



Cuadernos de Literatura
ISSN: 0122-8102
ISSN: 2346-1691
cuadernos.literatura@javeriana.edu.co
Pontificia Universidad Javeriana
Colombia

La estela del ojo. Lectura de *El espectro* de René Magritte

del Río, Rodrigo

La estela del ojo. Lectura de *El espectro* de René Magritte

Cuadernos de Literatura, vol. XXII, núm. 43, 2018

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439857430010>

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.eole>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

La estela del ojo. Lectura de *El espectro de René Magritte*

The wake of the eye: a reading of *El espectro de René Magritte*

O rasto do olho. Leitura de *El espectro de René Magritte*

Rodrigo del Río * rdelrio@g.harvard.edu
Harvard University, Estados Unidos

Resumen: El artículo presenta una lectura de *El espectro* de René Magritte del escritor chileno Enrique Gómez Correa, creado a partir de una colaboración con el pintor belga. Quisiera defender la idea de que los proyectos de recepción vanguardista en Chile no apelan exclusivamente a la forma de una continua subversión de las tradiciones estéticas anteriores, sino que se constituyen como marcos pedagógicos de experimentación estética, tal como lo muestra la confluencia estética que este texto pone en escena a través de una construcción particular de la imagen surrealista por similitud en lugar de distancia.

Palabras clave: René Magritte, surrealismo, Mandrágora, imagen surrealista, vanguardias latinoamericanas.

Abstract: The article presents a reading of *El espectro* de René Magritte (1948) a collection of poems by the Chilean writer Enrique Gómez Correa that resulted from his collaboration with the Belgian painter. I would like to defend the idea that avant-garde reception projects in Chile do not exclusively appeal to the form of a continuous subversion of the previous aesthetic traditions, but that they are constituted as pedagogical frameworks for aesthetic experimentation, as shown by the aesthetic confluence presented in the text through a particular construction of the surreal image by similarity instead of distance.

Keywords: René Magritte, surrealism, Mandrágora, surreal image, Latin American avant-gardes.

Resumo: O artigo apresenta leitura de *El espectro* de René Magritte do escritor chileno Enrique Gómez Correa, criado com base na colaboração com o pintor belga. Gostaria defender a ideia de que os projetos de recepção vanguardista no Chile não apelan exclusivamente para a forma de continua subversão das tradições estéticas anteriores, mas que se constituem como marcos pedagógicos de experimentação estética, tal como mostrado pela confluência estética que este texto põe em cena através de uma construção particular da imagem surrealista por semelhança em vez de distancia.

Palavras-chave: René Magritte, surrealismo, Mandrágora, imagem surrealista, vanguardas latino-americanas.

Cómo citar este artículo:

Del Río, Rodrigo. "La estela del ojo. Lectura de *El espectro* de René Magritte". *Cuadernos de Literatura* 22.43 (2018): 97-119. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.eole>

Hacia el año 1949, Maurice Blanchot declaraba la muerte del surrealismo y su supervivencia. La expresión de sus efectos era, por cierto, ambigua. El

Cuadernos de Literatura, vol. XXII, núm. 43, 2018

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Recepción: 02 Febrero 2017

Aprobación: 12 Mayo 2017

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.eole>

Redalyc: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=439857430010>

CC BY-NC

movimiento había alcanzado su condición histórica. Pertenecía al pasado; sin embargo, su gravedad obligaba a los artistas a orbitarlo como un astro o un síntoma. A finales de la década del cuarenta, entonces, el surrealismo ostentaba su condición de espectro. Describe Blanchot:

Personne n'appartient plus à ce mouvement, et tout le monde sent qu'il aurait pu en faire partie. Il y a dans toute personne qui écrit une vocation surréaliste qui s'avoue, qui avorte, apparaît quelquefois usurpée, mais qui, même fausse, exprime un effort et un besoin sincères. Le surréalisme s'est évanoui? C'est qu'il n'est plus ici ou là: il est partout. C'est un fantôme, une brillante hantise.

Nadie pertenece más a este movimiento, y todo el mundo siente que podría haber sido parte. En cada persona que escribe hay una vocación surrealista que se admite, que se aborta, aparece a veces usurpado, pero que, incluso cuando es falso, expresa un esfuerzo y una necesidad sinceros. ¿Se ha desvanecido el surrealismo? No está aquí ni allá: está por todos lados. Es un espectro, una obsesión brillante. (90)

Entre sus más brillantes desertores estaba el pintor belga René Magritte, junto con el poeta chileno Enrique Gómez Correa, quienes un año antes del juicio de Blanchot escriben un libro en colaboración. Magritte se encuentra desde el año 33 distanciado del surrealismo. Su método se ha transformado. Se proyecta desde la búsqueda formal de la diferencia en la creación y yuxtaposición de imágenes a la similitud. En este contexto, Magritte comparte una serie de reproducciones para que Gómez Correa componga un poemario titulado *El espectro de René Magritte* (1948). La publicación, de todos modos, ocurría en un entorno doblemente fantasmal. No solo el surrealismo internacional enfrentaba su propia disolución, así como la retirada de figuras de la talla de Magritte, sino que Gómez Correa escribe *El espectro* después de la desarticulación de la Mandrágora en 1943. El poeta sostenía este grupo de surrealistas junto con Teófilo Cid, Braulio Arenas y Jorge Cáceres. El fracaso de una versión robusta del surrealismo chileno, una que estuviese a la altura de la libertad estética proclamada por Breton, no desalentó la producción poética de Gómez Correa. El último número de la revista *Mandrágora*, en 1943, escrito íntegramente por Enrique Gómez Correa, declara que “es preciso aprender a superar la experiencia del fracaso como la experiencia del triunfo” (4). Aún más, en este fracaso se despliega la posibilidad misma de su madurez estética. Quisiera mostrar en este ensayo que *El espectro* se construye precisamente desde esta premisa. Si se analiza la trayectoria pictórica de Magritte en paralelo a la de Gómez Correa se evidencia una serie de correspondencias en la evolución estética de ambos proyectos. Un aprendizaje paralelo entre pintor y poeta que termina por coincidir en la materialidad de un libro.

