedad burguesa, es que descubre en el fondo de su alma vacía de conciencia sobre el bien y el mal, sobre lo bueno y lo malo, la ternura como fundamento del actuar humano que proporciona el equilibrio y libertad espiritual.

En relación a la cita anterior, puede encontrarse en el siguiente relato, “El rosal vertiginoso”, un pasaje que revela la importancia de este camino, la vuelta al origen de la configuración psíquica, en la redefinición del amor para la búsqueda de la libertad:

Para que aquella inquietud saltase a mi conciencia era necesario que la situación especial en que nos hallábamos Ema y yo repitiese en cierto modo automático un episodio olvidado de la formación animal de mi persona. Posiblemente la operación sanguínea de los coágulos que chocan manteniendo temperaturas altas

en las vísceras del feto, los besos furtivos de un padre atroz. Tantas cosas que podríamos leer en su contenido, si desdeñáramos el signo externo de ese temor al parecer descomunal. Por otra parte, Ema me anunciaba un paraíso con sus ojos, un paraíso como todos los paraísos, perdido.... (p. 69)

La cólera y la violencia con que el protagonista se muestra a lo largo de la historia tendrían relación con la represión del deseo sexual. La tensión en la pareja es producto de esta represión cultural y del enfoque que le da el protagonista a su fuerza interior. De esta manera, aparecen en la conciencia del protagonista las experiencias iniciales y formadoras que rodean la fuerza sexual.

En “Bouldroud” aparece también esta conexión entre el amor, el deseo sexual, la pulsión sexual primigenia y la libertad. Luego de que Bouldroud contara su historia personal, el protagonista le expresa:

-Bouldroud, le dije, yo sabía que existías. Quisiera salvarte, salvarnos.

-Hay un medio, me dijo. Mientras no aparezca un barco es necesario que yo te mantenga y me alimente a mí misma, como las bestias hibernales. Había olvidado decirte también que mis jugos son muy nutritivos. (p. 82)

El medio de salvación simboliza la forma en que el infante exterioriza la pulsión sexual en su inicio, no relacionada con la genitalidad sino con la succión en la alimentación, poniendo en relación la zona erógena de los labios con su objeto, y luego replicada en la expresión de la fuerza pulsional. En el relato se hace alusión a la teoría freudiana como trasfondo del amor hacia la liberación del sujeto. Según Freud:

La meta sexual de la pulsión o tensión infantil consiste en producir la satisfacción mediante la estimulación apropiada de la zona erógena que, de un modo u otro, se ha escogido. Para que se cree una necesidad de repetirla, esta satisfacción tiene que haberse experimentado antes; y es lógico pensar que la naturaleza habrá tomado seguras medidas para que esa vivencia no quede librada al azar. Ya expusimos de la organización previa que cumple este fin respecto de la zona de los labios: el enlace simultáneo de este sector del cuerpo con la nutrición. (Freud, 2011, p. 76)

En el relato “Bouldroud” hay una referencia a la organización pregenital, en la que el placer que produce la succión en la nutrición es relacionada con la perversión por transgresión anatómica del uso de la boca como órgano sexual.

La referencia a la madre y la mujer, junto con la identificación de estas figuras con el amor, aparece también en el relato “Chanchito burgués”, específicamente cuando la ausencia de ellas produce el vacío espiritual que encierra en un túnel al protagonista. La ausencia de la mujer, tanto madre como amante, se vincula al amor y su obtención; esa experiencia amorosa permite la limpieza espiritual. En medio de la crisis personal, el protagonista reflexiona:

Recordé el feroz egoísmo de mi vida. Ni una madre, ni una mujer, ni un amigo. Nada, nada, nada. Puros afanes, sudores congestionados y dinero, dinero. Nada, sin siquiera un atardecer tranquilo. ¿Amor? Tampoco. Al hacer este recuento espiritual me di cuenta que la imagen que guardaba con mayor concordancia con mis recuerdos era un túnel, un túnel como un cálido intestino repleto de vapores, de exhalaciones somáticas. La mujer, el amor, bien pueden identificarse estos dos términos, habían estado ausentes de ese túnel solitario... LA MUJER

ENGENDRA HÁBITOS DE LIMPIEZA, meditaba, DE LIMPIEZA ESPIRITUAL, pensaba. Y, mientras me deshacía en lágrimas, me quedé dormido. (p. 103)

En “Una lectora de Ovidio” el deseo sexual se sume en el torrente de la pulsión, de la libido, para aproximarse peligrosa pero apasionadamente a la muerte. La ansiedad que intentaba provocar Bárbara en el viejo Abdón para mantener su deseo encendido, pasó de las más pervertidas peticiones hasta quebrarse, según el narrador del relato:

(...) no porque esta acomodación perpetua a ese delirio ajeno le molestase en lo más mínimo, o, llegase a rebajar una pulgada de independencia a su deseo de vivir, sino porque los ritmos, aun los del placer, tienen por fin de vida una estúpida concesión a la muerte, a la vulgaridad o a la histeria, y porque lo que va conducido por el hilo de la conservación individual debe, tarde o temprano, ingresar a la zona del Todo. (p. 91)

Llama la atención que el quiebre se produjese antes de la muerte, ya que Cid pareciera ponerle un tope a la expresión de deseo. Sin embargo, más llama la atención que el narrador hable de un ritmo y un hilo que conducen al Todo. En este sentido, el protagonista mantiene su individualidad antes de entrar en un estado mayor, más bien relacionado con el universo que con lo social. En el sentido freudiano, la pulsión de vida en el amor propiciado por la libido, hacia la unión de la humanidad, se vería vinculada a la pulsión de muerte, a la destrucción y división del todo. El camino del deseo puede llevar, en la búsqueda de la libertad, a un fin tan grande como el de vislumbrar el trasfondo de todo en la pugna entre Eros y Tánatos.

De la misma manera, en “La mujer negra”, el amor y la muerte se ven vinculados. Alicia, intentando aclarar la misteriosa aparición de la mujer negra y develando parte del misterio que mantendría unidos a esta mujer y a Jorge, aclara sus actos en el siguiente fragmento de una de sus conversaciones:

- Es mejor que me hable Ud. de sus experiencias en el amor...

- ¡Si no le hablo de otra cosa! Necesitábamos llegar a lo absoluto, ¿entiende Ud.? La verdadera unidad de lo absoluto la proporciona solamente el crimen. Así afirmaba Jorge... (p. 50)

Al igual que en “Una lectora de Ovidio”, en “La mujer negra” la noción del amor burgués y capitalista es cambiada por una concepción más intensa y apasionada, acrecentada por la aceptación del principio del deseo y la posibilidad de llegar a la unidad del absoluto o Todo. Este camino hacia la libertad del ser humano debe aceptar e incluir la idea de la muerte, cuya pulsión, en términos de Freud, constituiría el trasfondo del sentido de la vida. Sin embargo, la posibilidad de alcanzar este fin sigue siendo discutible para lograr la libertad en un sentido más aceptable. El protagonista de este relato no puede evitar reflexionar sobre la posición de ambos amigos con respecto al amor, expresando la falta de sentido de alcanzar cierto fin:

Querían amarse con un amor más grande de lo que una realidad posible lo permite. Era necesario que la locura interviniese, que ella devanase los cabellos madreporicos del sexo y dejase ver el fondo negro de la corriente del tiempo. Construían un mundo de visiones sobre sombras. Majaderos, continué pensando, ¿por qué se obstinaban en superar una costumbre? El amor es una costumbre, sí, eso es el amor de los humanos. Una costumbre intelectual como cualquier otra. (p. 51)

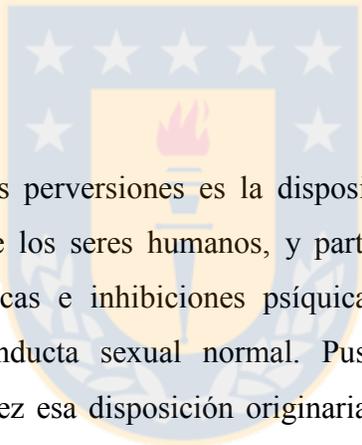
La discusión sobre el amor se abre en este punto permitiendo mayor libertad en la configuración de la relación de pareja. Si bien una noción de alcance trascendental para el amor es rechazada por el protagonista de este relato, en ambas historias analizadas en relación a la muerte, el proyectar el deseo hasta semejantes límites es también una característica del amor que le imprime mayor fuerza y revela aún más conexiones que la noción de amor convencional. Además, si se acepta la crítica del protagonista de este relato, no sería equivocado entenderla como una crítica al amor burgués ya que, al igual que la religión, serían una configuración humana que sublimaría la expresión de la libido hacia relaciones culturalmente aceptables. Esta aceptabilidad tiene por fin la asociación de los seres humanos, necesitada por esta espiritualidad o mentalidad individual para sobrevivir.

En general, en todos los relatos la aparición de imágenes relativas a la perversión sexual no se vincula a un estado neurótico, sino más bien a la liberación adecuada de la pulsión sexual. Freud dice al respecto: “En ninguna persona sana faltará un complemento de la meta sexual normal que podría llamarse perverso, y esta universalidad basta por sí sola para mostrar cuán impropio es usar como censura el nombre de perversión” (Freud, 2011, p. 58). Es cierto que este complemento debe colindar con los límites que la sociedad dicta como normales, para que en cierta medida la expresión de la pulsión sea aceptada. Pero, no puede negarse el uso de la perversión relacionada con el amor en el camino de la búsqueda de la libertad. Según Freud:

Puede ser que precisamente en las más espantosas perversiones es preciso admitir la más vasta contribución psíquica a la transmutación de la pulsión sexual. He aquí una obra del trabajo anímico a la que no puede negarse, a pesar de su espantoso

resultado, el valor de una idealización de la pulsión. Tal vez en ninguna parte la omnipotencia del amor se muestre con mayor fuerza que en estos desvíos suyos. En la sexualidad, lo más sublime y lo más horrible aparecen por doquier en íntima dependencia. (Freud, 2011, p. 59)

En los relatos de Cid puede observarse la estrecha relación con los aportes de Freud. No solo se muestra la intención de evidenciar la censura de la pulsión sexual inconsciente en las relaciones amorosas conducidas por la moral burguesa y las relaciones producto de los ideales capitalistas en el amor, sino también la intención de conducir al individuo a comprender este estado vinculado a un origen orgánico y psíquico en los primeros momentos de la construcción del Yo. Freud expone que:



la disposición a las perversiones es la disposición originaria y universal de la pulsión sexual, de los seres humanos, y partiendo de ella, a consecuencia de alteraciones orgánicas e inhibiciones psíquicas, se origina en el curso de la maduración la conducta sexual normal. Pusimos entonces la esperanza de descubrir en la niñez esa disposición originaria; entre los poderes que rodean la orientación de la pulsión sexual, destacamos la vergüenza, el asco, la compasión y las construcciones sociales de la moral y la autoridad. (Freud, 2011, p. 115)

A la luz de esta cita, se puede interpretar que los relatos de Cid no solamente están orientados a buscar la libertad mediante la liberación del inconsciente, dándole cabida a la fuerza sexual en el amor, sino también a la puesta en evidencia de los poderes que la orientan, de tal manera que se redefina el amor a la luz de las experiencias tempranas. Sin embargo, es claro que Cid no intenta promover una especie de normalidad en la vida sexual. La tarea del surrealismo no consiste precisamente en producir reglas para conducirse, lo mismo podemos decir de las

producciones de Teófilo Cid. Pero está claro que en esta forma de amor, según Cid “configurativo”, podemos encontrar también vínculos con la teoría freudiana. Según Freud:

La normalidad de la vida sexual es garantizada únicamente por la exacta coincidencia de las dos corrientes dirigidas al objeto y a la meta sexuales: la tierna y la sensual. La primera de ellas reúne en sí lo que queda del temprano florecimiento infantil de la sexualidad. Es como la perforación de un túnel desde sus dos extremos. La nueva meta sexual consiste para el varón en la descarga de los productos genésicos. En modo alguno es ajena a la anterior, al logro del placer. (Freud, 2011, p. 95)

De esta manera, los opuestos o antagónicos en la discusión sobre el amor buscan resolverse mediante la armonización: el equilibrio del cuerpo y el espíritu, de la ternura infantil y el deseo en la pubertad, la concepción del amor en la Edad Media y su desinhibición en la época de Cid. Mediante la presentación de estos conflictos nos acercamos a la búsqueda de la libertad, como expone Cid en “Lámpara a ojos” de *Mandrágora* N°2:

El amor, que es un problema, de libertad, aunque en un orden de absoluto sea él mismo la más fiel representación de la libertad como una piedra filosofal que se busca en la Edad Media, me exige determinadas condiciones inconscientes para que yo, al alzar la vista, vea en el rostro de la transeúnte una dulce cuestión de memoria. (citado en Vasallo, 2000, s/p)

Esta cita que hace referencia al encuentro con una mujer en un sueño relatado por Cid, muestra que el amor, como la libertad misma, requiere de los contenidos inconscientes para gatillar los recuerdos y darles ordenación. Esta actividad conduce a las experiencias tempranas

con la realidad y permite reconocer en nuestros actos la vinculación con los deseos más que con la voluntad o razón, como expone Cid a continuación:

esa vida que llevé en un mundo separado, donde todos los actos, aún los ajenos, y al decir esto me refiero exclusivamente a aquellos que se condicionan en forma simultánea dentro de nuestra conciencia, junto a los actos auténticos o propios, o sea los que integran y manifiestan nuestra personalidad, aún aquellos actos ajenos, dependían de mis deseos. (citado en Vasallo, 2000, s/p)

Este reconocimiento de nuestra configuración psíquica, en la que el amor y la libertad exigen la participación del inconsciente, revela de nuestra memoria la manera de actuar ligada al deseo, y aproxima al ser humano a la libertad mediante el amor.

Finalmente, se puede encontrar en la siguiente reseña al texto de André Breton, *L' Amour Fou*, en *Mandrágora* N° 1, que Cid menciona varios elementos de mi análisis del amor en *Bouldroud*, sin perder de vista la búsqueda de libertad anhelada por los personajes y por el mismo Cid:

Es preciso [...] dar a la palabra revolución un sentido más intenso, rodearla de los conceptos más primarios de la individualidad, de ese líquido amniótico donde flotan nuestros sueños como islas dispuestas a perecer, y que solo ahora, de la voluntad libre de toda coerción, reaparecen a la luz. El amor loco, esa energía que arraiga en el substratum más alejado de nuestra conciencia y que participa del fuego que alimenta la vida natural, vive encerrado en los sueños de nuestra infancia, vive preso en los lóbregos castillos donde el hambre, la sed, el frío amenazan sofocarlo. Toda acción artística, como toda acción revolucionaria, es un ensayo de rehabilitar su imagen perdida ahora en las encrucijadas de la vida

cotidiana. “Lo insólito es inseparable del amor, preside a su revelación tanto en lo que tiene de individual, como en lo que tiene de colectivo”. Ya en sus libros anteriores, *Nadja*, por ejemplo, encontramos el empleo de esos mismos elementos, esa misma filosofía afectiva. André Breton en esta última obra suya no hace más que ratificarnos en nuestras antiguas posiciones. Se trata de agregarnos al ritmo cósmico revelando esa parcela, desconocida hasta ahora, del espíritu, donde las palabras poesía, revolución y amor, adquieren un significado más cautivante y verdadero. (Vasallo, 2000, s/p)



V. El sueño y lo negro. El quiebre del espíritu en la poesía

Otro factor decisivo en la búsqueda de la libertad se relaciona con los intentos de provocar en el espíritu un quiebre que posibilite la exaltación del deseo como fuerza instintiva. El quiebre deviene luego de forzar la lógica de la realidad para que genere un ambiente que provea al relato de un momento en que sea posible o justificable la transgresión de las normas morales. Este ambiente se produce por la utilización independiente o combinada del sueño y lo negro.

El sueño

El recurso más conocido del surrealismo es entrelazar sueño y realidad, desarrollando un ambiente onírico en torno al protagonista. Breton expone en el primer manifiesto la forma que debe adquirir unión: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una *superrealidad*” (Breton, 2001, p. 31). La intención de entrelazar sueño y realidad radica en que el sueño presenta elementos importantes para el sujeto, y que habrían sido marginados en el intento de comprender al ser humano al privilegiar las facultades que están más próximas a la realidad. Los relatos desarrollados en *Bouldroud* podrían ser considerados todos oníricos si atendemos a la denominación que usa Cid: “relatos oníricos” (en Cid, 2004, p. 26). Antes de realizar el análisis de este aspecto en los relatos, puede comenzarse con el trabajo de Freud sobre el ámbito del sueño, lo que vincula los objetivos presentes con los desarrollados en el capítulo anterior sobre el amor. Freud expone en *La interpretación de los sueños* (1988) que los sueños son: “*la realización (disfrazada) de un deseo (reprimido)*” (Las cursivas son del autor) (Freud, 1988, p.

54). Sin embargo, Cid no se esfuerza en disfrazar el deseo, sino más bien en manifestarlo, posibilitando la interpretación de aquellas imágenes que podrían ocultarlo, dirigiendo la atención al amor, como se presentó en el capítulo anterior. A lo que hay que prestar atención no es tanto al disfraz del sueño sino a la forma en que el sueño posibilita la exteriorización e intensidad del deseo. Si bien todos los relatos presentan la exteriorización del deseo, y según Cid serían relatos oníricos, solo cuatro de ellos muestran una referencia directa al sueño, es decir, hay indicios o rastros que permiten entender que el protagonista está soñando. Estos relatos son “Una heroína de Walter Scott”, “La mujer negra”, “Bouldroud” y “Chanchó burgués”. En los relatos “El rosál vertiginoso”, “En libre plática” y “Una lectora de Ovidio” no aparecen elementos suficientes para interpretar que en ellos el protagonista sueña, es decir, no presentan la estructura del sueño en la que el deseo es disfrazado y reprimido en un estado contrario a la vigilia mediante símbolos o imágenes que se superponen en un orden carente de lógica racional.

En “Una heroína de Walter Scott” el lugar o estado que le permite escapar al protagonista es el sueño, una pequeña isla, una luz en el lecho que comparte con su amante, donde tiene la “esperanza de gozar, allí, la vida, con entera libertad” (p. 6). El sueño es un entramado complejo de personajes y lugares, que en conjunto presentan una exuberante cantidad de símbolos. Los personajes, lugares y símbolos se mezclan compartiendo características. La asociación se da con libertad y permite abrir paso a paso, entre sueño y recuerdo, los motivos del angustiante estado que presenta el protagonista al comienzo del relato. Esta forma de estructurar el ambiente del relato corresponde a lo que Cid llama “la dispersión dialéctica” (Vasallo, 2000, s/p), término desarrollado en su texto “NOTAS SOBRE POESIA NEGRA. LÁMPARAS A OJOS”, publicado

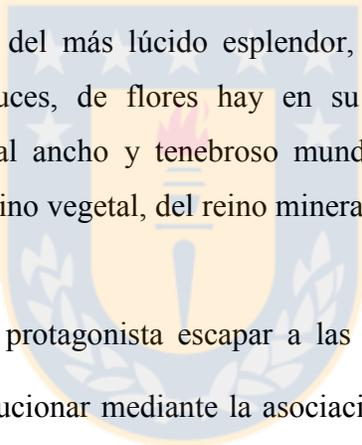
en *Mandrágora* N° 2 en 1939. Este término es identificado con el principio de libertad, que según Cid:

nos mostrará la imagen del mundo cortada a tijeretazos, el pie de un soldado sobre la boca de una doncella, el tallo de una leguminosa floreciendo en la oreja de un policía. Los valores reales, me refiero a los que encuentran su refrendamiento en las coerciones filosóficas, en las puniciones legales (léase también manicomios) no tiene ya la misma notoria fijeza que mirados con los ojos ingenuos de los burgueses. Esta imagen subvertirá al mundo, dará a nuestro deseo –nuestro deseo aún decimos- una ejecutoria de protesta, sancionará nuestro estado de temprana beligerancia, para formar un mundo nuevo, hecho a nuestra propia imagen y semejanza. (Vasallo, 2000, s/p)

Los valores impuestos por la sociedad burguesa y capitalista reducirían la libertad de los sujetos a un orden establecido. Este orden moral y racional dominaría la expresión de los deseos, y más aún, la apropiación de los deseos. Esta dispersión dialéctica desvincula la relación entre los objetos y entre sujeto y objeto, y posibilita la configuración del mundo desde la experiencia individual. Esta forma de presentar un ambiente fragmentado y disperso es semejante al del sueño. Las escenas del relato muestran cómo Antonio profundiza aún más en su espíritu atravesando diversas capas simbolizadas con imágenes obtenidas de las novelas de Walter Scott. Algunos personajes, como Blondel y referencias a Ricardo Corazón de León, permiten relacionar las imágenes del sueño con la novela *Ivanhoe* de Walter Scott. Si bien la influencia de este autor para el protagonista puede vincularlo a un estado mimético¹⁹ de la obra, Cid utiliza el material consciente del protagonista para construir un mundo nuevo que le permita expresar los

¹⁹ No recurre a la mimesis en sentido estético ya que no es una copia del original que hace referencia a la novela de Walter Scott. Procedería en un sentido mimético si se la considera en relación a la naturaleza, ya que la reorganización de los elementos en la narrativa de Walter Scott en el sueño intentarían perseguir el funcionamiento real del pensamiento.

contenidos más profundos. Freud llama a estos contenidos *latentes*, que junto a los *manifiestos* configuran la construcción del sueño y le otorgan a los impulsos del deseo una vía reconocible para su expresión o exteriorización. La posibilidad de hacer emerger los elementos del inconsciente en el sueño también le permiten al protagonista, además de expresarse libremente, conectarse con la totalidad del mundo, con el Todo o Universo en la fuerza del Eros, revelando así una vinculación con los demás seres humanos e intentando descifrar la condición humana. En el fondo del sueño del otro Luis del sueño de Luis, el narrador describe el estado de consciencia que se logra en el fondo del espíritu de Antonio:



Fina concha, del más lúcido esplendor, cubre su cuerpo. Un montón de dardos, de luces, de flores hay en su cerebro. Es el mundo humano comunicado al ancho y tenebroso mundo mudo de la especie, del reino animal, del reino vegetal, del reino mineral, del reino estelar. (p. 15)

Este estado le permite al protagonista escapar a las respuestas predeterminadas de la sociedad burguesa para poder solucionar mediante la asociación libre del sueño muchos de sus problemas internos, y al mismo tiempo revela de forma simbólica una naturaleza humana vinculada a las teorías freudianas. El placer, el incesto y el inconsciente se manifiestan sin prejuicios en el sueño del protagonista, y le permiten tomar control de su propia vida consciente. Este modo de manifestación toma la forma de otros personajes al interior del sueño. Los numerosos Luises y Luisas, entre otros personajes que se abren paso en la historia, representarían varios de sus recuerdos, y más aún, al Ello freudiano en la forma de Luis, que con voluntad propia lleva el desenlace de la historia a un momento crucial.

“Chanco burgués” también desarrolla un ambiente onírico que se confunde con la realidad. Aquí el sueño adquiere igual importancia, ya que el protagonista puede descubrir mediante ciertos símbolos su condición interna, y luego caer en la animalidad, al transformarse en un cerdo, que le permite expresar los instintos sexuales y el deseo inconsciente de forma libre y sin las represiones del Super-yo. Esta animalidad producto del sueño se confunde con los demás eventos del relato, impidiendo una clara diferencia entre el sueño y la vigilia. Este momento de animalidad del protagonista es esencial para lograr la libertad espiritual mediante la irracionalidad del mundo que este se construye para sí y que lo hace feliz.

La situación en “Bouldroud” es similar, aunque el protagonista no exprese directamente que está soñando pueden apreciarse diversos elementos que escapan al orden lógico racional, en especial durante el desarrollo del relato, ya que el comienzo y el final pareciesen ubicar al protagonista en la realidad consciente. Los personajes que comparten sus experiencias en este relato se encuentran en una roca en medio del océano, símbolo quizás del límite entre la consciencia y el inconsciente. En aquella roca la mujer muestra una fuerza sobrenatural con la que controla el amanecer a su antojo, y pese a este escenario ella relata sin problemas la historia de su vida, sus experiencias marcadas por condiciones fuera de lo normal y estructuradas fuera de lo racional. El elemento sobrenatural en la historia de Bouldroud se traslada al momento en que los dos personajes se encuentran en la roca, fusionando sueño y realidad. Sin embargo, luego de ser rescatado el protagonista, Bouldroud y su historia permanecen en el misterio y en el silencio. Este último dato permite interpretar más claramente que lo que se le presenta al protagonista es una especie de sueño, o un estado alterado producto de la extrema vivencia. Aquí se da de igual forma la construcción de eventos y relaciones que transgreden los valores

convencionales de la causalidad lógica. Los acontecimientos de este relato se interpretan como ocurridos durante un sueño: el resultado de los eventos resulta ser apropiado para el soñador al responder a su deseo, mientras que se dan sin el control consciente del protagonista.

El relato “La mujer negra” tampoco hace alusión directa a la actividad onírica, es decir, el protagonista no expresa que su experiencia es producto del sueño, sin embargo, ciertos elementos permiten relacionarlo con tal actividad. El momento central para realizar esta afirmación corresponde a la aparición de la mujer negra. El protagonista expresa la extrañeza de este evento en el momento en que aparece la africana: “Entonces ocurrió algo absurdo, algo fuera de toda órbita racional” (p. 46). Este evento se vincula además al error que comete el protagonista al identificar la placa patente del auto de la africana con la placa patente del auto del marido de Alicia, siendo ambos vehículos diferentes. También el hecho de que Alicia dijera al final del relato que la negra no existía en realidad. Todos estos eventos envueltos en el misterio que representa la relación entre Alicia y su marido proporcionan un ambiente semejante al del sueño, en especial por el alejamiento de la estructura racional de la realidad y el disfraz con que se revisten las verdaderas motivaciones del protagonista. Si bien el relato sigue un curso definido, los quiebres producidos por los eventos antes mencionados fragmentan el relato que impiden verlo como un todo e imposibilitan la comprensión de la inclusión de estos eventos para el desenlace. El único dato que puede justificar cada fragmento es la fuerza del deseo del protagonista, que lo empuja a querer a la mujer de su mejor amigo. En este relato no se desarrolla la personificación del Ello del protagonista, como sí se da en otros relatos, sin embargo, puede ser representado en la mujer negra y relacionarse con el término, que se analizará a continuación, de “Poesía Negra”.

Los eventos seleccionados en cada relato evidencian la intención de invertir la configuración lógica que se le atribuye a la realidad. La utilización de un ambiente onírico rompe con la forma convencional de la relación entre los sujetos y sus realidades, y de los sujetos con otros sujetos. De tal manera, el relato se abre poniendo a disposición de los protagonistas la posibilidad de darle fluidez a su deseo frente a las expectativas de las sociedades burguesas y capitalistas. Según Freud (1988), la manera en que se desestructura la realidad en el sueño se llama *deformación onírica*, y coincide con el fenómeno de la censura porque obliga a deformar la exteriorización del deseo. La consciencia impone sus derechos a los contenidos que pretenden manifestarse y los transforma en lo que le parece más conveniente. Esta acción es doble, ya que el intento de exteriorizar el deseo y el de censurarlo, ambos en pugna, corresponden a maneras de mantener el equilibrio psíquico, anímico o espiritual del sujeto. La deformación onírica permite la libertad de los deseos inconscientes evitando los problemas que acarrea la censura, pero también impide que las imágenes perturben el estado del sujeto. Al mismo tiempo, las imágenes obtenidas de la realidad son de gran ayuda para construir un medio inteligible para la consciencia. La intención es equilibrar o armonizar las fuerzas al interior de los sujetos.

La expresión simbólica de estos deseos funciona de manera semejante a lo que ocurre en las relaciones sociales, ya que viéndose el sujeto impedido de expresarse directamente debe rebuscar formas para comunicarse. Sin embargo, a diferencia de la forma social simbólica, la construcción del sueño es más íntima y personal, debido a que la obtención del material para la elaboración de los sueños se estructura de forma antojadiza; toma elementos del día anterior, recuerdos de la infancia, reacciones somáticas, entre otros, entregándole a los deseos imágenes

que no tienen relación consciente pero al menos pueden presentarse a la consciencia. Para el psicoanálisis, el trabajo de interpretación de los sueños debe prescindir de aventurarse a interpretar los símbolos según convenciones sociales, y atender más a la vida personal e íntima del sujeto para poder develar el significado de estos símbolos.

En el relato, la deformación onírica se configura de forma parcialmente consciente o en parte voluntaria, y es el elemento que permite la búsqueda de la libertad. La estrategia que se relaciona con el desarrollo del Ello como el inconsciente personificado en los relatos, se vincula a la disposición anímica que define al surrealismo como actividad, y de la cual procede una de sus más conocidas estrategias: el automatismo psíquico y la escritura automática. André Breton define al final del *Primer Manifiesto Surrealista* el automatismo psíquico, identificado con la actividad del surrealismo:



SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral. (Breton, 2001, p. 44)

La ausencia de ordenamiento racional, llamado anteriormente “dispersión dialéctica”, permite al pensamiento vincular al azar o libremente los contenidos de la memoria. Esta forma de trabajar es la misma que aparece en el sueño y está muy vinculada a la imaginación. La imaginación es una de las actividades intelectuales a la que los surrealistas le han dado mayor énfasis en sus ensayos. Esta actividad habría sido también reprimida, censurada o coartada por una noción convencional y determinada de cómo debe conducirse el sujeto. La libertad de la

imaginación tiene una clara expresión en la libertad de las imágenes, sobre todo en la configuración de mundo que estas facilitan. Por tal razón el surrealismo ha procurado mostrar arreglos de imágenes tan antojadizos como incomprensibles, pero atendiendo a ciertos principios que las generan: el deseo y la libertad. En esto radica el automatismo psíquico, en la exposición libre de imágenes sin la censura de una estructura convencional. Los relatos de *Bouldrout* intentarían mostrar esta libertad rompiendo con la relación convencional que se da entre sujeto y objeto. Como expone De Micheli (1999):

Como en la poesía, también en el ámbito de la figuración la base de la operación creativa surrealista es la *imagen*. Pero no se trata de la imagen tradicional, que toma como punto de partida la *similitud*. Podemos decir que la imagen surrealista es lo contrario, ya que apunta resueltamente a la *disimilitud*. Es decir, que no aproxima dos hechos a dos realidades que en alguna manera se asemejan, sino dos realidades lo más lejanas posible la una de la otra. (p. 162)

Según De Micheli, la transcripción automática de la palabra no se compara a la que pueden presentar las otras actividades artísticas desarrolladas por los surrealistas, como la pintura y la escultura. Sin embargo, todas estas presentan una misma forma de proceder. La ambientación onírica en los relatos de Cid sigue la forma de configurar la realidad al igual que se usa en la pintura. Según De Micheli:

el artista surrealista, al dar vida a la imagen, viola las leyes del orden natural y social. Pero ésta es, precisamente, su finalidad, ya que, al acercarse repentinamente y por sorpresa dos términos de la realidad que parecen inconcebibles, y al negar así su disimilitud, provoca en quien observa el resultado

de tal operación un “shock” violentísimo que pone en marcha su imaginación por los insólitos senderos de la alucinación y del sueño. (p. 162)

La intención de provocar este “shock” proviene de la toma de conciencia de que la realidad de los objetos ya no proporciona emoción ni consuelo al hombre. Esta realidad está fijada en una esclavitud de una sociedad equivocada, los objetos son esclavos de la lógica convencional y están sometidos a la costumbre. El intento del surrealismo es subvertir la relación entre las cosas. El resultado que se pretende es “un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional” (De Micheli, 1999, p. 161). Es en la fusión del sueño con la realidad donde se ofrece “una anticipación de aquella libertad”, que “devolverá a los hombres su integridad” (p. 161). La intención de proyectar los análisis del sueño y la interpretación onírica hacia el futuro del ser humano no responde directamente a los intentos de Freud. Para Freud, los sueños no entregarán un conocimiento acerca del porvenir, pero sí para los surrealistas, los que ven en el sueño un camino propicio para la libertad del ser humano. Cid expone algo similar en “Fátima o el affaire del paraíso”, en *Mandrágora* N° 3:

Esta correspondencia entre fenómenos de una realidad remota con la crítica subjetiva del sueño, ha de presentarnos por un momento, la visión fugaz de lo que sería el hombre, si toda su vida fuese una sola y prolongada actividad, libre de interrupciones. [...] Y la vida es una en el universo: un planteamiento de poderes que desbordan de su propósito mecanicista. (Vasallo, 2000, s/p)

Así es como puede comprenderse la utilización del sueño en los relatos como un recurso que permite la libertad, en el protagonista, que posibilita la expresión de la fuerza del deseo en su

estado más originario sin producir desagrado, libertad en la configuración de un mundo en el que el orden es conducido por el principio del deseo sin pretender darle una coherencia racional que ordene ese deseo en la totalidad de las normas morales y sociales. Libertad para el escritor también, ya que los escritos se vuelven un canal por donde volcar la fuerza del deseo mediante la escritura automática surrealista. Pero esta libertad que se logra en el relato es solo una visión fugaz. La forma más extrema de la libertad, como una dispersión total del espíritu en un mundo de objetos sin vínculos establecidos, atravesados por la fuerza pulsional y configurado como una totalidad, es lo que Cid ha llamado en otra ocasión como el “paraíso perdido”, paraíso que se encontró en el pasado, en el origen de nuestra vida particular y como especie, y que de forma utópica se encontraría en el porvenir; en ambos casos la libertad estaría perdida, sería imposible de recuperar o reproducir en su estado más puro. Solo una instancia media, la poesía, permitiría experimentarla, pues aun siendo fugaz nos haría libres. Esta instancia poética, esta disposición espiritual, está conducida, si no es ella misma, por la personificación del Ello.