Dividiré la exposición de esta confluencia entre Gómez Correa y los mandragoristas con Magritte de forma tal que quede en evidencia el despliegue paralelo de sus proyectos. La primera sección expone la manera en que el grupo Mandrágora se apropió de los presupuestos del surrealismo francés. Si bien resultó una recepción, a primera vista dogmática, de la vanguardia europea, una lectura cuidadosa de sus propuestas estéticas muestra -quisiera defender- un matiz productivo, cuya expresión más lograda al interior del surrealismo se logra en la obra

de Enrique Gómez Correa. La Mandrágora emerge desde el patronazgo de la propuesta abstracta del creacionismo de Vicente Huidobro, y, eventualmente, como respuesta consciente a ella para formar parte del surrealismo internacional. En esta sección definiendo la idea de que la Mandrágora, al articular su proyecto alrededor de lo que llamaron “poesía negra”, genera una poética de la confusión, que permite distinguir la versión chilena de la versión europea del surrealismo. La sección siguiente muestra la manera en que la trayectoria de René Magritte también se sostiene desde una respuesta a vanguardias de tono abstracto. Magritte desarrolla una particular perspectiva frente a la creación de imágenes desde el surrealismo. No obstante, su actitud crítica lo distancia finalmente de las ideas de Breton para concebir un proyecto propio. La tercera sección muestra la manera en que esta confluencia estética se consagra en el libro *El espectro de René Magritte*, donde Gómez Correa y Magritte articulan sus prácticas creadoras desde lo que el pintor belga denomina, refiriendo a Goethe, el método de las afinidades electivas. Tanto la experiencia de la Mandrágora como la obra de Magritte muestran cómo los proyectos de recepción vanguardista en Chile no apelan exclusivamente a la forma de una continua subversión de las tradiciones estéticas anteriores, sino que se constituyen como marcos pedagógicos de experimentación estética.

Mandrágora y la poesía negra. Amigos de Huidobro, pero más amigos de los sueños

El grupo Mandrágora es una planta afrodisíaca que emerge desde la tierra misma de la vanguardia latinoamericana. Sus tres expresiones públicas fueron la revista *Mandrágora*, una editorial del mismo nombre y el grupo de poetas que transitaban por ambos espacios. El primer número de la revista contiene la marca genealógica de donde obtiene su legitimidad este grupo de poetas. La primera página del primer número de la revista *Mandrágora* abre con un poema de Vicente Huidobro. El surrealismo echa sus raíces en suelo arado por el creacionismo.

Meticuloso escritor fue Vicente Huidobro. Sus poemas, si bien vanguardistas, recuerdan la pulcritud de Valéry o Mallarmé. Con justa razón se calificó al creacionismo de cubismo literario, con los límites que esta etiqueta pictórica y europeizante impone a la hora de calificar a un autor latinoamericano (Infante 58). Huidobro promulgó una poesía analítica, cuya precisión nada tiene que envidiarles a las pinceladas de Braque, Delaunay o Picasso. Tal como el cubismo construye la abstracción del espacio pictórico, Huidobro pretende crear el espacio literario. Reclama en su “Arte poética” que el escritor creacionista “inventa nuevos mundos”, pero, a la vez, le exhorta: “cuida tu palabra”. Huidobro escribe una poesía solícita e igualmente esmerada; una especie literaria del género de la artesanía. Nada hay de azaroso en los versos de Huidobro. Porque para hacer la rosa “florecer en el poema” se requiere un trabajo específico de la forma. Ciertamente, su declaración antimimética en el manifiesto *Non Serviam* busca desarticular la unidad de la literatura con

la naturaleza; esa relación de especular en la que el arte está a la saga de lo creado previamente. Declara Huidobro,

no he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

El poeta creacionista busca romper con el ejercicio representacional en el que la poesía se sustenta. Sin embargo, el creacionismo intenta hacer del poeta “un pequeño Dios” (“Arte poética”), por lo tanto, que ejerza un principio nomológico a través de lo poético. Creación inédita, sí, pero sujeta a reglas. El poeta no imitará a las criaturas de Dios, sí su ejercicio.

“De Cuando en Cuando”, poema con que arranca el primer número de la revista *Mandrágora*, define la extensión y, por eso, los límites de este proyecto seminal. La voz de Huidobro sigue siendo épica; de todas formas, algo ha cambiado. Mientras que en el “Arte poética” declara “cuanto miren los ojos creado sea”, en “De Cuando en Cuando” la mirada poética “viene con ojos de repertorio”. La omnipotencia del ejercicio nomológico muda en melancólica selección, distinción y compendio. Ya lejos está el mar furioso del Canto I de *Altazor*, la convicción de que en la poesía “este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él”. Todo lo contrario, en “De Cuando en Cuando” el mar son “olas escogidas por su finura” y la poesía “en la noche de la distancia / solloza de puro mar”.

Hay un ánimo de retirada en las palabras de Huidobro. Su voz, en sus propias palabras, “solloza”. Y, aun así, publica el nuevo poema de su envejecido proyecto. Y no en cualquier parte. *Mandrágora* porta el signo de una continuación. Igual que el beso sordo y distante de Beethoven a Franz Liszt después de un recital inaudible, Vicente Huidobro apuesta por una generación joven y vital; por sobre todo, ajena. No son creacionistas, ni pretenden serlo. Más bien, son el reverso al que el viejo Huidobro entrega la posibilidad de continuar la promesa de una vanguardia chilena.

El grupo chileno La Mandrágora reunió a un conjunto de artistas bajo el signo del surrealismo. Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid y Jorge Cáceres, entre otros, publican en el año 1938 la revista *Mandrágora*, una plataforma para la exhibición de lo que llamaron la “poesía negra”. En las páginas de esta revista se configuró la posibilidad del surrealismo en Chile; no solo en términos de la adopción de un significante europeo en territorio austral, sino como renovación pedagógica de lo que Rancière llamará la distribución de lo sensible. La *Mandrágora*, cuyo patronazgo se adjudica en buena medida a Vicente Huidobro, continuaba el proyecto de una vanguardia derivativa de la europea. Breton, Jarry, Peret deambulan por sus páginas, y en contactos directos con los directores de la revista. Enrique Gómez Correa entabla una fructífera amistad con René Magritte. Jorge Cáceres reúne en su virtuosa corporalidad los afectos de Breton. El surrealismo chileno nace cosmopolita.

Notablemente, como suele ocurrir en las vanguardias latinoamericanas, el surrealismo desembarcaba en Chile bajo el signo de una renovación

paralela en lo político.^[1] Se había constituido el Frente Popular, coalición política entre el partido radical, comunista, socialista, democrático y radical socialista, en conjunto con otras agrupaciones sociales. Será de las semillas del Frente Popular que emerja el gobierno de la Unidad Popular y Salvador Allende. Al mismo tiempo, llegaba a Chile en 1939 el Winnipeg, barco cargado de intelectuales españoles exiliados del régimen de Franco. Si hubo promesa chilena fue en esta época. Neruda publicaba en 1935 *Residencia en la tierra*; Mistral, Tala en el 38.