Lo negro

Otro modo en que Cid, y el surrealismo, provoca el quiebre del espíritu, y por consiguiente la crisis de conciencia general, es el uso de la violencia, el crimen, la locura, entre otras formas semejantes que contravienen la lógica de la realidad y las normas morales y sociales. Todas las imágenes, símbolos y acciones vinculadas a esta área reciben el nombre de “lo negro”, y harían referencia a la parte oscura del espíritu. Esta oscuridad se comprende en la oposición con la luz que representa la racionalidad, la lógica y las normas sociales y culturales. Enrique Gómez Correa lo define en “Testimonio de un poeta negro”, en *Mandrágora* N° 7,

publicada en 1943: “Lo negro es la actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual” (Vasallo, 2000, s/p). A partir de esta definición y otros pasajes que intentan darle cuerpo a lo negro pueden encontrarse, además de la violencia, el crimen y la locura, el sueño, el placer y la libertad²⁰. Sin embargo, para esta investigación ha sido necesario reducir los aspectos negativos a las transgresiones morales, siguiendo la clasificación expuesta en “Mandrágora”, publicado en *Mandrágora* N° 4, sin autor.

La mandrágora hace suya todas las manifestaciones del humor negro, en cualquiera de sus formas, ya sea el dandismo (Jacques Vaché, Jacques Rigaut), la crueldad (Swift), la moral (Sade), el terror (Lautréamont), la descripción (Roussel), etc... Y en general hace suyas todas las manifestaciones del surrealismo. (Vasallo, 2000, s/p)

La cita anterior acentuaría lo negro del humor negro, mientras que la parte del humor tendría relación con “la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad” (Breton, 2012, p. 13), pero sobre todo, expone Breton en el prefacio a la *Antología del humor negro*, que el humor negro:

es el enemigo moral del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado -el eterno sentimentalismo sobre fondo azul- y de una cierta fantasía de corto vuelo,

²⁰ Si bien estos conceptos fueron aislados de lo negro para proporcionar al análisis de los relatos mayor interpretación, no indica que no participen del carácter negativo que se le atribuye a lo negro. En cuanto al placer, el vínculo con lo negro es la perversión en el amor; en el sueño la dispersión del orden lógico de la realidad, la posibilidad de revelar el deseo oculto y el despertar del Ello personificado, son vínculos con los aspectos negativos de lo negro. Ambos, placer y sueño, participan de lo negro en cuanto transgreden las normas morales y sociales. En cuanto a la libertad, puede verse que no se le da un trato especial, a diferencia del énfasis y carácter abarcador que se le entrega en esta tesis. Esto último puede ser comprendido atendiendo al sentido de libertad desde los valores burgueses y capitalistas, en especial el énfasis que se le da al intercambio económico, frente a la libertad espiritual que pretende el surrealismo. De esta manera la libertad participa de lo negro en cuanto transgrede las normas morales y sociales, aspecto que para el surrealismo es esencial.

que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios. (Breton, 2012, p. 13)

Esta forma en que se ocupa lo negro en los relatos de *Bouldroud* tiene por intención provocar al espíritu formado por los valores burgueses y capitalistas que desarrollan una sensibilidad pasiva y patética, pero en la vida la disposición al humor negro sería “una manera de interpretar el mundo y de expresar la relación necesaria del individuo con el mundo” (Breton, 2012, p. 13).

En *Bouldroud*, Teófilo Cid recurre a escenas provocadoras de sensaciones desagradables que en una primera lectura no calzan con la búsqueda de la libertad. Escenas que de alguna u otra forma llevan a desviar la mirada de los actos del protagonista, y romper a ratos con la forma en la que uno puede identificarse con él. Más allá de nuestro criterio moral estas escenas tendrían una función dentro del relato, alejadas de la forma en que uno debiera conducirse. A diferencia de los ambientes oníricos, que se desarrollan solo en algunos relatos, los vinculados a lo negro aparecen en todos. En “Una heroína de Walter Scott” el personaje del sueño, Luis, se pregunta acerca de la situación ocurrida en el sueño:

¿Cómo podía existir el sobresalto, la inquietud en un país de tan prodigiosa riqueza? ¿Sería necesario que, para que este existiese, el terror hundiese sus garras de buitres en el corazón de sus habitantes? Reflexiones de diversa índole comunicaban el estado físico de Luis una mortal pesadumbre, limítrofe al delirio. (p. 14)

Este pasaje es fundamental para entender la utilización del terror en el interior del espíritu de Antonio, el protagonista. Para poder producir el sobresalto e inquietud es necesario el terror, el delirio, la perversión del amor y sobre todo el crimen de Luisa por parte de Luis. Las posibilidades del terror en la literatura también es desarrollada por Braulio Arenas, el terror es presentado como un recurso que integra a “lo negro” en las obras literarias. La noción de terror se vincula a la poesía y es definida por Arenas en “Mandrágora, poesía negra”, publicado en 1938, en *Mandrágora* N° 1:

El terror es el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente, y encontrar ahí valiéndose del hilo conductor de la poesía, la relación estrecha entre su vida y los fenómenos del sueño, de la videncia, de la locura, etc., que se escapan a un control diario, empleando para ello, y como soluciones POÉTICAS, todos los recursos que tenga a su alcance, como ser el delirio, el automatismo, el amor, el azar, el crimen, y en general, todos los actos sancionados por la ley, por la medicina y por la religión. (Vasallo, 2000, s/p)

Llama la atención en esta cita el énfasis que le otorga a lo poético y la poesía, en especial porque limita o restringe lo negro a un tipo de acción específica. Se entenderá, por lo tanto, que es solo en la actividad de la poesía, disposición espiritual y producción artística, donde puede desarrollarse lo negro. Y es precisamente esta acción la que nos entrega la forma en que lo negro tiene lugar en el espíritu, el relato y sus personajes en la escritura de Cid. Braulio Arenas expone, además, en el mismo texto antes citado: “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” (Vasallo, 2000, s/p). En “Una heroína de Walter Scott”, Antonio al percatarse de

la muerte de Luisa por Luis, pregunta sobre su actuar, y este responde: “¿Ha leído Ud. a Maeterlinck? / Antonio, sorprendido, no contesta. / Pues, léalo” (p. 21). Antonio encuentra la respuesta en las últimas páginas del libro *L'hôte inconnu* de Maeterlinck, luego termina con Marta, su novia muerta. En el último capítulo de *The Unknow Guest*, Maeterlinck cita a Henri Bergson en su discurso presidencial a la Sociedad para la Investigación Psíquica el 28 de mayo de 1913. El siguiente fragmento podría explicar el estado del protagonista:

The most general laws of mental activity once discovered (as, in fact, the fundamental laws of mechanics were discovered), we should have passed from mind, properly so-called, to life; biology would have been constituted, but a vitalist biology, quite different from ours, which would have sought behind the sensible forms of living beings the inward, invisible force of which the sensible forms are the manifestations. (citado en Maeterlinck, 2005, p. 337)

Bergson apunta a armonizar el conocimiento científico con los estudios psicológicos. Propone que la comprensión del ser humano habría tomado otra dirección si hubiera partido el interés científico por descubrir los misterios de la mente antes que comenzar con las matemáticas o el estudio de la materia. Posiblemente éste fragmento, ya que el protagonista expresa haberlo encontrado en las últimas páginas del texto, permite a Antonio comprender que Luis, el asesino, es una manifestación de una fuerza invisible e interior que mueve la vida consciente y orgánica del ser humano. Esta referencia a Maeterlinck coloca un elemento que permite comprender la actividad del poeta negro. Esta se relaciona con el abandono de la conciencia por la fluidez del inconsciente personificada en un otro yo.

En el cuarto relato, “El rosal vertiginoso”, se hace evidente lo negro en el terror que le infunde al protagonista el volverse consciente de su inconsciente:

No sé qué pesada losa de mi espíritu levantaron sus palabras. Un fétido rumor de antiguos temores, de lecturas de infancia, de miedos horribles a mi madre muerta, de visiones de pesadilla, subió por mi cuerpo, haciendo evidente quizás el temor de verse pronto, a pesar de toda nuestra inteligencia, cogido por la emanación de unos cadáveres que creíamos para siempre bajo losas. Ese miedo obscuro a todo lo anti, a todo lo que se opone en forma de destino personal a un orden establecido, el mismo miedo que debiera experimentar el hombre cada vez que resuella sobre el cuerpo desnudo de una mujer, ese miedo me sobrecogió. (p. 68)

Pero no es el tomar conciencia de la condición psíquica del ser humano lo que lleva al personaje a cometer el crimen de su amada, sino el terror infundido por tal comprensión, como expone el protagonista a continuación:

Nunca como entonces he sentido esa pasión rabiosa de salir de mis fronteras, salvando cuatro, cinco, seis peldaños de prudencia, nunca, repito, la he sentido con tal fuerza. Estuve a punto de caer, de rodar por una alfombra de despojos a sus pies y quedar allí, con el aliento en el gárgate, como una res de sacrificio, vencido, mirando sus bellas manos de verdugo celestial. En esas manos cabía el mundo y en el mundo mi destino significaba ya tan poco. Ema pasaba sus manos sobre mis cabellos, suavemente, como transportada en éxtasis. Mis ojos lamian el contorno de la luz de su garganta... Después del crimen... ¿Qué feroz automatismo me impulsó? En esa dirección un mundo extenso, aquí un negro agujero. (...) Sólo el bueno tiene futuro. Pero yo no, yo soy malo, yo soy la bestia, y sin titubear me hundo, y mientras mi ser entero se hunde en la abyección que le es propicia, mis dedos también se hunden, en la garganta de Ema. (p. 70)

La reacción del personaje frente al terror lo lleva a proceder bajo el automatismo conducido por el inconsciente, personificado en esta ocasión por “la gran bestia” (p. 72).

En el segundo relato, “En libre plática”, el protagonista justifica su estado asociándolo a una forma de libertad:

En muchas formas del orgullo se esconde un ser así. La cólera mantenida con desgaste de las fuerzas humorales, es siempre fiel refugio para el que ama vivir libre, y es la cólera, como plano interior y permanente, la base del orgullo de los libres. Estos han de luchar contra toda fuerza ajena, para hacer de su libertad un privilegio vitalicio”. (p. 30)

Esta forma de cólera, propiciada por las expectativas culturales, alcanza la independencia de su objeto hasta vincularlo a una sensación de libertad. La crueldad del protagonista con respecto a la mujer llega al punto de exhibirla desnuda en público, causándole terror. Y aún más, golpeándola en el vientre hasta hacerla perder el niño que llevaba, fruto de un amor anterior, lo que el protagonista conoce con posterioridad a su estado de libertad individual, ya que es informado por terceros debido a que toma conciencia cuando se encontraba encerrado. Vemos aquí nuevamente la alusión a otro yo, que es vehículo de la fuerza inconsciente.

En “La mujer negra” el terror encuentra camino, primero, mediante el misterio que esconde Alicia tras su amor, que se revela en el crimen, y la aparición repentina de la mujer negra, acciones que son relativizadas con un toque de humor. Sin embargo, la mayor referencia al terror ocurre cuando Alicia le indica al narrador un pozo que estaría lleno de cadáveres: “Sí,

los de todos los hombres que asesinamos con Jorge” (p. 50). Aquí el crimen está vinculado, como ya se ha expuesto, al amor. El humor negro, en el sentido anteriormente expuesto, toma lugar al final del relato cuando se hace referencia a la muerte del esposo de Alicia:

Los cadáveres, semicarbonizados, se hallaban estrechamente unidos sobre el piso salitroso del cuarto, como una imagen y representación de la vida y de la muerte. Ella era la mujer más bella que tal vez he visto en mi existencia. Ni el rigor cadavérico, ni la sangre coagulada sobre sus sienes, ni el aspecto desolado de sus mejillas, podían robarle un ápice de lo que sin duda había sido cuando viva: una belleza extraordinaria. (p. 52)

En “Bouldroud” el terror se abre paso en la escena inicial cuando ambos personajes quedan a la deriva en la inmensidad del mar en medio de una roca. Lo que provoca este terror es más que nada la situación en la que se encuentran, ya que los personajes no muestran inquietud respecto del espacio que habitan. Este terror puede bien vincularse a la libertad, dado que el protagonista aprovecha esta distancia con un medio social establecido para, fuera de su heroica conducta de un comienzo, intentar poseer a Bouldroud. El manejo de las imágenes para provocar el terror se extiende hasta tal punto que se confunde con los límites de la deformación onírica, aprovechando diversas características para cubrir a los personajes de una monstruosidad inconcebible:

Su rostro se vaciaba en gusanillos, en criptógamas carnales, retorcidas y viciosas, en un enjambre discontinuo y murmurante. Secas ramas de tuberosas brotaban de sus pómulos, amarillas vegetaciones de sus párpados, y sus ojos hervían echando humos, mientras sus sienes despedían llamas. En su boca se agitaba algo así como

un insecto de alas erizadas y en los flancos de su lengua salían áspides de pus. (p. 81)

Esta monstruosidad es aprovechada para ponerla en el juego del placer sexual, al generar una escena y una imagen perturbadora que muestra a este personaje copulando con Bouldroud.

En “Una lectora de Ovidio” el terror es expuesto en la perversión sexual extendida hasta los límites de la violencia y la muerte. Bárbara, la protagonista de este relato, se aventura pasivamente en una sospechosa labor que ya desde el comienzo transgrede las normas morales, la prostitución. Sin embargo, el temor que puede provocar este relato no es la angustia de saber qué puede ocurrir con el protagonista, sino las imágenes que producen la acción justificada de mantener las ansias del anciano Abdón a toda costa:

Agotado ya por las visiones que el grito presenta a diario a sus incensadores, Abdón convirtió sus inquietudes a nuevas ansias. Ya no era principalmente aquel deseo de vivir sobre el delirio, ni la mitad de su placer habitual, sino otra forma más feroz, la última planicie habitada del deseo de vivir la que complicaba sus actos con extraños pensamientos y perversos ritos. (p. 91)

Finalmente, en “Chanchó burgués”, el terror se apodera del protagonista al verse cerca de la muerte. Desde un comienzo, el relato intenta provocar a los burgueses acudiendo a una de las ideas más rechazadas y temidas por la sociedad: la muerte. El rechazo al término de la vida mantiene en angustioso estado al protagonista, causándole grandes complicaciones: “Por eso trataba de llenar mi estómago hasta quedar ahíto. Tenía miedo de morir y mis lágrimas corrían por la superficie oblongada de mi vientre repleto” (p. 99). Relacionado con el final de la vida

está también el fin del capital acumulado por el burgués, terror que reaparece al final del relato cuando se da cuenta que ha firmado un cheque a la sociedad benéfica que lo persigue, acto en el que entrega todas sus riquezas. Previo a este desenlace, el protagonista ha rozado la libertad espiritual en un estado provocado por el terror a la muerte, y que se conecta con ese otro yo personificado del inconsciente, cuando se transforma en cerdo y pierde toda conducta aceptable.

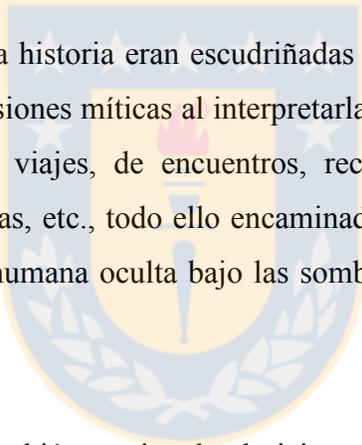
Todas estas escenas tienen como objetivo provocar el quiebre del espíritu que habría sido conquistado por los valores convencionales de nuestra sociedad. Este quiebre posibilita la liberación del inconsciente personificado en otro yo que estaría más cerca de los valores reales. Esto coincide con el desarrollo de la Novela del Fundamento, según la propuesta de Promis, en relación a la dicotomía entre encuentro/desencuentro que reemplaza a la dicotomía soledad/solidaridad. Si bien los personajes de *Bouldroud* solidarizan en su soledad con otros personajes cuyas vidas son semejantes en su frustración, es en el encuentro, principalmente consigo mismo, en el que se centra la búsqueda del fundamento de la existencia humana. El desarrollo de esta dicotomía muestra el provecho tras el encuentro interior, mientras que “los que optan por conservar el disfraz terminan autoaniquilándose y destruyendo todo lo que les rodea y han contribuido a fundar” (Promis, 1993, p. 93). Es en ese encuentro consigo mismo en el que se descubren personalidades ocultas o desdoblamientos del yo que posibilitan el surgimiento de la dimensión maravillosa de la existencia humana o que definen la naturaleza humana. Mediante lo que se ha llamado en esta tesis como el Ello personificado se “percibe la exasperante complejidad de la arquitectura de lo real” y se “vive en carne propia la experiencia iluminadora de la contradicción entre la vida consciente y la auténtica naturaleza irracional que, como segundo yo, late en su interior. Descubrir estas dimensiones de lo humano es tarea del poeta o

del narrador” (Promis, 1993, p. 95). Mediante los valores que siguen el principio del deseo se puede conocer de forma fugaz la libertad. El automatismo, tanto en la forma del sueño como en la liberación del inconsciente personificado, intenta “intensificar la irritabilidad de las facultades del espíritu” (De Micheli, 1999, p. 164). El terror, como expone Arenas, en sentido poético, “nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alertas, vivir despiertos, vivir acechando lo desconocido cada segundo” (Vasallo, 2000, s/p).



VI. Armonía en las libertades

Las múltiples formas en que Cid desarrolla la búsqueda de la libertad en *Bouldrout* conducen a los personajes hacia su interior. La búsqueda corresponde, según Promis (1993), a una “función iniciática”, propia de la novela del fundamento, en la que los personajes son contemplados en “procesos de transformación, por caracteres individuales configurándose como existencias a través de pruebas y requisitos inevitables” (p. 99). Los relatos ofrecen una instancia para que los personajes se sometan a cambios y transformaciones, según Promis:



Las peripecias de la historia eran escudriñadas con una perspectiva diferente que les asignaba dimensiones míticas al interpretarlas como experiencias iniciáticas de transformación, de viajes, de encuentros, reconocimientos y separaciones, de pagos y recompensas, etc., todo ello encaminado a iluminar en último término la auténtica realidad humana oculta bajo las sombras de las apariencias inmediatas. (1993, p. 100)

Esta búsqueda iniciática también se vincula al viaje, un viaje interior a través del tiempo de las experiencias y aprendizajes de vida que ofrecen sentido y justificación a la trama y las historias de los personajes. Parte de esa búsqueda es la exteriorización del placer y el deseo, darles un lugar legítimo en medio de los valores promovidos por la cultura burguesa y capitalista. Primero, la existencia de un malestar provocado por la cultura motiva a los personajes a alejarse y desarrollar una crítica respecto de la sociedad. El malestar es provocado por un exigente Super-Yo cultural que censuraría y castigaría los actos más íntimos. Los valores con que se conduce este Super-Yo cultural provienen de las ideologías burguesa y capitalista, en la expresión de la sexualidad, la existencia de un destino en la configuración social, la objetivación de las

relaciones sociales influenciadas por una visión económica vinculada al capital y la fuerza de trabajo. El alejamiento de la sociedad se da respecto de la forma establecida de las relaciones sociales, pues se perciben los elementos de tales relaciones como molestos e incluso injustos. En este caso la búsqueda de la libertad comienza su camino cuando se les permite a los personajes faltar a las obligaciones sociales y expresar su malestar, aunque sea solo en el pensamiento. Luego, la búsqueda de la libertad entra en camino seguro cuando se discurre sobre el amor. Si bien las conversaciones sobre el amor no son exclusivas del surrealismo, sí habría aquí la intención de abrir el tema hasta aquellos límites que reprime la sociedad, y sobre todo en lo que se reprime en el individuo. La crítica hacia el amor burgués permite incluir como normales las perversiones sexuales. La inclusión del deseo en el amor revela otros propósitos y motivaciones en la fuerza pulsional, así como el papel que juega el género en la configuración del amor. Pero el desarrollo de la búsqueda de la libertad en los relatos no persigue justificar los actos sexuales en las relaciones amorosas, sino revelar tras la apertura de las nociones tradicionales del amor una fuerza aún mayor. Esta fuerza se relaciona con la fuerza motriz de la vida, cuyo origen está en el fondo de los seres humanos, y que como fuerza los atraviesa durante toda la vida, adquiriendo en el transcurso de esta una forma determinada, moldeada por nuestras experiencias personales y los valores de nuestra sociedad. La forma última que entra en la discusión sobre el amor es la hetero-genital, pero la aceptación de esta forma daría paso al descubrimiento de otras más originarias e influyentes en nuestras experiencias. El regreso hacia esas formas permite ver la sexualidad, más que como un encuentro entre los sujetos, como una fuerza interior que busca exteriorizarse. Estas formas están más relacionadas con la excitación de las zonas erógenas y con las experiencias iniciales en la familia y permiten comprender las relaciones amorosas en una vinculación entre el cuerpo y el espíritu, entre la ternura y el placer sexual, y más aún, en la

relación con el Todo o Universo, que también estaría atravesado por esta fuerza. La búsqueda de la libertad abriría el tranque que oprime a la fuerza pulsional originaria que se encontraría en el ser humano de forma inconsciente. La dificultad para que esto se revele directamente en lo real exige otras formas para su expresión en los relatos, encontrando en el sueño y lo negro la manera más apropiada para generar el ambiente que permita expresar esta fuerza sin someterla al juicio moral que podrían hacer los personajes a sus propios actos, o el lector respecto del actuar de los personajes.

La configuración que Cid da al ambiente de los personajes intenta conciliar el sueño y la realidad, dándole mayor énfasis a la dispersión que se produce en el sueño. La presentación de imágenes sugiere un mundo desconectado de la lógica con la que se trata a la realidad, mientras que la libre asociación de los objetos con respecto al espíritu que los concibe permite la exteriorización disfrazada de la fuerza. Esta exteriorización necesita de las imágenes obtenidas del mundo real para que adquieran algo de sentido para los personajes, pero lo más importante se encontraría en el contenido de trasfondo, el de la fuerza pulsional y la fuerza vital. Esto les permite a los personajes rearmar libremente el escenario apropiándose de los objetos que estarían corrompidos por los valores de la sociedad burguesa y capitalista. El sueño permite a los personajes hacerse del mundo por medio de la fuerza del deseo, pero no directamente, sino buscando el camino más aceptable para la armonía del espíritu. Esto quiere decir que la fuerza pulsional no se da en su forma más pura, pero al menos se permite su inclusión y aceptación, lo que produce la libertad buscada. En cuanto a lo negro, la disposición hacia la crueldad, la violencia, el crimen, la muerte, el terror, entre otros, presentaría otra forma de liberar la fuerza del inconsciente, fuerza de destrucción que armonizaría con la fuerza del amor en la

configuración del universo, y que se presentaría en el ser humano mediante los actos más reprochables por la sociedad. Tanto en el sueño como en lo negro desarrollados en los relatos, la fuerza pulsional se personifica en otro yo que la conduce a un desenlace. El Ello personificado permite liberar los contenidos inconscientes del deseo, sin embargo, esta libertad encuentra tope; en lo negro es la destrucción del objeto deseado que no puede ser poseído de la forma en que dicta la fuerza del deseo o, como expone Cid, el amor configurativo; en cuanto al sueño, la personificación del instinto debe dialogar en los límites difusos de la realidad y el sueño, con el yo consciente dando explicaciones o contraviniendo la destrucción.

A partir de lo expuesto anteriormente puede afirmarse que la búsqueda de la libertad en *Bouldroud* lleva a los personajes a su interioridad. La expresión de sus deseos y la forma en que se libera la fuerza pulsional indican, en un comienzo, que la libertad se da de forma individual. Sin embargo, la aceptación de las teorías de Freud y Marx por parte de Cid concede al individuo un tipo de libertad distinto al individualismo promovido por los ideales capitalista y burgués.

Según William Daros, en “El problema de la libertad en la teoría psicoanalítica freudiana” (1979), la libertad en Freud es psicológica. Daros parte con la hipótesis de que “la libertad es una fuerza que llamamos libre por oposición a la necesidad o determinación en relación a los objetos a los que se dirige” (1979, p. 249). A partir de esto puede decirse que los personajes de *Bouldroud* encuentran la libertad al no verse determinados por la realidad, las exigencias culturales y las necesidades impuestas a los objetos, en la consecución del objeto de deseo. Visto el deseo como expresión de una fuerza interna, puede notarse que la intención de darle fluidez gracias al sueño y lo negro corresponde a la libertad buscada. Sin embargo, Daros

explica que “la libertad psicológica es una fuerza libre del hombre respecto de las estructuras necesariamente condicionantes del psiquismo humano” (p. 249), lo que indicaría que la libertad lograda por los personajes de *Bouldroud* correspondería solo a la libertad respecto de la determinación del Super-Yo, y no así de la determinación del Ello. Para Daros la libertad en Freud comienza donde la estructura condicionante de nuestro psiquismo termina. Pese a esto, la libertad del instinto permite lograr su función ganando así un grado de felicidad al encontrar satisfacción en el objeto al que tiende necesariamente. Pero si se atiende a la forma en que los personajes se sienten libres, puede observarse que, pese a la liberación del inconsciente mediante el Ello personificado en los relatos, el instinto se detiene para dar paso a un momento en que el sujeto se observa a sí mismo desde la consciencia, lo que podría interpretarse como la no determinación del Ello y la no determinación del objeto de deseo.

En “Una heroína de Walter Scott” el protagonista espera encontrar la libertad en la isla o luz que surge del lecho, en el sueño, alejado de la realidad que le provoca malestar. Luego del derrumbamiento del castillo del sueño, Antonio y su hermana Julia han comprendido todo: “Todo, absolutamente, todo.” (p. 23). Todos los eventos que precedieron a la muerte de la novia de Antonio y la reprochable conducta incestuosa descubierta por el padre, entremezclados con las escenas de las novelas de Walter Scott, se revelan al protagonista ocultos en el asesinato de Luisa, los sueños de Luis, y el hundimiento de las islas. Esto último indica la liberación del objeto de deseo. Después de esto el sujeto se libera al obtener una mayor consciencia de su mundo espiritual y de la fuerza del deseo que corre en su interior. Y pese a que el protagonista no es consciente de haber asesinado a Luisa, pero sí llevado por el Luis del sueño como representación

del inconsciente, ha evaluado las posibilidades que le presenta el sueño a favor de su equilibrio psicológico, lo que demuestra también un intento de no ser determinado por el inconsciente.

El protagonista de “En libre plática” intenta escapar de una forma de vida desagradable mediante la provocación del desprecio, la violencia y la cólera. La distancia le permitiría “la ocasión de hacer la vida libre, la ansiada vida libre de la infancia, aunque en forma artificial y dolorosa” (p. 30), mientras que la cólera le sirve como refugio, como expone en esta cita:

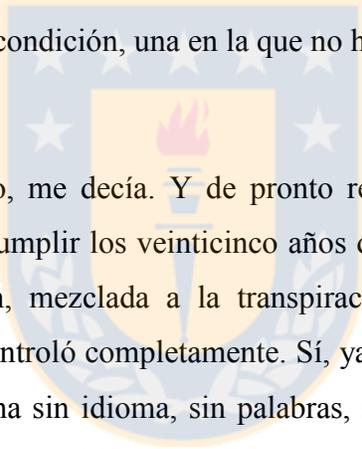
es siempre fiel refugio para el que ama vivir libre, y es la cólera, como plano inferior y permanente, la base del orgullo de los libres. Estos han de luchar contra toda fuerza ajena, para hacer de su libertad un privilegio vitalicio. (p. 30)

Si bien la liberación del instinto mediante los actos negros le permiten continuar la búsqueda de la libertad, contraviniendo moralmente la conducta social convencional, es cuando ha sido recibido por la muchacha, quien ha sido víctima directa de esta violencia, que realmente se siente libre. La sensibilidad del protagonista cambia con la conducta de la muchacha, él llora, y piensa: “¿Pero es que acaso el hombre solamente enloquece cuando recupera su libertad perdida? ¿Es que todo el viejo muladar de los viejos hábitos son también la vida nuestra?” (p. 39). El protagonista oscila entre aquel estado interno que quiere exteriorizar con dificultad, en el que se encontraría la libertad, y los hábitos de conducta que han sido obtenidos y provocados por la sociedad que detesta. La comprensión del protagonista sobre su estado interno le permite tomar conciencia de su vida, y en ese momento fugaz se siente libre. La comprensión de sí mismo incluye la observación de sus actos, determinados por el Ello en su estado destructivo, y el Super-Yo en relación a la presión social y la aceptación de la muchacha. El protagonista pone

en la balanza la determinación de ambos polos de la estructura psíquica freudiana, pero observadas desde un tercero, el Yo, que le permite evaluar su actuar en vez de estar justificándolo, como lo lleva a cabo durante todo el relato.

En el tercer relato, “La mujer negra”, no aparece expresamente la palabra libertad ni una interiorización espiritual. Sin embargo, los diversos elementos vistos en los capítulos anteriores permiten comprender este relato motivado por tal búsqueda. La mujer menciona un misterio tras su última experiencia sobre el amor e invita al protagonista a pasar a la casa. En ese momento se ponen cómodos y beben alcohol. La mujer expresa que “estaba feliz o liberada” (p. 44), no sabe precisar bien el narrador, sin embargo, esto produce una “extraña sensación”, la de desear poseer a la mujer. Se agrava la situación cuando el protagonista expresa que aquel sujeto que se marchaba en auto, y que correspondía a la tercera experiencia amorosa de Alicia, era su mejor amigo. De aquí en adelante los sucesos aparecen tendientes siempre a dar razones para que el protagonista pueda finalmente quedarse con la mujer. Como puede observarse, la libertad aquí se relaciona con la satisfacción del deseo, o la obtención del objeto de deseo, pero no mediante la forma directa conducida por el inconsciente, sino que buscando diversas maneras para lograr la aceptación de la mujer. Además, el personaje termina por comprender a su amigo y acepta su postura luego de la muerte. Estos datos permiten ver que el actuar del personaje se lleva de forma consciente, armonizando la determinación del Ello mediante la decisión de las alternativas frente al objeto de deseo, la comprensión de su fuerza pulsional y la de su amigo, con la determinación del Super-Yo expuesto en las numerosas trabas sociales que le impiden la aproximación a la mujer.