De ahí que, de inmediato, se perciba una pesada contradicción en la constitución de la Mandrágora, entre la libertad absoluta y el compromiso. La politización de lo literario bajo principios externos presionaba el campo literario, especialmente en las figuras de Neruda y De Rokha. La Mandrágora, en cambio, edificó un esquema de politización eminentemente literario, basado en el desacuerdo estético con poéticas en las que sus miembros no estaban considerados. Tal como expone Rancière, “La mésestente invente des noms, des énonciations, argumentations et démonstrations qui instituent des collectifs nouveaux ou n'importe qui peut se faire compter au compte des in comptés” (“El desacuerdo inventa nombres, enunciaciones, argumentaciones y demostraciones que instituyen colectivos nuevos en el que cualquiera se puede hacer contar en la cuenta de los no contados”, *Politique de la littérature* 52). Así, la Mandrágora realiza mediante la reappropriación de las formas surrealistas, inspirada por las yuxtaposiciones inesperadas del surrealismo, un acto de producción estética polémico cuyo fin proponía la exposición de un programa de educación para la sensibilidad moderna, en la que el lector ata cabos, o se somete al pasmo, libre para la constante experimentación estética. Explica Teófilo Cid:

el grupo 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. Su teoría era muy simple. Se reducía, en una palabra, a concretar el pensamiento en el acto, en un acto diré mejor, que pudiese interpretar en un momento determinado, en toda su pureza, la feroz e irreconciliable contradicción actual entre el sueño y el trabajo, el amor y la sociedad burguesa, etc.; produciendo la síntesis deslumbrante de un momento vivido en la vida como en el sueño. (396-397)

La poética de La Mandrágora encuentra su espacio pedagógico especialmente en la creación de imágenes. Insisten en invocar, bajo un signo alquímico, la proliferación visual en el lenguaje. Ya la mítica planta que sirve de nombre al grupo indica su dirección hacia un espacio alternativo de creación cultural. La planta mandrágora aparece, desde un primer momento, como un sustrato inverosímil de la consciencia, una lógica de varios brazos y piernas alternativa al pensamiento racional. Así, por ejemplo, encontramos a esta criatura en la obra de Martín del Río, teólogo del siglo XVI que ayuda a tipificar el delito de brujería, quien a pesar de su completa enemistad con el ocultismo, confiesa haber encontrado una mandrágora entre los implementos de un brujo. La mandrágora en este caso muestra el excedente onírico de la mentalidad teológica inquisitorial, y la hace peligrar. La Mandrágora surrealista,

a su vez, renueva la heterogénea sensibilidad estética, enviándola al inconsciente de la modernidad urbana. Describe Braulio Arenas, en el artículo “Mandrágora, poesía negra” del primer número de la revista, a la mandrágora como “esa planta nupcial que da la muerte al que se apodera de ella, la fascinante hada de los suburbios, la que canta canciones de infancia a la puerta de los prostíbulos y al pie de las horcas”.

La poética de la *Mandrágora* no pretende aclarar nada, sino, en términos del surrealismo nuclear, pasear por las regiones más confusas de nuestros lenguajes. Llamen a esta mixtura imaginaria poesía negra. En la oscuridad se pierden la asimetría y las delimitaciones de nuestras vidas diurnas. Así, continúa Arenas en el mismo artículo,

He aquí el nombre repentino de POESIA con su fugacidad desgarrante. Ella es NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago. (s.p.)

La noche, el lugar donde experimentar con correspondencias improbables. Para la *Mandrágora*, la evocación de lo negro “points to an esoteric worldview in which the occult forces of language are the primary instrument for revealing hidden truths” (Nicholson 67). Cabe preguntarse por el estatuto de esa verdad oculta. Si forzara una descripción, una aproximación conceptual a la pedagogía de la Mandrágora, diría que funciona como la enseñanza de la confusión. Seguir un principio inscrito en el sentido común que dice que, *de noche, todos los gatos son negros*.

No se dirá que Breton haya pensado en esta posibilidad específicamente. Una síntesis entre sueño y realidad sí formaba parte del programa original del surrealismo francés. De ahí la preocupación metódica por producir la lengua inconsciente al modo de una colisión de imágenes. Baste la clásica evocación a Lautréamont en su definición de la belleza como “el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección”, citada continuamente para describir la poética surrealista. Sin embargo, la propuesta de la *Mandrágora* “was darker and less effervescent than that of other manifestations of surrealism, both in Europe and in other Latin American countries” (“era más oscura y menos efervescente que otras manifestaciones del surrealismo, tanto en Europa como en otros países latinoamericanos” Nicholson 68).

La lógica de la revista *Mandrágora* utilizó la confusión como una oportunidad para abrir una trinchera estética en un discurso monopolizado por la retórica militante de Neruda y la “Alianza de intelectuales”. Niall Binns ha argumentado que la política cultural y literaria en Chile desplegó en la época una oposición análoga a la del estalinismo y el trotskismo. Mientras que el estalinismo se desarrolló alrededor de la Alianza de escritores, el Anti-estalinismo fue encarnado por Huidobro y el grupo Mandrágora. Específicamente el grupo de surrealistas estuvo profundamente influenciado por Breton, quien, en 1938, el mismo año de la fundación de la Mandrágora, publica junto a Trotsky el *Manifiesto por*

un arte revolucionario independiente. Siguiendo esta línea, la *Mandrágora* rechazó el recurso, a su juicio facilista, de la poesía partisana, y abogó por una revolución inacabable desde lo literario. Sin embargo, no mencionan a Trotsky por el peligro de pronunciar su nombre en los círculos de izquierda (Binns 216). Esto no evitó que en el primer número de la revista, en un apartado llamado “Claridad”, ataquen a la Alianza adjudicándoles que su único objeto es “hacerle propaganda a cierto Bacalao enfermo de reclamitis infantil”; por cierto, referencia a Neruda, quien no solo había agrupado a una serie de intelectuales alrededor de su figura, sino que en 1921 fundaba la revista *Claridad* como órgano de distribución poética.