De la misma manera que en el relato anterior, no se haría alusión a la libertad en el relato “El rosal vertiginoso”; no aparece mencionada la palabra en relación a la interiorización y el espíritu, sin embargo, se puede encontrar en diversos momentos del relato cómo el protagonista le da cabida a su instinto o inconsciente. Caracterizado en el relato bajo las creencias cristianas como el Anticristo, el protagonista ve reprimido su deseo sexual o el deseo de poseer a una mujer por una sociedad de fuerte moral cristiana. El protagonista termina, pese a todos sus intentos, en una crisis cuando ve imposible la relación sexual con la mujer, esta crisis es exacerbada cuando la mujer le enrostra su conducta egoísta y ensimismada. En vez de conseguir el objeto de deseo, el protagonista lo elimina. En el intertanto libera una serie de recuerdos y pensamientos, y en la interiorización se da cuenta de su condición, una en la que no ha reflexionado sobre sí:



Yo no me conozco, me decía. Y de pronto recordé esta frase de Lord Byron: “Todo hombre al cumplir los veinticinco años debiera preguntarse: ¿quién soy?”. La frase de Byron, mezclada a la transpiración traumática que el temor me produjera me descontroló completamente. Sí, ya no sé quién soy [...] era sólo una pregunta, pero hecha sin idioma, sin palabras, sin ideas, si es posible imaginarla en esa forma, la que subía conjuntamente con el hedor insoportable de esos recuerdos insepultos, era una pregunta como esta: ¿quién soy? (p. 68)

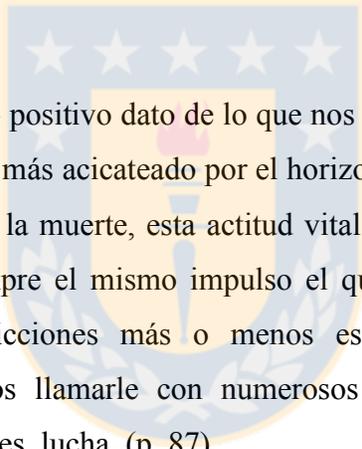
La libertad del protagonista se aprecia aquí en el reconocimiento y expulsión de su fuerza interior: “Nunca como entonces he sentido esa pasión rabiosa de salir de mis fronteras, salvando cuatro, cinco, seis peldaños de prudencia, nunca, repito, la he sentido con tal fuerza” (p. 70). Sin embargo, esta búsqueda de la libertad encuentra su objeto en Ema, no en la forma en que el deseo busca satisfacerse mediante el acto sexual vinculado al Eros, sino mediante el crimen y la destrucción, que se presenta como un reemplazo adecuado: “Bello crimen hice, por mi vida” (p.

71). Como puede observarse, la libertad interior se da al comprender el personaje su estado interno, luego de la crisis provocada por todos los acontecimientos del relato. La posterior liberación de sus fuerzas solo responde a la fuerza de la destrucción en reemplazo de la consecución del objeto del deseo, luego de este acto, la libertad del sujeto se ve satisfecha desde el punto de vista interior, no así liberada espiritualmente, dado que sucumbe a la determinación del Ello.

En el quinto relato, “Bouldroud”, interpretado como un sueño, el protagonista se desenvuelve libremente sin ataduras morales, con el objeto de su deseo. Desde un comienzo expone sus intenciones, pero al protagonista se le presenta una situación anómala, Bouldroud tiene ciertas características especiales que la hacen difícil de poseer. Sin embargo, luego de la historia personal de la mujer, el protagonista sobrevive al naufragio alimentándose de los líquidos nutritivos que ella expulsa por sus orificios. Pensando en este relato como un sueño, la serie de imágenes que se presentan puede ser considerada símbolo de una forma de posesión del objeto deseado, desviadas de las formas convencionales y de la moral que restringen al acto sexual. Pero es Bouldroud, y los resultados de su condición, la que lleva al personaje principal a su libertad individual. Luego de la historia de vida de Bouldroud, el protagonista quiere salvarla y así salvarse: “Bouldroud, le dije, yo sabía que existías. Quisiera salvarte, salvarnos” (p. 82). La expulsión de la fuerza del deseo y la consecución del objeto deseado se da en las formas de expresión pregenital que acompañarían a las primeras exteriorizaciones de la fuerza pulsional, lo más próximo a la experiencia y comprensión de esta fuerza, que por su dispersión carece de orden y sentido para la comprensión humana. El sujeto no salva a Bouldroud, pero sí la forma de la fuerza pulsional en las perversiones sexuales genitales. El protagonista confirma la existencia

de Bouldroud, como si sospechara de ella en su carácter simbólico cuando expone saber de su existencia. Luego del relato, el sujeto comprende lo que ocurre asimilando la situación anómala y la imagen de Bouldroud como algo necesario, no solo para sobrevivir en el momento preciso del relato, sino para su vida.

Igualmente, en “Una lectora de Ovidio” el protagonista logra la comprensión de su propio espíritu alcanzando la libertad individual. Desde un comienzo, el narrador se refiere a Bárbara como una persona que habría alcanzado su libertad, la forma individual de la libertad que se ha ido desarrollando a través de esta tesis:



Lo que existe como positivo dato de lo que nos concierne, es el deseo, deseo tanto más terrible cuanto más acicateado por el horizonte negro que le rodea. Desde que somos niños, hasta la muerte, esta actitud vital variará de formas, pero nunca de contenido. Es siempre el mismo impulso el que nos determina a regir nuestros actos según convicciones más o menos estimables. Para disfrazar nuestra ignorancia podemos llamarle con numerosos nombres: deseo, ansia, estudio, incluso algunas veces, lucha. (p. 87)

Bárbara habría sublimado este deseo en otras formas gratificantes, sin embargo, la necesidad la habría conducido a buscar trabajo y conocer otra condición más profunda de ese deseo, precisamente en la expresión de su sexualidad. Es en la relación amorosa donde Bárbara conoce el ansia y la forma de provocarlo. Hay que resaltar que la protagonista no tiene problemas para dar “una muestra en la práctica” de los textos de Ovidio. Esto evidencia a un sujeto que se encuentra libre, sin represiones con respecto a la fuerza pulsional, lo que le permite continuar con la petición de Abdón sin cuestionarlo moralmente. Incluso expresa ella, frente a la

incapacidad que dice tener Abdon de no poder amar, que las infracciones al amor son premiadas con exceso y que el vicio es sellado por un “unánime consentimiento” (Cid, 1942, p. 89), lo que indica anticipadamente su comprensión sobre la fuerza del deseo y su libre decisión frente a la petición del anciano. Durante todo el relato la libertad de Bárbara se expresa en el control de la fuerza del deseo, el manejo del ansia, provenientes del Ello y la no determinación de las normas sociales interiorizadas en el Super-yo.

Finalmente, en “Chanchito burgués”, la libertad se da al liberarse el inconsciente en la animalidad. Pero es la comprensión otorgada por la liberación del inconsciente la que lo aproxima a la espiritualidad. Este estado le permite concebir el mundo más próximo a su espíritu, apropiándose del significado de los objetos. Luego del sueño, la transformación del burgués en cerdo, y del pánico provocado por su estado y las amenazas e insultos de la mujer que lo persigue, el burgués expresa en su estado animal:

Hay que hundirse en la bestialidad para comprender por medio de este proceso contradictorio el significado de lo espiritual. Ya no me importaban sus insultos. Bajé hasta el jardín y corrí como un demente o como un ángel. Estaba feliz y como vuelto a nacer. El paisaje, impregnado de ternura, parecía acariciarme. Jamás había visto al mundo tan de acuerdo con mi alma. El grito musical de un afilador que pasaba cerca me llenó de felicidad. (p. 105)

En esta cita puede apreciarse que el protagonista comprende su estado interno desde la perspectiva freudiana, y se libera de la determinación del Super-yo reflejada en la presión social burguesa y la determinación del inconsciente que empuja al sujeto en su carencia de amor. La

fuerza del inconsciente fluye en su animalidad, pero es expresada mediante la comprensión de su condición, desde su Yo o consciencia que aparenta un equilibrio en el interior del protagonista.

Siguiendo el análisis de la libertad psicológica en Freud, de William Daros, puede encontrarse en los relatos de *Bouldroud* varias referencias a la libertad. Si bien el primer momento es la liberación del instinto, no se da en todos los casos que esta sea la forma de libertad buscada. El primer grado de libertad psíquica que mantiene en equilibrio al sujeto es la no determinación del objeto concreto de los instintos: “el objeto de los instintos puede variar” (Daros, 1979, p. 256). En caso contrario, constituiría una fijación, lo que llevaría a la pérdida en el desarrollo de la personalidad, y en consecuencia pérdida de libertad. En los relatos de Cid los personajes tienden a superar estas fijaciones. A grandes rasgos, en “Una heroína de Walter Scott” el personaje supera la fijación de la amazonas, la mujer en el sueño que representa el amor pasional, y que estaría representando al amor de Marta, su novia muerta, y a su hermana, el amor fraternal con tintes incestuosos. En “En libre plática” y “El rosal vertiginoso” los personajes se dejan llevar por el instinto al punto de destruir el objeto de deseo, desaparece la fijación y los hace sentir más libres. En “Bouldroud” el protagonista continúa con el deseo de Bouldroud pero proyectado a otras muchachas, lo que constituye una fijación, lo mismo que “La mujer negra”, que persigue conseguir a la mujer durante todo el relato. En estos dos últimos casos la fijación termina en la consecución del objeto deseado y las diversas maneras de lograrlo. En “Una lectora de Ovidio”, la relación entre Bárbara y Abdón llega a un quiebre, si la fijación era mantener las ansias, estas terminan sin un final dramático. En “Chancho burgués”, la fijación en el capital desaparece en la animalidad, pero tras su pérdida, el personaje mantiene aún su interés en él, continuando con la fijación pese a su momento fugaz de libertad interior.

Otra forma en que la libertad se da respecto del inconsciente es la elección de los medios, frente a la imposición de la sociedad que se opone a la flexibilidad del psiquismo para conseguir el objeto deseado. Todos los relatos de *Bouldrout* muestran una gran gama de acciones que tienden al objeto deseado, enriquecidos por las formas que dan el sueño mediante la elaboración onírica, y lo negro, otra forma no convencional de acercarse al objeto deseado.

Esto pone en evidencia que la exaltación del inconsciente es solo un momento para llegar a la libertad anhelada, ya que su manifestación pura impide lograr el equilibrio espiritual. Desde la perspectiva de la teoría freudiana la libertad se encontraría en el Yo, instancia psíquica en que se da el conflicto entre las fuerzas opuestas del Ello y el Super-yo. En su intento por organizar coherentemente los procesos psíquicos, el Yo necesita de la otra instancia psíquica que se rechaza al comienzo de la búsqueda de la libertad. El Super-Yo es la fuerza que limita al Ello, es el mundo exterior introyectado que modifica al Ello y divide su fuerza en las instancias psíquicas freudianas dando origen al Yo. Es por medio del Yo que la libido se sublima, se transporta de un objeto al otro impidiendo la determinación del principio del placer. Así, el Yo toma una cierta autonomía tanto del Ello como del Super-Yo por la oposición de las fuerzas del Ello con la realidad (y el Super-Yo individual). Daros expone que:

La sede de la libertad la debemos buscar en el Yo en cuanto es el que rige normalmente los accesos de la motilidad. Lo que el Yo administra es la motilidad, la capacidad de dirigir la libido, la función de obtener placer. (Daros, 1979, p. 251)

Por ser el Yo una instancia imparcial entre la fuerza de la libido que llega del Ello y el rigor del Super-Yo, es que Daros la llama “Zona de la libertad” o también “Zona de la decisión” y en ella se desarrollaría la “Libertad Formal”.

Si bien Marx considera que “la libertad individual y su aplicación práctica constituyen el fundamento de la sociedad civil (burguesa). Sociedad que hace que todo hombre encuentre en los otros hombres no la realización sino por el contrario la limitación de la libertad” (Marx, 2004, p. 32), se entiende que la preocupación de Marx es el ser humano concreto, por lo que se comprende que el trabajo de Marx tiende a buscar una libertad que beneficie a los individuos, sin embargo, como se verá más adelante, mediante ciertas capacidades humanas el individuo podrá reconocerse como hombre, como ser humano, en el medio social, y es ahí donde el individuo puede lograr su libertad. De esta manera puede decirse que Marx concibe la libertad individual, pero distinta al del capitalismo y la burguesía, según Andrzej Walicki “La libertad individual en Marx es autodeterminación consciente y lo contrasta con la libertad individual en la esfera económica privada, es decir, libertad de actividad privada” (1989, p. 251), lo que explica Marx que intenta abolir la libertad individual en la esfera del consumo, como garantizada por el dinero.

La teoría de Marx desarrolla un término esencial para comprender la forma de libertad propuesta por Cid, un tipo de libertad que está más allá de las determinaciones de la necesidad del inconsciente. Según Terry Eagleton (1999), en *Marx y la libertad*, la filosofía de Marx es un tipo de pensamiento práctico que se opone a las especulaciones abstractas, es decir, la filosofía tradicional. La intención en la práctica es la de transformar la condición del ser humano en vez de concebirla desde la metafísica o la religión. La facultad principal de este tipo de filosofía es la

comprensión, pero una noción de comprensión que considera la transformación en el mismo acto. Este acto de comprensión aplicado a sí mismo es considerado por Marx como “conocimiento emancipador” (en Eagleton, 1999, p. 12), que alteraría en el acto de la comprensión la forma de ser. Pero esta autocomprensión no puede realizarse desde un espacio solipsista, es necesario concebir al sujeto en el medio social y cultural que lo influye. En Marx este factor se llama “condiciones históricas” y toma forma en su teoría sobre el materialismo histórico, que consiste en la explicación del origen, carácter y función de las ideas en términos de las condiciones históricas a las cuales pertenece. Si bien la comprensión de sí mismo es una de las actividades primordiales para la libertad del individuo, es a su actividad en el medio social a la que le dedica mayor énfasis. Esta actividad es el trabajo, llamada en ciertos momentos como “actividad vital” (Marx, 2006, p. 113), desde la cual se construiría la cultura misma, las ideologías y las super-estructuras. Las sociedades burguesas y capitalistas habrían escondido u ocultado este valor vital del trabajo. El valor del trabajo para estas sociedades se transforma en explotación y muestra una noción del ser humano, y sus relaciones, apoyada en un valor alejado de su condición humana espiritual o esencial. Los objetos se vuelven mercancías y solo se apreciaría su valor de cambio; al mismo tiempo las relaciones humanas y el mismo ser humano se vuelven mercancías o “unidades anónimas intercambiables” (en Eagleton, 1999, p. 31). Marx intentaría liberar el valor de uso del sometimiento del valor de cambio. Este valor de uso tiene relación con el goce y gratificación que producen los objetos, las relaciones humanas y el trabajo, los que, concebidos como actividades vitales, nos llevarían a la autorrealización. Según Eagleton, Marx haría equivalentes el trabajo y la autorrealización, si consideramos la producción fuera de su significado económico:

En este sentido, saborear un durazno o disfrutar de un cuarteto de cuerdas son aspectos de nuestra realización tanto como lo son construir embalses y producir flechas, y nuestra especie es naturalmente productiva en lo relacionado con el despliegue de sus fuerzas para transformar el mundo. (Eagleton, 1999, p. 37)

En *Bouldrout* los personajes parten abandonándose a sus deseos para encontrarse con los objetos de la realidad en una forma más satisfactoria. El valor de los objetos tendría relación con su uso, intentando separarlos del valor real que le daría la sociedad capitalista y burguesa y reordenándolos a partir del placer y el deseo. Sin embargo, el deseo está vinculado más que nada a la fuerza pulsional en su manifestación sexual, en cuanto a la relación amorosa. Según Eagleton (1999, p. 32), para Marx un objeto es una cosa sensible que debiéramos usar y gozar de acuerdo con sus cualidades específicas, y lo mismo pasaría con los seres humanos. Esta forma de aproximarnos al mundo permite la autorrealización y autodesarrollo del ser humano. Al cambiar la concepción del trabajo como la única fuerza del ser humano, e integrar otras fuerzas relacionadas con el goce y la satisfacción, Marx permite vislumbrar la forma en que debe comprenderse al ser humano para lograr su libertad, frente a la excesiva imposición que generan las sociedades burguesa y capitalista. Marx expone esta libertad del individuo como el disfrute de todas las obras humanas culturales, frente al valor más frío con que la burguesía y el capitalismo ha tratado la actividad vital humana: el capital. Marx expone:

Cuanto menos comes, bebes, compras libros, vas al teatro, a bailar, al restaurante, piensas, amas, teorizas, cantas, pintas, compones versos, etc; tanto [más] *ahorras*, tanto *más grande* será tu tesoro, al que ni las polilla ni el polvo devoran, tu *capital*. Cuanto menos *eres*, cuanto menos expresas tu vida, tanto más *ienes*, tanto más grande es tu vida *enajenada*, tanto más acumulas de tu ser alienado. Todo lo que la economía te quita de vida y de humanidad, todo esto te lo reemplaza con

dinero y riquezas, y todo lo que tú no puedes, lo puede tu dinero. (Marx, 1999, p. 160)

El valor de uso relacionado al goce y la satisfacción bien puede asemejarse a la relación con los objetos que produce el principio del placer según la teoría freudiana. Fuera de las grandes diferencias entre ambas teorías, puede verse la importancia que Marx y Freud le dan al individuo. Si vinculamos ambas teorías puede llegarse a considerar que la autocomprensión es la forma de la libertad individual a la que llegan los personajes de Cid en *Bouldrout*, revelando la aproximación al mundo desde su satisfacción, goce y consecución del objeto deseado, desde la fuerza interior de los individuos. El Yo freudiano, como instancia intermedia frente a las fuerzas del Ello y el Super-Yo, permite decidir cómo o cuándo conseguir el objeto deseado fuera de las exigencias inconscientes y preconsciouses, pero aprovechando las fuerzas de ambos. Según Eagleton (1999), Marx concibe que los sujetos serían libres cuando la práctica humana no requieran “justificación utilitaria” (p. 31), ya que si bien la actividad vital es un medio para satisfacer las necesidades, como vida productiva de la especie debe ser una “actividad libre”, que procura sus propias metas, fundamentos y razones; por lo que la actividad vital tampoco debe ser una “obligación de la necesidad física” (Marx, 2006, p. 113-114), ya que cuando es libre de ella verdaderamente produce (Marx, 2006, p. 113-114). Por todo esto, Eagleton caracterizaría la ética de Marx como una “estética” (1999, p. 31), una visión utópica del ser humano en que este, como un artista, se construye a sí mismo libremente en un ejercicio de energía de por sí autogratificante. Pero esta aproximación a los objetos debe estar conducida por la actividad vital, actividad ligada a nuestro ser genérico y descubierto por nuestra autocomprensión, como expone Marx: “Solo a partir de la riqueza objetiva desarrollada de la esencia humana se desarrolla la riqueza de la sensibilidad humana subjetiva; se desarrolla un oído musical, un ojo capaz de

percibir la belleza de la forma” (Marx, 2006, p. 149), concibiendo al trabajo como la “esencia de la riqueza objetiva” (Marx, 2006, p. 134).

Pero más allá de la libertad en el ámbito psicológico y subjetivo, la búsqueda debe extenderse hacia afuera. Este momento es de suma tensión, ya que la libertad lograda en el ámbito interior del espíritu mediante la decisión del Yo o conciencia emancipadora de la comprensión, debe lograrse efectivamente en un medio social, lo que se opondrían en la forma de conseguir los objetos y en el sentido entregado a esos objetos. Si atendemos solo a la satisfacción del deseo y a la comprensión de este como fundamento, se estaría dejando fuera la forma de realizarlo en la realidad. Como se vio en los argumentos anteriores, esta conciencia o autocomprensión necesita aceptar los valores y prácticas sociales y culturales. Si bien en un primer momento se produce una negación hacia la cultura y la sociedad, pareciese que los personajes de *Bouldroud* no pueden sustraerse a ellas como categoría. Caso contrario lo ejemplifica el movimiento artístico Dadá, que efectuaba un ataque constante hacia las formas culturales rompiendo la comunicación, al punto de eliminarles todo sentido, según De Micheli el “anarquismo puro del dadaísmo apuntaba únicamente a los humores irrisorios de su polémica, llegando, todo lo más, a la concepción de la libertad como inmediato y vitalista rechazo de toda convención moral y social” (1999, p. 153). El surrealismo, por el contrario, rompe la comunicación partiendo de un fundamento que reorganiza las categorías: “el surrealismo se presenta con la propuesta de una solución que garantice al hombre una libertad positivamente realizable” (De Micheli, 1999, p. 153), oponiendo al rechazo total, espontáneo y primitivo de Dadá un sistema de conocimiento, “la búsqueda experimental y científica, apoyándose en la filosofía y en la psicología” (De Micheli, 1999, p. 153). Por eso, De Micheli expone que “Dadá

hallaba su libertad en la práctica constante de la negación; el surrealismo intenta dar a esta libertad el fundamento de una doctrina. Es el paso de la negación a la afirmación” (De Micheli, 1999, p. 153). Por lo tanto, la libertad en Cid debiera ser positivamente realizable, y en este sentido debe analizarse esta libertad del espíritu respecto de la sociedad.

Las teorías de Freud y Marx no intentan justificar solo la libertad del individuo, como se puede haber observado en los argumentos expuestos. Para el desarrollo de la libertad individual es necesario considerar el desarrollo de la sociedad, la cultura y las prácticas humanas. Si bien el surrealismo intenta exaltar el inconsciente, este sería solo un medio para lograr un fin último. Los esfuerzos del surrealismo están marcados por el intento de armonizar los contrarios, y en este sentido considerar solo al inconsciente como forma de alcanzar la libertad sería una actividad errada. Aún así es necesario reconocer que en el desarrollo de los relatos se otorga mayor atención a la consecución de la libertad interior. Sin embargo, mediante el análisis del desenlace de los relatos podrá comprenderse que el trabajo de Cid considera también este aspecto de las teorías de Marx y Freud.

Si bien en “Una heroína de Walter Scott” se hace una crítica de la realidad y un alejamiento hacia las profundidades del sueño, no puede evitarse al final volver a la realidad y mostrar los resultados de la experiencia interna del sujeto. Es notorio el cambio del protagonista, si se compara su inicio con el final del relato. Previo al despertar de Antonio, el narrador va describiendo los pensamientos del protagonista en una especie de paso del sueño a la vigilia:

Antonio piensa en sus padres con una sonrisa escéptica. El imperio lo espera con sus islas prodigiosas en el fondo del mar. Su padre le escribe cartas amenazantes.

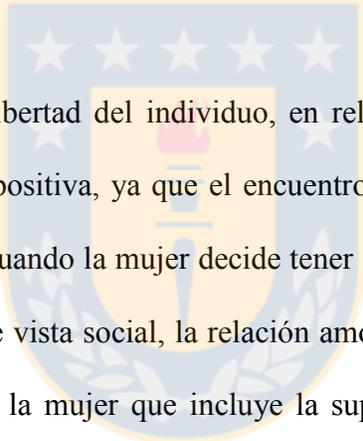
Lo encerrarán en una casa de salud. Julia insiste: “Todo el mundo está dispuesto a perdonarte”.

En su trayectoria hacia el vicio ha encontrado a Lola, la mujer que ahora lo acompaña en el lecho. Esta es la última noche que pasará en el país. El conoce su situación mejor que nadie. Es preciso salvarse a toda costa. Pero, para eso, es preciso también, marcharse, huir lejos. Lejos de Julia, de la tumba de Marta, a un país donde las camas no tengan islas de luz, donde su ilusión, su pensamiento, su corazón entero pueda hallar una actividad factible y provechosa. El mapa gira aceleradamente en su cerebro. La amante lo mira con curiosidad, con tierna curiosidad. (p. 23)

La libertad individual del sujeto, alcanzando la comprensión de sí mismo, le permite tomar las riendas de su vida. Si bien el mundo exterior todavía lo juzga y sanciona, Antonio redirige su ilusión y su pensamiento a actividades positivas. Busca además un nuevo lugar junto a su nuevo amor. Por lo tanto, la libertad individual basada en la comprensión y decisión lo lleva nuevamente hacia lo social y la realidad, y se expone en este relato un intento de equilibrar la libertad individual y la libertad social.

En “En libre plática” el protagonista también muestra un desagrado constante hacia la sociedad, y de igual manera, luego de la forma fugaz en que logra su libertad individual tras la comprensión y decisión del Yo, vuelve a pertenecer a esa sociedad. Sin embargo, el modo de hacerlo es distinto al del relato anterior, pues el protagonista termina por ser absorbido por la sociedad que detesta, hasta el punto de culparla de su conducta. De todas formas expone su situación en forma consciente. Luego de su entrega espiritual a la muchacha, esta le revela que tiene en su vientre un hijo de otro amor. Tras el feroz acto cometido contra la muchacha, el

protagonista sale airoso de la situación gracias a la misma sociedad que critica. Por ejemplo, encuentra a la muchacha en un burdel gracias a sus conexiones, dejando al “criterio del lector” (p. 40) los resultados de tal encuentro; y su familia, al tanto de sus acciones, toma con liviandad su crimen: “Poco me costó reconciliar a mi familia, con lo que ella se empeñaba en considerar como locura de juventud sin importancia” (p. 40). No por esto el protagonista se encuentra satisfecho, ya que el relato termina describiendo la sociedad corrupta que le permitió seguir adelante, exclamando irónicamente “¡Viva la sociedad!” (p. 40). Si bien el protagonista logra la libertad interior, en forma fugaz e intensa, no puede liberarse de la sociedad de la que intenta escapar al comienzo. Su crítica sigue firme, y su conducta avalada por tal sociedad.



En “La mujer negra” la libertad del individuo, en relación al amor y la obtención del objeto de deseo, se da de forma positiva, ya que el encuentro entre ambos personajes ocurriría efectivamente al final del relato, cuando la mujer decide tener su cuarta experiencia amorosa con el protagonista. Desde el punto de vista social, la relación amorosa se daría de forma normal, la cuarta experiencia en el amor de la mujer que incluye la superación de las demás relaciones, incluyendo aquella rodeada de misterio, crimen y muerte.

En “El rosal vertiginoso”, luego del asesinato, el protagonista planea esconder su crimen en la figura del otro, la bestia, y hace creer lo que habían creído de él a la sociedad que lo culpa. Finalmente, es llevado engañado e ingresado por la fuerza en un manicomio, ahí asume, después de todo, ser aquel otro. El protagonista pasa fugazmente por la autocomprensión de la fuerza que lo somete, pero termina cediendo a esta, logrando una libertad interior e individual que no permite su equilibrio con la sociedad.

En “Bouldroud”, la salvación de Bouldroud es también su comprensión por el protagonista. Luego, al ser salvado, el personaje se encuentra en una posición muy positiva:

Yo tenía un mal hepático antes de mi estada en esa roca y recuerdo muy bien que el capitán del barco que me recogió más tarde me declaró:

- ¡Caray! Ud. tiene el mejor semblante que he conocido. Es increíble que haya permanecido tanto tiempo en esa roca.

Así, es verdad. Estoy sano y feliz. Lamento sí no poderles ofrecer esa receta. Por más que he hecho diversos ensayos en algunas niñas, estas me miran sonriendo con lástima y creyendo que se trata de una nueva perversión, me dejan hacer, pero sin resultado positivo. (p. 83)

La libertad interior encuentra espacio en la sociedad, y permite, entre otras cosas, a los personajes llevar libremente su perversión. El equilibrio entre la libertad individual y social permite al protagonista continuar la búsqueda del deseo en la realidad en forma sistemática, pero la intensidad de la experiencia con Bouldroud no se puede repetir. El protagonista encuentra alguna manera de equilibrar la libertad individual y sus prácticas en el mundo real, mediante la decisión libre de su Yo gracias a la comprensión de su estado interno, otorgado por la imagen simbólica de la fuerza sexual a través de Bouldroud.

En la relación amorosa de “Una lectora de Ovidio”, que mantiene Bárbara con Abdón, el protagonista comprende la forma que toma la libertad psicológica, según expone el narrador:

Seguir el curso de los acontecimientos con atención, crear por todos los medios posibles un ambiente propicio a la fiebre. ¿Qué mejor para lograr ese fin que el ansia? Digamos de paso, para descargo de la conciencia de Bárbara, que ella no inventó nada. Fue el destino quien se puso de su parte, o para decir mejor, el eterno femenino de sí misma. (p. 90)

La existencia de un destino femenino se aproxima a una forma determinada de naturaleza que Bárbara sigue, pero no conscientemente, sino que los acontecimientos han dispuesto la situación para que esta naturaleza aparezca. Someterse a esta libertad individual no sería la forma más libre que se busca, pues si bien el espíritu ha encontrado el camino del deseo, este puede quebrarse también por la misma naturaleza. El narrador termina el relato distanciándose de los acontecimientos concretos para reflexionar sobre la naturaleza humana y el orden del universo:

El ritmo de constancia a que había acomodado Bárbara su propósito de consentir a todos los deseos de su febriciente amigo, llegó a quebrarse, y no porque esta acomodación perpetua a ese delirio ajeno le molestase en lo más mínimo, o llegase a rebajar una pulgada de independencia a su deseo de vivir, sino porque los ritmos, aún los del placer, tienen por fin de vida una estúpida concesión a la muerte, a la vulgaridad o a la histeria, y porque lo que va conducido por el hilo de conservación individual debe, tarde o temprano, ingresar a la zona del Todo. Este aspecto maravilloso tiene la costumbre, lo imprevisto, lo planeado: termina siempre por dar de bruces en lo inacostumbrado, en lo imprevisto, en lo que no está sujeto a plan. (p 91)

Bárbara ha sido conducida por la misma naturaleza; las fuerzas del universo han atravesado su feminidad en la forma determinada del individuo, y luego la dispersión de la totalidad, que como fuerza se presenta en la actividad concreta entre Bárbara y Abdón como el

quiebre. Es libre, por lo tanto, cuando no es necesaria la continuidad y se permite elegir o decidir, pese a los acontecimientos determinados por la fuerza del universo.

En “Chucho burgués” el protagonista no llega a armonizar la libertad interior con la realidad. Luego de su experiencia espiritual, donde la comprensión y la decisión lo han llevado hacia la felicidad espiritual, el protagonista vuelve a la realidad en la que la sociedad aún lo determina. El protagonista expone con terror: “Un frío espanto corrió por mi sangre. Entonces ¿Sería verdad? ¿Es que a mí también, como al tirano Polícrates, se me ha exigido una conjuración contra el destino? (p. 105). El protagonista se siente engañado, y por la pérdida de todo su capital, semejante al temor a la muerte, se siente “COMPLETAMENTE PERDIDO” (p. 105).

Para Freud (Daros, 1979, p. 263), la decisión del Yo es solo un acto formal y necesita fuerzas de las otras instancias psíquicas. Sin estas fuerzas el Yo no recibe el apoyo del Ello para conseguir lo deseado, pero tampoco del Super-Yo para realizarlas. El Super-Yo representa el principio de realidad, la imposibilidad de la realidad que limita los instintos del principio del placer. Este Super-Yo constituye los mandamientos prohibitivos del padre, el condicionamiento moral del Yo, los que dan el conjunto de normas éticas para vivir adaptado socialmente. Pero la cultura, las leyes, existen al precio de una disminución del placer instintivo (Ello). Según Freud:

El Yo solo tiene capacidad de decidir eficazmente contra los instintos (que son la fuerza primera y fundamental del ser humano) creando con oportunismo una fuerza proporcionada. Solo ante dos fuerzas relativamente proporcionadas la

libertad, el poder de decisión, es efectivo. En caso contrario es solo un poder formal. (Daros, 1979, p. 260)

Para que el Yo mantenga su libertad debe usar los mecanismos que sean necesarios frente a las fuerzas del Ello y el Super-Yo. Una de las finalidades del psicoanálisis es hacer ver al individuo la rigidez de su Super-Yo, y cómo este podría modificar sus normas demasiado rígidas. De este modo se consigue equilibrar las fuerzas del Super-Yo y las del Ello, y el individuo adquiere una efectiva libertad. Esto se observa claramente en los relatos de *Bouldrout*, en especial en “Una heroína de Walter Scott”, “La mujer negra”, “Bouldrout” y “Una lectora de Ovidio”, cuyos desenlaces se dan positivamente en el medio social, gracias a la libertad que los personajes adquieren en su espíritu. El Yo equilibra las fuerzas al final de los relatos permitiendo darle a las vidas conscientes de los personajes un desenlace más positivo, una libertad realizable que produce gratificación. No así en “En libre plática”, “El rosal vertiginoso” y “Chanchito burgués”, en los cuales los personajes no logran equilibrar la libertad formal con la realidad, haciendo inefectiva su libertad interior.