La polémica, en todo caso, no quedó en pura oposición política. El ímpetu de tales antagonismos engendró un método. Al observar, por ejemplo, el poema de Gómez-Correa “Las miserias del amor”, presente en el número 5 de *Mandrágora*, vemos que el método de la poesía negra consta de la producción de una “zona [...] donde el sí y el no”, es decir, la confusión de opuestos, “arrastran sangre a la lengua”. La vitalidad de este encuentro hace emerger, por tanto, una esfera donde las jerarquías se suspenden, no mediante la reinstauración polémica de otra jerarquía como en el caso contemporáneo de la deconstrucción, sino por medio de una consciente simetría de los objetos expuestos. Así, la poesía negra, según este texto, portaría “más luz que el sueño de un ciego”. La completa oscuridad estaría marcada por el signo de la videncia, puesto que sumergirse en ella implicaría forzar la aparición de su contrario. Breton daría espacio para esta idea en el Primer Manifiesto, al hablar del uso de imágenes en el surrealismo. Dirá que al espíritu la “oscuridad no lo traiciona”, sino que “avanza conducido por esas imágenes que lo arrebatan”, y, por tanto, esta colisión inesperada de imágenes “es la noche más bella, la noche de los relámpagos: el día, a su lado, es la noche” (58). Siguiendo este reclamo de manera extrema, la poesía negra, mediante la acumulación retórica y la producción de equivalencias, produciría una nueva claridad, “igual que el blanco sale de la noche” (Gómez Correa “Las miserias”). La escritura “con luz” y “con más luz”, sumergida en “la zona donde se es múltiple” crea la fantasía de una posesión total del deseo, la capacidad de estar “en el amor / Con toda la cabeza”.

Justo en el punto de la imagen quisiera volver a Huidobro. La pulsión por imaginar visualmente la poesía conduce ciertamente a correspondencias entre el creacionismo y el surrealismo, pero todavía más a su diferencia. En términos poéticos, la *Mandrágora* no solo se separa de las afiliaciones partisanas de Neruda, sino también de la abstracción creacionista de Huidobro. Esta última distancia se nota claramente en el lugar que la imagen ocupa en cada uno de los proyectos poéticos.

Una de las expresiones más visibles del creacionismo, en la versión de Huidobro, fueron sus caligramas. Semejante a Apollinaire, el poeta chileno se dedicó a forjar constelaciones visuales con la palabra. Huidobro reemplaza el estilo orgánico de Apollinaire por una arquitectura de corte geométrico, consciente e intencionado. Basta con contrastar el poema “Moulin” (1922), de Huidobro, con “Tour Eiffel” (1918), de Apollinaire, para percibir que en Huidobro la visualidad tiene la función de motivar

aún más las relaciones entre las imágenes evocadas y la disposición de las letras en la página. Una adopción semejante a lo que Delaunay crea en sus versiones de la torre Eiffel. El molino despliega su materialidad para espacializar el tiempo, igual que un reloj nos permite imaginar el paso de las horas, escribe Huidobro, “moulin de la mort moulin de la vie moud les instants comme une horloge”. La imagen sirve al poeta para edificar un diagrama de abstracciones en el que, a fin de cuentas, germina un objeto. Bajo las reglas de una geografía tipográfica, otras reglas que las naturales, pero reglas al fin y al cabo de figuración poética. El caligrama genera la fantasía huidobriana de la equivalencia total entre el sentido y su instrumento de expresión. Huidobro mismo explica este proceso en su manifiesto “El Creacionismo” bajo la visibilización de reglas para la creación. Primero, “humanizar las cosas” para así lograr que un concepto inimaginable, como horizonte, “se haga íntimo, filial” por la determinación del adjetivo “cuadrado”. Segundo, dice Huidobro, “lo vago se precisa”, como corolario del presupuesto de humanización. Tercero, “lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto”, como en el caso precisamente de los caligramas, “equilibrio perfecto” en el que se cumple esta petición de principios. Por último, explica Huidobro un principio alquímico, al decir que “lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual”, como el caso de un molino, que deja de expresar, por ejemplo, su relación cultural fosilizada con el Quijote y pasa a convertirse en una imagen concreta del paso del tiempo. De instante en instante, o “De Cuando en Cuando”, como si efectivamente los cortes temporales fuesen los ladrillos de la realidad que Huidobro construye sobre la página. El creacionismo necesita, por lo tanto, una drástica intimidad entre imagen y palabra; solidaridad poética lograda en el creacionismo bajo las estrictas reglas delimitadas por Huidobro.

El surrealismo de la Mandrágora parte de un principio valorativo, si no contrario, al menos discrepante al de Huidobro. Breton mismo recuerda con desdén su propia experiencia con el cubismo, al escribir el poema “Forêt-Noire”. Con una neurosis casi mallarmeana confiesa, “me había puesto a pulir exageradamente las palabras, teniendo en cuenta el espacio que toleran a su alrededor o los contactos con un sinnúmero de palabras que yo no pronunciaba” (37). Ante la fina arquitectura cubista, Breton opone una gratuidad absoluta en la escritura. La relación del surrealismo con la imagen no tendría, por tanto, ninguna expectativa funcional. Contra toda arquitectura abstracta, el automatismo contendría la promesa opuesta del creacionismo o el cubismo. En lugar de motivar el vínculo entre palabra e imagen se expondría su tensión. Las metáforas, o al menos las buenas metáforas, tendrían una calidad directamente proporcional con su distancia. Mientras más lejanas, mejores. Esta tensión no tendría una resolución simple en el surrealismo. Explica Rosalind Krauss, “attempting to define surrealism, Breton produces instead a series of contradictions which, like the one between the linearity of Magritte and the colorism of Miró, strike one as being irreducible” (“al intentar definir el surrealismo, Breton produce en cambio una serie de

contradicciones que, como aquella entre la linealidad de Magritte y el colorismo de Miró, dan la impresión de ser irreductibles” 93). Breton volvería una y otra vez a la pregunta por la imagen, desde rechazar las representaciones estáticas y estabilizadas de los sueños (Krauss 94) hasta aceptar la fotografía como procedimiento válido del surrealismo (Krauss 96). Así, lo que provoca Breton, en realidad, es la apertura de un espacio de disputa estética. El lenguaje del surrealismo coordina una serie de preocupaciones que, aunque luego se cierre en una ortodoxia irrefrenable, genera la posibilidad de experimentación visual y poética.