Otro elemento importante que permite comprender la forma de aproximarse a conciliar la libertad individual y la colectiva es la noción de condición humana o naturaleza humana. Las investigaciones de Freud muestran en la fuerza pulsional y la construcción del psiquismo un mecanismo natural que corresponde a toda la especie humana. Cid y el surrealismo se sirven de esta teoría para mostrar la forma común de los seres humanos, y que sus propuestas, más allá de centrarse en las motivaciones y anhelos individuales, quieren lograr la libertad de todos los seres humanos. El desarrollo del ser humano en su noción de hombre, mediante la ideología y el pensamiento, mediante la cultura y la vida en sociedad, reprimiría al ser humano generando a un

hombre neurótico, y excesivamente reprimido y culpable. Puede verse en los diversos relatos cómo la interiorización en el psiquismo de los personajes revela esa naturaleza humana, que incluso se extiende hasta las mismas fuerzas del universo, al Todo, mostrando en algunos momentos la semejanza entre los seres humanos y sus vínculos con los otros objetos del mundo real. Este momento, que llega a verse como la dispersión total, puede identificarse con la libertad buscada, pero debe segmentarse para dar paso a la particularidad del sujeto frente a lo concreto. Así y todo, la intención de mostrar una naturaleza humana en lo individual nos abre a considerar a los otros en relación a la fuerza del deseo y al cómo opera. Sin embargo, esta noción abstracta no permite comprender el funcionamiento de las leyes y la cultura entre los seres humanos, instancias importantes que se reducen al Super-Yo. Puede verse en *Bouldroud*, por ejemplo, cómo Bárbara de “Una lectora de Ovidio” sigue su “femenino eterno” y el relato termina hablando sobre el orden del universo; o cómo Antonio, de “Una heroína de Walter Scott”, sueña con un Luis primitivo que se conecta con los diversos elementos de la naturaleza.

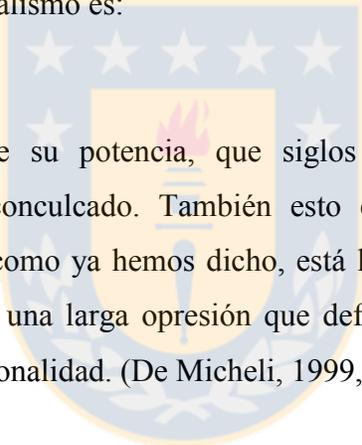
En cuanto a Marx, considerar las condiciones históricas en el acto de la comprensión es evaluar el modo en que las sociedades han llegado a producir las formas ideológicas determinantes, así que en el momento de que el individuo se comprende a sí mismo y logra su libertad debe pensarse en como parte de una sociedad. Para Eagleton (1999, p. 12), este conocimiento intenta cambiar la condición de los seres humanos de una manera práctica, y en ese sentido, el ser humano que logra su autoemancipación se está considerando dentro de la situación que examina. Mientras la búsqueda de nuestra propia autoemancipación implica cuestiones de valor, el conocimiento de nuestra situación es un asunto de comprensión de hechos, es decir que no se observa desde la distancia a la sociedad, sino que se comprende dentro de ella.

Para Marx la conciencia no se origina a sí misma, está determinada por la actividad vital (producción, autorrealización), pero al mismo tiempo es el ser social el que determina la conciencia. Similar a la postura freudiana, la conciencia en la teoría de Marx debe discernir entre las necesidades materiales, el mundo material, y la historia y el ser social que generan el pensamiento. Sin embargo, para Marx, el modo (capitalista o burgués) de producción material determina el proceso social, y el ser social o existencia social determina la conciencia. Por lo tanto, el ser social es más fundamental que el pensamiento.

Por otro lado, la autorrealización del individuo es al mismo tiempo la realización de la especie, según Marx, “En el tipo de actividad vital reside todo el carácter de una especie, su carácter genérico, y la libre actividad consciente es el carácter genérico del hombre. (Marx, 2006, p. 112). Nuestro ser compartiría la forma de naturaleza material (actividad vital, necesidades materiales), y a este fundamento lo llama “ser genérico”, como naturaleza humana. La manera en que compartimos un tipo de “ser genérico” es lo que nos hace humanos. La realización de la naturaleza humana, la actualización de sus potencialidades, es un asunto histórico: “la esencia humana de la naturaleza existe solamente para el hombre *social*, ya que existe para él como *nexo* con los otros *hombres*” (Marx, 2006, p. 143). De esta manera, la naturaleza se hace hombre, siendo la sociedad la unión del hombre con la naturaleza. Al evitar ver a la sociedad como una abstracción que debe enfrentar el individuo, que el individuo en su manifestación vital es una exteriorización de la vida social, se puede concebir que la vida individual y la vida genérica no son cosas distintas. Marx expone en *Sobre la cuestión judía* que:

Solo cuando el hombre real, individual, reabsorba en sí mismo al ciudadano abstracto y, como hombre individual exista a nivel de especie en su vida empírica, en su trabajo individual, en sus relaciones individuales; solo cuando, habiendo reconocido y organizado sus fuerzas propias como fuerzas sociales, ya no las separe de sí en forma de fuerza política, solo entonces se habrá cumplido la emancipación humana. (citado por Eagleton, 1999, p. 27)

La utilización de las teorías de Freud y Marx en el surrealismo de Cid apuntan a asegurarle la libertad al ser humano, una libertad positiva que le permita cambiar su condición tanto individual como social. Mario de Micheli expone que el nudo principal de la solución del problema de la libertad en el surrealismo es:



restituir al hombre su potencia, que siglos de prejuicio, de ofensas y de inhibiciones han conculcado. También esto es una revolución: junto con la revolución social, como ya hemos dicho, está la revolución individual, que debe cortar los lazos de una larga opresión que deforma nuestra misma naturaleza y nuestra misma personalidad. (De Micheli, 1999, p. 158)

La revolución individual parte por integrar la fuerza instintiva que habría sido reprimida por un racionalismo exagerado y pautas de comportamiento que restringieron moralmente el deseo. La comprensión como punto de liberación establece un equilibrio al interior de los personajes de *Bouldroud* para mostrar un camino en la búsqueda de la libertad. Esta comprensión pone a disposición de la capacidad crítica las normas morales introyectadas, pero también analiza la forma en que se expresa la fuerza del deseo. Tal momento de libertad es concebida al alcance de todos los seres humanos, por compartir una naturaleza común. La noción de “hombre” como ser humano construida social y culturalmente lograría la transformación que permitiría la

asociación adecuada, y por consecuencia la realización de la especie. Como expone De Micheli, la solución al problema de la libertad en el surrealismo es doble: “la libertad social, a la que se ha de llegar a través de la revolución, es premisa indispensable para realizar la completa libertad del espíritu” (De Michelli, 1993, p. 154). Sin embargo, ciertos problemas que son notorios en *Bouldroud*, impedirían la realización de semejante proyecto.

Gran parte de la crítica al surrealismo de Mandrágora en su época de mayor producción ha expuesto que pese a los esfuerzos pareciese no haber logrado mucho. En primer lugar, no logran la transformación de la sociedad como expone Marx. La comprensión como medio de transformación del entorno social solo se restringe al individuo. La gran cantidad de imágenes que rodean la búsqueda de la libertad de los personajes en *Bouldroud* se centra en las vivencias particulares y poco se toca sobre los problemas sociales de la época. La creación de un ambiente propicio para la exaltación del inconsciente proporciona imágenes que están muy lejos de movilizar a los demás seres humanos en una empresa semejante. Marx expone que:

todas las formas y todos los productos de la conciencia no pueden ser disueltos por obra de la crítica espiritual, mediante la reducción a la “autoconciencia” o la transformación en “fantasmas”, “espectros”, “visiones”, etc. Sino que solo pueden disolverse por el derrocamiento práctico de las relaciones sociales reales, de las que emanan estas quimeras idealistas. (Marx, 1994, p. 50)

La crítica a la sociedad que aparece en *Bouldroud* es escasa, y carece de fuerzas para dirigir la mirada hacia la comprensión de la historia y las sociedades como formadoras de la ideología que reprime al ser humano, es posible que en la época de publicación del libro estos argumentos fueran de conocimiento público y hayan sido supuestos en los relatos. La

autocomprensión pasa a ser principalmente una super-conciencia que en numerosos ensayos de Mandrágora se vinculaba a la videncia, como si este estado de comprensión pudiera proyectarnos a la libertad de todos los seres humanos. La excesiva exaltación del inconsciente, que constituye una de las formas necesarias para llegar a la comprensión y conciencia de nuestro espíritu, se centra básicamente en el amor pasional y los relatos no entregan luces de cómo vincular a los seres humanos en torno a la actividad vital. Si bien puede realizarse el análisis para comprender los sentidos de *Bouldroud* mediante las teorías de Freud y Marx, está claro que mucho queda afuera. El intento de armonizar las libertades en *Bouldroud* es un problema, porque no se logra la emancipación humana y tampoco el equilibrio psicológico. Pero no es errado pensar que este problema se da de forma consciente. El surrealismo chileno no quiere sumarse a ninguna ideología política y tampoco proponerla. Y en cuanto a la propuesta del psicoanálisis, no quiere someterse como un paciente desequilibrado, como expone Enrique Gómez Correa en su publicación de 1940, “Notas sobre poesía negra”, en *Mandrágora* N° 3:

La Poesía Negra con respecto a la psicopatología, reconoce en ella un instrumento valioso, para la exploración de las zonas oscuras del alma, un instrumento que facilitará al poeta la búsqueda y el socavamiento de su instinto poético, pero se niega categóricamente a someterse a los procesos curativos. (Vasallo, 2000, s/p)

Toda esta crítica, que se expone en el primer capítulo de esta tesis, culmina en gran medida en la fuerte postura beligerante y el desencanto de la actividad revolucionaria y política. Se resume su postura en un “inconformismo absoluto”, como expresó Breton en *El Primer Manifiesto Surrealista*:

El surrealismo tal como lo concibo proclama lo bastante nuestro *desconformismo* absoluto para que se le pueda citar en el proceso al mundo real como testigo de descargo. Por el contrario, sólo sabría justificar el estado de completa distracción que tenemos la esperanza de alcanzar aquí abajo. (Breton, 2001, p. 69)

Para Enrique Lihn (1970, p. 93), este inconformismo constituye una forma de perpetuar la dualidad ontológica individuo y sociedad. Pese a esto, todavía queda una forma de salvar la búsqueda de la libertad en la forma positiva que pretende armonizar la libertad individual y la libertad social. Esta consiste en llevar la búsqueda de la libertad de forma exclusiva a la actividad de la escritura; una escritura dirigida por el Ello personificado como figura anti-poética. Braulio Arenas expone, en “Mandrágora, Poesía negra”, publicado en 1938, su vinculación con el surrealismo, pero señala que los esfuerzos de Mandrágora tienden a definir su propia actividad en lo que llaman “Poesía Negra”:

Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía Negra, si miramos hacia los fenómenos del SURREALISMO, el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador. (Vasallo, 2000, s/p)

Este servicio liberador que le proporciona el surrealismo alimenta la Poesía Negra, y transmite mediante la liberación del inconsciente y los instintos la misma libertad:

Busquemos en su [la poesía Negra] aire, en su luz, que el placer propaga como el más absorbente de los cielos, como el imán del terror. La posibilidad de los instintos que brotan puramente de su tierra de origen, se engrandece en esa libertad única. (Vasallo, 2000, s/p)

Esta búsqueda tiene por objetivo darle al ser humano un instrumento para encontrar su libertad particular y se dirige hacia la experiencia del ser humano como una investigación, como expone Braulio Arenas:

En forma paralela, señalamos la necesidad de someter a un riguroso análisis algunos fenómenos y experiencias, a fin de ubicar el hombre con respecto a la sociedad, y en general, frente al universo. Ello, hubo de lanzarnos, a la investigación del principio fundamental, del principio generador, determinante de todos nuestros actos. Después de mucha búsqueda, debíamos llegar a la conclusión de que este principio era el placer. (Vasallo, 2000, s/p)

Si el principio fundamental que guía al ser humano es el placer como fuerza pulsional que se dirige hacia los objetos, su exaltación en los relatos permite lograr la libertad que se busca. Pero frente a la abstracción que esta fuerza presenta a los hechos, se hace imposible vincularlos concretamente en los relatos, fuera de la forma del amor pasional o amor configurativo, como expone Cid, que se intenta presentar con frecuencia en *Bouldroud*. Esto quiere decir que las experiencias de las que se sirven los relatos para mostrar la libertad apuntan a una exploración de las diversas formas en que esta libertad puede darse, pero existiría un medio donde la libertad toma cuerpo en la producción de los relatos de *Bouldroud*. Esta forma es la palabra, la escritura, la acción de la experiencia vuelta relato o poema.

Promis expone que la novela del fundamento desarrolla mediante el proceso enunciativo del narrador un tipo de comunicación que ilumina el sentido oscuro y enigmático de las historias narradas, estos son “pactos de salvación con el destinatario: se narra con la esperanza de

convertir la palabra en vehículo, en puente con el otro, y a través de él, con los demás” (1993, p. 76). Siendo el lector el destinatario del mensaje del narrador, Cid pretende comunicarle el proceso de comprensión y decisión esenciales en la búsqueda de la libertad. Braulio Arenas sintetiza en “La causa surrealista...”, en *Leitmotiv* N° 2-3, publicado en 1943, cómo la libertad toma cuerpo en el arte y en la vida:

La causa surrealista, en el arte como en la vida, es la causa misma de la libertad. Hoy, más que nunca, hablar abstractamente de la libertad o alabarla en términos convencionales, es servirla malamente. Para alabar el mundo la libertad debe hacerse carne y para esto debe reflejarse y recrearse incesantemente en el verbo. (Arenas, 1943, s/p)

Por eso la preocupación de los surrealistas mandragóricos es la palabra, la forma por excelencia de transmitir y buscar la libertad, como exteriorización del inconsciente. Enrique Gómez Correa desarrolla este problema en una parte de su texto “Notas sobre poesía negra en Chile”, publicado en *Mandrágora* N° 3 en 1940: “-Hasta el momento, el mejor instrumento, el más seguro, consiste en el empleo de la palabra. Ella permitirá la transcripción de todas las direcciones del alma- los estados puros y los execrables” (Vasallo, 2000, s/p). Y es esta forma privilegiada la que durante los mejores años de *Mandrágora* se presenta como la mejor manera de buscar la libertad. Anteriormente, en 1939, en “YO HABLO DESDE MANDRÁGORA”, Enrique Gómez Correa había expuesto en detalle el vínculo entre la escritura y la libertad:

De aquí que la actitud primordial del poeta sea –como ya lo he dicho en otra oportunidad- la elección de un sistema de palabras. [...] es el sentido oculto de

ellas, su misterio, su enigma, su azar, el choque imprevisto y sorpresivo de ellas, lo que habrá de constituir, en última instancia, su obsesión principal.

Una vez conseguida la ordenación del pensamiento, de acuerdo con las ideas precedentes, el hombre podrá compenetrarse en el sueño inmenso de llegar a obtener su completa liberación, donde ya habrá desaparecido toda noción de primacía jerárquica entre instinto y razón, entre bien y mal y entre sueño y vigilia. (Vasallo, 2000, s/p)

Este tipo de libertad puede asociarse nuevamente a Freud, en cuanto el sueño expresado libremente en las sesiones de psicoanálisis, en forma de relato, permite al sujeto, más allá de mantenerlo o no en su intimidad, exponerlo en detalles, sin preocuparse de las contradicciones y situaciones vergonzosas, con el fin de encontrar ahí el objeto de la fuerza del deseo. En este sentido, el sueño, si bien es particular, se exterioriza para revelar la condición humana. Esta forma de concebir los relatos expresados oralmente o mediante la escritura son formas importantes en la búsqueda de la libertad.