Fieles a esta premisa, la Mandrágora no solo ejecuta poemas en clave automática, experimental y surrealista, sino que también se permite el diálogo entre imagen y palabra, como en el caso de *Mandragora, siglo XX* (1946) escrito por Gómez Correa con ilustraciones de Jorge Cáceres. Los mandragoristas siguen el esquema inconsciente de la metáfora. “El caballero de los deseos” acompaña los versos con una figura mecánica, antropomorfizada sí, pero compuesta de las grotescas texturas del metal y la madera. Similar recurso aparece en “El prestigio del cuerpo humano”, donde Cáceres pone un grupo de diagramas de costillas junto a un reloj. “Los misterios nocturnos”, en lugar de una escena oscura, presenta una escena estival; “como la noche negada por la noche”, escribe Gómez Correa. La distancia entre las imágenes, su tensión casi contradictoria, hace de la imagen un espacio polémico. La lejanía entre las cajas torácicas y el reloj, entre el verano y la noche, despliegan el límite que la Mandrágora empujó para apartar a Huidobro y el creacionismo de su poética. Aunque de matices semejantes a la europea, la vanguardia chilena había creado sus propias fronteras. Un surrealismo de cuyos antagonismos particulares se originaron sueños distintos a los de Breton o Péret, pero también diferentes a los de Neruda, de Rokha o Huidobro. La Mandrágora se refugió en la noche; he ahí su autonomía.

Abandono de la abstracción, inicio de Magritte

Figuras geométricas y sus iteraciones configuran un espacio abstracto. Se intuyen sobre el fondo circunferencias en planos arquitectónicos que recuerdan el movimiento de las guitarras de Juan Gris. En primer plano, las circunferencias replican los pechos de una mujer. El rostro no es más que una concavidad sombreada. El cuadro pintado por René Magritte se titula *Métaphore* (1923), y es una de las obras cubistas tempranas que sobreviven del pintor. El título, por cierto, resulta bastante sugestivo. Desde ya se evidencia que la pintura de Magritte se preocupaba eminentemente de la construcción discursiva y de la retórica de las imágenes. La figuración de la mujer, ya presente en *Trois Femmes* (1922), su primer cuadro cubista, formaba parte de una serie de exploraciones tentativas en el futurismo y el cubismo, siempre de una manera no dogmática (Gablik 22-23). Así, por ejemplo, la escena representada en *Jeunesse* (1922), donde el cuerpo de la mujer comparte el lienzo con un bote, rodeados ambos de un vórtice de arquitectura y superficies en movimiento. Magritte, a pesar de su profundo vanguardismo, no tuvo

miedo de recurrir al expresionismo de Gustave De Smet ni a las influencias del Art Deco (Whitfield 58). Componer una imagen, para Magritte, tenía menos que ver con escuelas que con una cierta fuerza cognitiva encriptada en la creación de formas. Magritte nunca estuvo completamente fuera de las corrientes principales de la pintura de su época, pero tampoco nunca completamente adentro, incomodando las categorías que fácilmente le podrían haber aplicado a su obra. Vanguardista no por una rebelión contra las estructuras sedentarias del arte institucionalizado, sino quizá por funcionar en paralelo. Como un cuerpo nómade que migra de predio en predio, de escuela en escuela, buscando el mecanismo que le hiciera justicia a su pensamiento.

El pronto abandono de los movimientos cubistas y futuristas bien podría interpretarse en términos de la inmadurez de cualquier obra incipiente. El mismo pintor invita a esta idea en el texto *La Ligne de Vie o Lifeline*, publicado en 1938, basado en una versión sintetizada de una cátedra en el Musée des Beaux-Arts de Amberes. El texto pretende describir el camino del pintor hacia el surrealismo. Según Magritte, la primera vez que observó un catálogo de pinturas futuristas sufrió una “verdadera intoxicación” (Gablik 182), ya que en el seno de las formas futuristas “era posible tener el mundo que amaba a mi disposición” (Gablik 182). Luego, en 1925, Magritte decide “romper con esta actitud pasiva” (Gablik 183), guiada por la “perfección formal”, e interesante “exclusivamente a la inteligencia del ojo” (Gablik 182). La historiadora del arte Sarah Whitfield reconoce en el collage el único aspecto en el que Magritte podría considerarse cubista (13). El collage justificaría la observación del mundo real como un conjunto abstracto de superficies, “todo aparecía para él tan plano como en un fondo pintado” (13), y le otorgaría el instrumento para exhibir la reconciliación de opuestos en un mismo medio (14).

Roger Rothman ha interpretado las etapas cubista y futurista desde una valoración diferente. El crítico lee “*Lifeline*” como la confesión de punto de inflexión fundamental en el desarrollo de la pintura de Magritte. El paso por el espacio pictórico abstracto posibilita su ingreso al paradigma estético de la vanguardia. Rothman argumenta que Magritte fue influenciado por el artista y arquitecto neoplástico Theo van Doesburg (1883-1931) y sus teorías sobre el arte, en el que la obra tenía un estatuto autónomo, un organismo, “una cosa como cualquier otra” (Rothman 231). Si, como afirma Whitfield, para Magritte la realidad y el espacio pictórico son absolutamente planos, entonces, la planaridad funciona como un mecanismo de equiparación entre el mundo y el arte. Ambas esferas producen objetos con la misma dignidad ontológica.

El paso temprano de Magritte por estas vanguardias pictóricas condicionan, siguiendo la nomenclatura de Jacques Rancière, su inscripción en una nueva distribución de lo sensible. El filósofo francés explica que para establecer una práctica artística se necesita definir un régimen de identificación de lo que es y no es arte, con el fin de articular las maneras de hacer arte, sus formas de visibilidad y los modos en que estas maneras se vuelven pensables (Rancière, *Le partage* 10). La abstracción,

en este caso, permite a Magritte pasar de un régimen representativo basado en la imitación, a uno estético, que Rancière reconoce en la idea schilleriana de educación estética del hombre. El artista en el régimen representativo busca la producción de una mimesis o imitación, pero no en el sentido de una semejanza, sino en la propiedad de esas imitaciones respecto a una cierta organización de las artes. En términos de Rancière, el régimen representativo se sostiene sobre “un principe pragmatique” (“un principio pragmático” 29) en el que la fabricación de la obra responde a la construcción verosímil de ciertas representaciones, como en el caso de la tragedia aristotélica, en el que el tragediógrafo se dedica a “la fabrication d'une intrigue agençant des actions représentant des hommes agissant” (“la fabricación de una intriga disponiendo las acciones representativas de las actividades de los hombres” 30). El régimen estético, en cambio, no se preocupa en distinguir entre la propiedad con que unas ciertas “manières de faire” (“maneras de hacer”) representan una figura, sino en la identificación “d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art” (“de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” 30). Dentro de un régimen estético de distribuir lo sensible, se suspenden los modos ordinarios de aproximarse a los objetos. Se reemplazan por una actitud lúdica frente a las actividades del mundo humano, que devienen indistinguibles a primera vista de las actividades del arte. Se afirma paradójicamente “l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité” (“la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad” 32).

La abstracción rompe la demanda mimética en la obra de Magritte. El arte propiamente estético, mediado por la abstracción, carga simultáneamente la promesa de la separación con el mundo cotidiano y su unidad. Constituirá arte, entonces, una cierta disposición a abandonar los propios poderes sobre el objeto y recurrir a la “actividad inactiva” de la obra ociosa. Magritte, en todo caso, nunca se constituyó como un vanguardista furioso. Los lenguajes mismos de la modernidad, inscritos en el optimismo cubista y futurista, le parecían sospechosos. La convicción de que las superficies pintadas podían pretender algún estatuto especial le parecía fantástico; la única función de la pintura, según Magritte, “es hacer la poesía visible y no reducir el mundo a sus numerosos aspectos materiales” (Gablik 149). ¿Qué sería, en este caso, la poesía? ¿A qué extraña sustancia intenta referir el pintor cuando recurre a las artes verbales? Dirá Magritte, en una entrevista citada por Whitfield, que su práctica estética intenta rodear el “misterio que es la unión de todas las cosas y cualquier cosa que conocemos” (17). De ahí que en su recepción del modernismo y las vanguardias importe menos la exploración formal como los discursos que constituyen la práctica del arte (Rothman 227).

Foucault mismo admira en Magritte la expresión de este traslado. Su pintura revela tanto la crítica al discurso tradicional del arte, como una oposición complementaria a la pintura abstracta. Casi de manera análoga a Rancière, Michel Foucault reconoce en Magritte el cuestionamiento de los principios dominantes de la pintura occidental. El principio de

subordinación, ya sea de la imagen al texto, o del texto a la imagen, es decir, que ambos signos no se pueden dar a la vez; y el principio de semejanza, basado en la afirmación de un lazo representativo entre la imagen y su referente. El arte abstracto interrumpe ambos principios. Foucault identifica que en Paul Klee se suspende el principio de subordinación, en el que, por ejemplo, “los árboles de los bosques desfilan por pentagramas musicales” (48); imágenes que deben ser leídas, y letras que también configuran espacios. Kandinsky, en el relato de Foucault, suspende el segundo principio al declarar la autonomía de las imágenes en el lienzo como objetos o cosas en el mundo -no representaciones-, “afirmación desnuda que no se basa en ninguna semejanza” (50). Magritte desnuda la abstracción de su propia potencia. En lugar de la configuración de un “nuevo espacio”, explica Foucault, Magritte mantiene la representación, “pero solo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras” (61). Los objetos abstractos devienen “una cosa como cualquier otra” (Rothman 231).

Les mots et les images (1929), un ensayo de Magritte integrado al mismo número de la *Révolution Surréaliste* donde Breton publica el *Segundo Manifiesto*, muestra las diferencias que el pintor marca con el arte abstracto. “Sobre el lienzo las palabras son de la misma substancia que las imágenes”, escribe, mientras una línea de caligrafía se convierte, primero, en un rostro, y luego, en un paralelepípedo. De la letra, a la imagen, al volumen. Todo superficie. Lo mismo para la realidad, o al menos para la percepción de la realidad, ya que, siguiendo a Magritte, “los contornos visibles de los objetos, en la realidad, se tocan como si formaran un mosaico”. Jean Clair explica que el arte de Magritte intenta subvertir los principios mismos en los que se origina la ilusión artística. Así, según Clair, Magritte revela la ficción de la perspectiva reconduciéndola a la taracea, técnica en la que a través de incrustaciones de madera se simula el efecto de la perspectiva, y que, de hecho, acompaña su emergencia en la pintura durante el Renacimiento (99). La serie de objetos en *Le dormeur témeraire* (1927) aparecen tallados en un panel de madera. Una ejecución similar se encuentra en *Le démon de la perversité* (1928), donde un panel biomorfo muestra en sus hendiduras la textura de la madera.

Durante la década del veinte, Magritte adecúa sus reflexiones a la práctica de la metáfora surrealista, en la que, como ya referí anteriormente, la imagen depende de la distancia entre los objetos comparados. Mientras que la abstracción abría espacio a la esfera estética mediante la composición de objetos autónomos, el surrealismo crea imágenes con objetos cotidianos expuestos a relaciones inesperadas. La yuxtaposición permite la alquimia que en el ámbito literario configura la palabra. Explica Anna Balakian en su estudio sobre la metáfora en Breton: “Things and beings are not like other qualities or states; through the alchemy of the word they become something else, and the metaphor through which they are transformed draws them not from parallel spheres but from forms that are logically unrelated” (“Cosas y seres no son como otras cualidades o estados; a través de la alquimia de la palabra ellos se vuelven otra cosa, y la metáfora a través de la que se transforman los extrae no de esferas paralelas

sino de formas que son lógicamente ajenas” 36). La ruptura lógica, en todo caso, depende del paso por la abstracción. Magritte requiere la planaridad del lienzo. La equivalencia en las superficies pictóricas permite a Magritte experimentar con la fuerza de las oposiciones. Al igual que en el caso de la Mandrágora, el gesto surrealista provee que la diferencia con la abstracción se extreme. En el caso de Magritte, la pintura servirá no solo para crear imágenes, sino para mostrar la profunda ficcionalidad sobre la que se sustentan. *La clef des songes II* (1928) muestra una serie de objetos y sus etiquetas. Un huevo lleva la etiqueta de la acacia; un zapato de taco alto, la de la luna; un sombrero negro, la de la nieve. Las similitudes son estridentes, disonantes, tal y como la máquina de coser y el paraguas. O más bien, como el guante de cirugía y la cabeza del Apolo de Belvedere, en *Canción de amor*, pintura ejecutada por De Chirico, que Magritte había visto hasta romper en llanto en 1923 (Gablik 25).

La conmoción prosperaría, luego, por sus propios análisis. Si bien el surrealismo permitió a Magritte desplegar efectos inauditos, sus métodos característicos le eran ajenos. Sus composiciones se ejercían por medio de una meditación consciente sobre la idea a la que quería dar expresión. De esta manera, desplaza una vez más su método desde la provocación mediante imágenes opuestas a la investigación de sus similitudes. Adopta un título de Goethe para crear la práctica de las afinidades electivas. Magritte indagará desde 1933 en adelante en las similitudes en series de imágenes que, en principio, parecerían ajenas unas de otras. Método nocturno por antonomasia, el espacio pictórico deviene la pantalla espectral donde se proyectan formas iterativas, ya no por su geometría, sino por su equivalente materialidad en el juego de comprenderlas. Foucault definirá este procedimiento como “Pintura de lo «Mismo», liberada del «Como si»” (63). Será en la confusión, entonces, en la confusión, la repetición y la mismidad el punto en el que Magritte y la Mandrágora, por fin, coincidan.