Si bien la escritura no es la única forma de expresar el conocimiento (la autocomprensión y decisión) los mandragóricos se quedan solo en la investigación de los casos y su exposición mediante la poesía. Braulio Arenas expone en “La transmisión del pensamiento”, en *Mandrágora* N° 3, de 1940, que “es inútil pretender que la única manifestación de este conocimiento sea, siempre en su expresión poética, el lenguaje escrito” (Vasallo, 2000, s/p), incluyendo el lenguaje verbal, los actos espontáneos, y otras formas de aprehensión de lo real. Pero no llama principalmente a la acción directa de este conocimiento, sino que revela otras formas donde continuar la investigación: “La muerte, el crimen, el suicidio, el sueño, el amor, el

placer, la poesía, la locura, la fuga, la revolución, el automatismo, el trasplante, la moral, no son vanos antecedentes para su búsqueda” (Vasallo, 2000, s/p). Puede verse, según lo anotado, que los relatos de *Bouldroud* constituyen ensayos o ejercicios para la búsqueda de la libertad. Así, la obra de Cid cumple con una finalidad de conocimiento y comprensión de la naturaleza humana, autoconocimiento necesario para la búsqueda de la libertad.

Es en *Bouldroud* donde se daría el intento de armonizar las libertades en una constante búsqueda que se replica a todas las producciones artísticas de Teófilo Cid. Si bien los personajes muestran esta búsqueda de la libertad y su posterior consecución, no es una forma determinada, sino una muestra. Las diversas formas en que se logra la libertad son intentos de un movimiento que fusiona el arte, la vida y la ciencia, en una especie de investigación del espíritu, cuyos resultados se pueden asociar a todos los seres humanos. Es muy posible que este encierro en la producción literaria sea una forma muy particular de Cid, ya que para él fue muy difícil seguir el ritmo de la acción que emprendían Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, por ejemplo, en su crítica a Pablo Neruda. Enrique Gómez Correa recuerda especialmente esta actitud de Cid en el último número de *Mandrágora* en 1943: “Otros, como Teófilo Cid, aunque temeroso de la acción, han mantenido su fe inquebrantable en el glorioso porvenir de *Mandrágora*” (Vasallo, 2000, s/p). Ahora bien, si la búsqueda de la libertad se da en la escritura, en la producción artística del relato o el poema como medio de expresión del espíritu, como lo concebían los surrealistas, esta no debe llegar a definirse claramente, ya que se contravendrían los principios del surrealismo. La poesía que encuentra correlato en la liberación del inconsciente y el principio del placer no puede, en lo concreto, dar una respuesta determinada, porque los surrealistas se niegan a proponer una ideología determinada. La búsqueda de la libertad da vueltas sobre sí

misma de forma infinita, y es ahí donde podemos encontrar la libertad. Como expone Braulio Arenas, en “Mandrágora Poesía Negra”:

Se volverá, pues, a elegir los nombres vanamente queridos y aborrecibles de poesía, libertad, unidad y placer. La conciencia no firmará ya nunca esos decretos de su capricho y de su tiranía. Y si aún se tratara de caprichos o movimientos inesperados de la razón, se podría ver ahí una suerte de inesperada renuncia. Pero no siendo el gran juego, para la realidad, otra cosa sino la orden imperativa, la adulteración y la masacre de la imaginación, se habrá de aceptar combatirla incluso con las armas que están a su servicio. Contraviniendo el principio matemático se puede afirmar que la poesía pesa más que la memoria que desaloja.

Pero la irrealidad, la magia, la pureza, el placer, la poesía, el terror, la libertad, la vida y la muerte, deben permanecer como enigmas constantes propuestos a los hombres. (Vasallo, 2000, s/p)

Según Promis (1993), el motivo característico del programa narrativo de la novela del fundamento, es:

la indagación por el nivel de realidad o por las desconocidas normas cuya presencia permitiera interpretar la situación del individuo en el mundo de una manera diferente a las tradidas explicaciones científicas y sociológicas de la literatura naturalista todavía en boga durante la década de 1930. (p. 84)

Esta indagación está orientada a encontrar el verdadero sentido de la vida, de la existencia humana, a través de la literatura. Esta nueva verdad “tenía que surgir de una novedosa disposición de los elementos narrativos que produjera una visión insospechada de lo real capaz

de iluminar ámbitos que hasta ese momento habían permanecido ocultos en la sombra” (p. 84); y esta disposición presentada como “lo nuevo” es lo que le otorga la categoría de fundamento.

Si se acepta que la búsqueda de la libertad está encerrada en los mismos relatos puede interpretarse al personaje de Bouldroud, del cual toma nombre el libro de Cid, como la personificación de la búsqueda de la libertad. Ella, Bouldroud, como la búsqueda de la libertad, “la de los más bellos ojos”, y que como la poesía, es nictálope, realiza una aventura en búsqueda de quien la pueda poseer.



VII. Conclusiones

Como síntesis, el análisis presentado permite afirmar que la narrativa de Teófilo Cid en *Bouldroud* desarrolla la búsqueda de la libertad como fundamento. El desarrollo de esta búsqueda a través de los personajes revela múltiples formas de alcanzar la libertad (alejamiento y crítica de la sociedad, conversaciones sobre el amor, exaltación del deseo, el sueño, lo negro, etc.), siendo la comprensión de su ser genérico en relación a los hechos históricos y la decisión del espíritu frente a las fuerzas del Ello y el Super-yo, el mayor momento de libertad que experimentan los personajes. Esto coincide con la crítica que se ha hecho al surrealismo, en el sentido de que puso énfasis en el individuo. Sin embargo, esta libertad individual no está apoyada solo en el principio del placer freudiano o el deseo. Esta abarca mayor preocupación en los relatos debido al poco trato que se les daría en la vida y en la literatura de la época, pero no se muestra que los personajes solo terminen en el placer y consecución del objeto deseado. La libertad que se encuentra corresponde al equilibrio de dos fuerzas opuestas en el interior de los personajes.

Mediante la concepción de la psique freudiana se comprende que el equilibrio corresponde a la capacidad del Yo para alimentarse de las fuerzas del Ello y el Super-yo, pero sin dejarse determinar por estas instancias psíquicas. A esto se le llama libertad formal, en cuanto el Yo tiene la capacidad de decidir sin ser necesariamente determinado. En cuanto a Marx, este equilibrio surge de la autocomprensión; el conocimiento de sí mismo en su ser genérico armonizaría lo humano y lo natural, y permitiría ver las prácticas humanas sin los fines

utilitarios, ni la obligación física. El ser humano se encontraría libre para construir y decidir por sí mismo.

Sin embargo, armonizar los contrarios de sociedad e individuo al interior del individuo, es decir, conciliar interiormente al individuo con la sociedad, solo respondería a la búsqueda de la libertad en su forma individual. Por ejemplo, la decisión perdería su efectividad ya que no puede desarrollarse libremente en sociedad, o también que el estado autogratificante no pueda ser desarrollado producto de una sociedad conducida por los valores capitalistas y burgueses. La propuesta de Daros sobre la libertad freudiana, en cuanto a la efectividad de la libertad individual y la perspectiva de la revolución social en Marx obliga a contrastar esta libertad individual con la sociedad. En ese sentido, solo algunos relatos presentarían un final positivo, ya que los otros muestran que los protagonistas no pueden pasar de la libertad individual a un libre desarrollo en sociedad. Son encarcelados, encerrados en manicomios, o no pueden aceptar su condición luego de la comprensión de su ser.

Para que la libertad sea efectiva debe proyectarse hacia el exterior del individuo y permitirle discernir entre las limitaciones sociales. Sin ser un actor pasivo debe seguirse por las condiciones sociales que se le presentan. La transformación del mundo solo puede desarrollarse mediante la teoría de Marx, es decir mediante la revolución social. Esta garantiza al ser humano la posibilidad de conducirse y construirse libremente. Los finales positivos en los relatos de *Bouldroud* no dejan clara esa revolución social, ya que los personajes continúan sus vidas de forma particular e incluso en el retraimiento. Se suma, además, la posición del surrealismo de que la búsqueda de la libertad no tiende a marcar una forma determinada de conducta, lo que

hace más difícil desarrollar la búsqueda de la libertad como fundamento en la vida. Si bien se piensa en un lector, solo se le dejan los rastros o huellas para la búsqueda de la libertad. Esto indica que tanto para el escritor como para el lector de los textos los relatos corresponderían a ensayos o ejercicios. La búsqueda de la libertad, en su encuentro, en la consecución de su objeto, es ella misma la búsqueda constante, la libertad es la búsqueda más que su consecución. La libertad no puede ser definida solo en términos de autocomprensión y decisión, sino en la práctica de ella, donde los factores concretos de esa vivencia exigen mantener el proceso de búsqueda en movimiento. El fracaso por armonizar la libertad en lo individual y lo social de forma efectiva fuera del texto dirige la atención hacia la forma en que se estructura el relato mediante la escritura automática y el automatismo psíquico. A esto se le suma la intención de utilizar la palabra como vehículo de la liberación.

En cuanto a la decisión y autocomprensión en los relatos, la manera en que se conducen los personajes, ejemplifica diversas formas de expresión del deseo del escritor, y dicha actividad de comprensión y decisión muestra que puede ser replicada por todo aquel que quiera aventurarse en la literatura surrealista. La búsqueda de la libertad se vuelve una exploración que termina en conocimiento. La actividad de la escritura combinaría el placer estético de la literatura y una especie de exteriorización mediante el relato que recuerda los recursos y procedimientos psicoanalíticos para comprender-transformar el estado psicológico del sujeto. Además, la exteriorización, el uso del lenguaje y la literatura son recursos que permiten darle forma a esos deseos al mismo tiempo que los transgreden por la tendencia a la dispersión del principio de libertad o fuerza pulsional. Finalmente, la forma en que Cid armoniza la libertad individual y social en los relatos en una libertad efectiva y positiva muestra que *Bouldroud*

marca la transición de su vínculo con el surrealismo hacia su nueva propuesta literaria: el “realismo mágico”²¹. Esta propuesta está marcada por su aceptación del compromiso social sin dejar de lado lo espiritual, pero dándole menos énfasis al desarrollo psicológico y la búsqueda del deseo como trasfondo de la relación amorosa. Esta nueva propuesta puede evidenciarse en *Camino del Ñielol* (1954, poesía), en el que rescata las tradiciones culturales y *Niños en el río* (1955, poesía), donde muestra gran preocupación por la pobreza.



²¹ Su proceso de transición y ruptura con el surrealismo lo expresó en su libro de poemas *Camino del Ñielol*, publicado en 1954. Este libro fue para él un nuevo camino: "este libro se compone de un solo poema de mil versos. Trata, precisamente mi propia travesía literaria desde el Surrealismo a esta nueva conciencia subjetiva que yo denomino "realismo mágico". (Sin autor, 1954, "Del surrealismo al realismo mágico va Teófilo Cid", *La Nación*, Santiago)

VIII. Referencias bibliográficas

Arenas, Braulio; Gómez Correa, Enrique; Cáceres, Jorge (1957). *El AGC de la Mandrágora*. Santiago. Ediciones Mandrágora.

Baciu, Stefan (1974). “TODO EL PODER A LA MANDRÁGORA”. *Hoja Literaria*. La Paz, Mayo 11.

Baciu, Stefan (1972). “Con Jacques Herold sobre el Surrealismo en Latinoamérica”. Paris, diciembre 22.

Baños, José (1989). “Ovidio: El arte de amar”. *Parole : revista de creación literaria y de filología*, 1989, n. 2, p. 57-64. ISSN 0214-283x. Universidad de Alcalá. Recuperado de http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10869/ovidio_banos_PAROLE_1989.pdf?sequence=1

Breton, André (2012). *Antología del humor negro*. Barcelona. Editorial Anagrama.

Breton, André (2008). *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial.

Breton, André (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires. Argonauta.

Bruno, Gian Mario (2005). “Burguesía”. En *Diccionario de política*. México. Siglo XXI editores

Cid, Teófilo (1948). “El surrealismo. Pensamiento concreto”. Exposición internacional surrealista, Galería “Dédalo”, Santiago de Chile, 22 de noviembre – 4 de diciembre.

Cid, Teófilo (2004). *Soy Leyenda: Obras completas vol. I*. Compilador Luis G. de Mussy R. y Santiago Aránguiz P. Santiago. Editorial Cuarto Propio.

Cid, Teófilo (1976). *¡Hasta Mapocho no más!* Santiago. Editorial Nascimento. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teocidmapocho>

Cid, Teófilo (1952). *El tiempo de la sospecha*. Santiago. Editorial Cruz del Sur.

Cid, Teófilo (1942). *Bouldroud*. Santiago. Ediciones Mandrágora. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teocidbouldroud>

Contreras, Marta (1985). “Surrealismo en Chile”. *Atenea* 452 (Segundo semestre 1985), pp. 29-55. Concepción.

Daros, Williams (1979). “El problema de la libertad en la teoría psicoanalítica freudiana”. RIVISTA ROSMINIANA. FASC. III - LUGLIO - SETTEMBRE 1979. Anno LXXII CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI ROSMINIANI. Recuperado de <http://williamdaros.files.wordpress.com/2009/08/w-r-daros-la-libertad-segun-freud.pdf>

De Micheli, Mario (1993). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid. Editorial Alianza. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/42669866/De-Micheli-Sueno-y-realidad-en-el-surrealismo>

Eagleton, Terry (1999). *Marx y la Libertad*. Santa Fe de Bogotá. Editorial Norma. Recuperado de http://www.correntroig.org/IMG/pdf/Eagleton_Terry_-_Marx_y_la_libertad.pdf

Freud, Sigmund (1992). *Obras completas, XXI. El porvenir de una ilusión; El malestar en la cultura y otras obras. (1927-1931)*. Buenos Aires. Amorrortu.

Freud, Sigmund (1988). *La interpretación de los sueños*. Santiago. Editorial Ercilla.

Freud, Sigmund (2011). *Tres ensayos sobre la teoría sexual*. Barcelona. Ediciones Brontes.

Lihn, Enrique (1970). “El Surrealismo en Chile”. *Atenea* 423 (1970), pp. 91 – 96. Concepción.

Maeterlinck, Maurice (1914). *The Unknown Guest*. Recuperado de <https://archive.org/details/unknowngues00maet>

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1994). *La ideología alemana*. Valencia. Publicacions de la Universitat de València.

Marx, Karl (2004). *Sobre la cuestión judía*. Buenos Aires. Prometeo libros.

Marx, Karl (2006). *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires. Colihue.

Marx, Karl (2007). *El manifiesto comunista*. Valladolid. Editorial Maxtor.

Muñoz, Luis y Oelker, Dieter (1993). *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción. Ediciones Universidad de Concepción.

Oviedo, José Miguel (2008). *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX. Fundadores e innovadores* (Vol 1). Madrid. Alianza Editorial.

Paz, Octavio (1974). “Sobre el Surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”. *Plural*. VIII.

Parra, Nicanor (1958). “Poetas de la claridad”. *Atenea*. Concepción. Universidad de Concepción. La Universidad, 1924- v., n° 380-381, (1958), p. 45-48

Promis, José (1993). *La novela chilena del último siglo*. Santiago. Editorial La Noria.

Promis, José (1994, Julio-Diciembre). “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX.” *Revista Iberoamericana*. (Vol. LX), 168-169, pp. 925–933. Recuperado de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6447/6623>

Promis, José (1977). *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago. Editorial Nascimento.

Rojas, Waldo (2012). *Cronología del Movimiento Surrealista*. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Rubio, Cecilia (2011). “Ciudad moderna y trayectos del deseo en la escritura de Juan Emar”. En: M. N. Alonso y C. Alemany (eds.). *Diálogos para el bicentenario: Concepción-Alicante* (pp. 243-261). Concepción: Edit. Universidad de Concepción.

Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo III, El centenario y las vanguardias*. Santiago: Universitaria.

Vasallo, Eduardo; Barrientos, Mario; Artigas, Mario (2000). *Mandrágora*. Santiago. Pentagramas editores.

Vergara, Sergio (1994). *Vanguardia literaria: Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción. Ediciones Universidad de Concepción.

Walicki, Andrzej (1989). “Karl Marx como filósofo de la libertad”. En *Estudios Públicos* N° 36, pp. 219 - 272. Santiago. Centro de Estudios Públicos. Recuperado de http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1001_1186/rev36_walicki.pdf

Welsh, Alexander (2014). Character and Topography. En *The Hero of the Waverley Novels: With New Essays on Scott*. Princeton. Princeton University Press.