Afinidades electivas

Enrique Gómez Correa abre *El espectro de Magritte* (1948), texto con reproducciones del pintor belga, expresando que el libro se propone “establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta”. En una apóstrofe a Magritte, Gómez Correa le confiesa que sus poemas tienen la expectativa de realizar “un aporte a la iluminación de tu pensamiento”. Mi lectura intenta recuperar las afinidades electivas entre Gómez Correa y Magritte en los términos que el pintor propone en su obra desde los años 30.

¿Cómo exactamente se dispone una afinidad al estilo de Magritte? El pintor narra el encuentro del método en un sueño en el que observó un pájaro en una jaula, pero en un “magnífico error” observa un huevo en lugar del ave (Gablik 104). La precisión de la imagen emana, según esta idea, no de objetos disímiles, sino de una profunda y secreta similitud. El huevo y la jaula, objetos que encierran aves. Mientras que bajo una doctrina surrealista estricta el impacto de la imagen depende

de la distancia entre dos objetos completamente diferentes, ahora será su similitud la que ilumine el efecto poético. Ahora, el ejercicio de creación de imágenes se vuelve más exacto. Los objetos distantes presentan problemas de soluciones múltiples, quizás inabarcables. Siempre se puede estar más lejos. En el caso de la similitud, la solución para Magritte entrega “una única respuesta exacta para cada objeto”, a través de la postulación de tres coordenadas: “el objeto, la cosa adjunta a él en la sombra de mi consciencia, y la luz donde aquella cosa se volvería manifiesta” (Gablik 104-105). De esta manera, Magritte probaba en sus apuntes diferentes soluciones hasta que encontraba aquella que le parecía una similitud satisfactoria. Así, por ejemplo, en *Le modèle rouge* (1955), cuadro en el que unos zapatos devienen los dedos de un pie o *Le séducteur* (1950), en el que la silueta de un barco es rellenada por el movimiento de las olas.

Quisiera proponer la lectura de algunos textos del poemario a la luz de este método en el que imagen y palabra confluyen para ilustrar las afinidades visuales elegidas, en este caso, por Gómez Correa.

El espectro de Magritte comienza con un poema homónimo. Este poema, único sin ilustración que lo acompañe, postula la imagen desde la que se diseminará el resto del poemario. Gómez Correa declara en el primer verso que Magritte “descubrió la huella inefable de la luciérnaga”. Un punto de luz que deja una huella, un trazo en el que aparecen “seres extraños identificables con la furia [...] a cuyo paso el sonido guardaba silencio”. El recorrido de la luciérnaga abre paso, entonces, a “la tormenta de los objetos”, que según Gómez Correa está compuesta por “objetos conocidos y desconocidos”.

¿Qué signo descubre esta luciérnaga? El siguiente poema lo sugiere. En posición lateral al cuadro *Le Regard Mental* (1946), un grupo de casas admiradas por un bosque, “La mirada mental”, espejo escrito de la imagen, articula el funcionamiento de la luciérnaga. Un emisor y su haz de luz, de cuyo desplazamiento emergen los objetos. El árbol sería la imagen precisamente de la mirada y su estela luminosa. El poeta escribe que las iteraciones de las casas en *Le Regard* ocurren “adentro de un cielo que todo lo torna en movimiento”. Gómez Correa recupera la metáfora de *Le faux miroir* (1928), en el que dentro de los límites de un ojo se encuentra el cielo. El desplazamiento de las casas marca las diversas posiciones del emisor de luz, que observa las construcciones desplegarse por el espacio, siempre planas, siempre superficies. Nunca una figura con perspectiva única, ni simulación de profundidad. Y, sin embargo, ¿dónde está el emisor? ¿Dónde el ojo que observa las distintas posiciones de esta casa? Detrás, en la figura de los árboles.

El árbol de Magritte requiere una contextualización en su obra. Según Gablik, el árbol emerge en la pintura de Magritte con la misma función que ocupara el *bilboquet*, pequeño juguete infantil de forma abstracta similar al emboque, y en su obra final al hombre con sombrero bombín. Siempre una circularidad y una línea que evocan un testigo o centinela. A través de estas figuras suspendidas, cuyo ojo descansa en un soporte vertical, Magritte parece decirnos que “para percibir esta imagen debemos estar inmóviles como el árbol” (Gablik 27). Recuerda Gómez Correa, de

esta manera, la suspensión estética que permite, por ejemplo, “castigar las leyes de la gravedad” y proyectar las casas hacia arriba. La mirada libre de la mente.

Este mismo procedimiento, la mirada de los árboles, tendrá una siguiente encarnación en el poema “El meteoro”, título que replica *Le Météore*, de Magritte (figura 1). La imagen del cuadro presenta un caballo de mirada humanizada, que en palabras de Gómez Correa “se confunde con la bella desconocida”, en el que “el deseo va subiendo por su pecho / para localizarse en el ojo”. El poeta reconoce esta equivalencia entre caballo y árboles que provoca que “la cabellera se confunda con el follaje”. El hablante declara que quien sea capaz de efectuar esta confusión “encontrará la estrella buscada desde la infancia”. Estrella evocada ya en el título que no solo presenta la similitud con los meteoritos, sino que en francés “météo” despierta en la imaginación la llamada de todos los fenómenos atmosféricos. Ese mismo ambiente mental en el que se realizan los paisajes oníricos de Gómez Correa y Magritte.

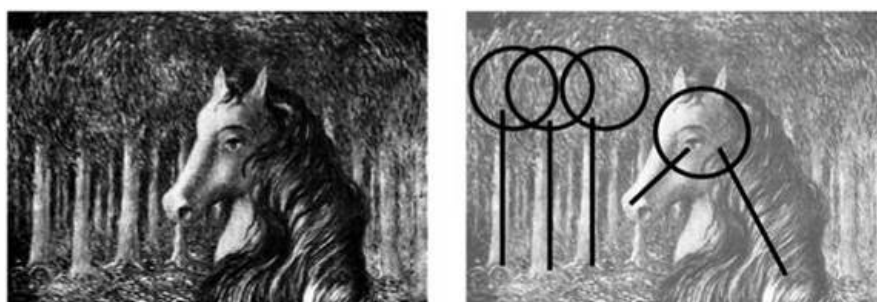


Figura 1. *Le Météore*. René Magritte
Fuente: reproducción en *El espectro de Magritte*.

Testigos y centinelas se multiplican por todo el poemario. “Alicia en el país de las maravillas” se acompaña por un árbol mirando una pera sonriente, al igual que el gato de Cheshire, en el cielo. “Los encuentros naturales” presenta dos *bilboquets* deformados observando unas ventanas que muestran el cielo. Pero quizá la consumación íntegra del recurso sea la promesa de la afinidad entre el espectro total de los objetos visibles. El poemario termina con “La vida feliz”, acompañado de la imagen *La Vie Heureuse* (figura 2). El título refiere a la obra madura de Séneca *De Vita Beata*. En la versión de Magritte, de la rama de un árbol cuelga un fruto perfectamente circular que contiene la forma de una mujer dormida. Sobre el fondo se despliega un paisaje luminoso. Este cuadro, tal como el resto de la serie ofrecida para este libro, datan de la experimentación desde 1942 de Magritte con técnicas impresionistas. Más que una solución técnica para un problema pictórico, esta elección por parte de Magritte se debe a la confrontación de un aparato pictórico luminoso, que evoca una energética -y casi ingenua- alegría, en contraposición a la ocupación alemana de Bélgica (Gablik 149). El movimiento surrealista había adoptado una actitud pesimista, por lo que Magritte decidió tomar una actitud -abiertamente contraria inclusive- ante el peligro de ser tildado de escapista (Whitfield 111).

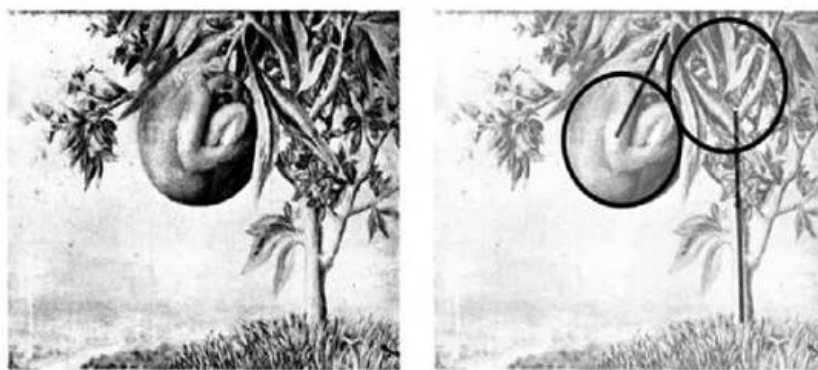


Figura 2. *La Vie Hereuse*. René Magritte
Fuente: Reproducción en *El espectro de Magritte*.

Esta luminosidad es lo primero que Gómez Correa identifica en el cuadro, “es el día en que la luz desborda el paisaje”. Esta vez la forma del testigo o centinela está invertida. Paradójicamente, ese mismo “día” “es el día en que nos abandonamos al sopor”. La lógica misma del sueño, se reemplaza por una entonación diurna.^[2] El hablante del poema se identifica con el árbol en el que “ella prefiere dormir / dormir en mis brazos”. Si el propósito del poemario era mostrar la unidad entre pintor y poeta, quizá sea esta la mejor imagen. El centinela principal pende de otro. Soñadores encadenados por la estela de sus miradas que se reflejan las unas a las otras. “Eres mi pensamiento soy tu pensamiento”, dice Gómez Correa, describiendo la recuperación poética que su poemario realiza de la obra de Magritte. “A sabiendas de los temblores de la metamorfosis / Del río que puede ser fruto o gusano de seda”, el poeta arriesga otorgar una escritura, una mirada que refleja contra otra luz, contra la trayectoria de otra luciérnaga, al proyecto del pintor. De esta manera, en la recuperación de afinidades, en la proyección de similitudes, se despliega una poética desde la que las imágenes, en lugar de imitar, sufren “desplazamientos e intercambios de elementos similares, pero no reproducción semejante” (Foucault 67-68). La estela de las imágenes de Magritte, entonces, demuestra ser el campo fértil para otra imaginación. El método fructifica.

Colofón

Nunca enfrentado a los cuadros mismos, sino a su espectro, el encuentro de Gómez Correa con Magritte tiene un resultado lateral. No hay cuerpos propiamente tal, ni coautoría. Diríamos que la experiencia común de ambos autores se resume en la furtiva intersección de progresos similares. De la abstracción al surrealismo; del surrealismo a su abandono. Un esquema en el que los movimientos vanguardistas, más allá de su expresión histórica y contingente, tienen resultados posteriores como marcos pedagógicos de experimentación. *El espectro* se origina en este afluente del que tanto el poeta como el pintor participan, no uno con mayor jerarquía que el otro, más bien, tal como las afinidades electivas, en una superficie en

la que ambos pueden proyectar sus imágenes y participar de un mismo movimiento creativo. Comprender esta colaboración a la manera de un aprendizaje perfecciona, probablemente, su estatuto inestable, frágil y maleable. *El espectro* apenas es un libro. Un grupo de teatralidades tejidas sobre conjuntos contingentes de similitudes compartidas por un pintor belga y un poeta chileno. Un sueño poético después del surrealismo. Un cruce de miradas.

Referencias

- Anónimo. "Claridad". *Mandrágora* (1 de diciembre de 1938): 15. Impreso.
- Arenas, Braulio. "Mandrágora, poesía negra". *Mandrágora* (1 de diciembre de 1938): 1-4. Impreso.
- Binns, Niall. "Trotski, la guerra civil española y el instinto de conservación del surrealismo en Chile". *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Eds. Eduardo Becerra y José Manuel Cuesta Abad. Madrid: Abada, 2013. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949. Impreso.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo. Trad. y notas Aldo Pellegrini*. Buenos Aires: Argonauta, 1992. Impreso.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Vol. 26. Murcia: Cendeac, 2008. Impreso.
- Cid, Teófilo. "Mis amigos los poetas". *Soy leyenda*. Ed. Luis de Mussy y Santiago Aránguiz. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. Impreso.
- Clair, Jean. "Seven Prolegomenae to a Brief Treatise on Magrittian Tropes". *October* (1979): 89-110. Impreso.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. 1973. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Gablik, Suzi. *Magritte*. New York: New York Graphic Society, 1970. Impreso.
- Gómez-Correa, Enrique. "Las miserias del amor". *Mandrágora* (5 de julio de 1941): 1. Impreso.
- Gómez Correa, Enrique. *Mandrágora, Siglo XX*. Santiago: Ediciones Mandrágora, 1946. Impreso.
- Gómez-Correa, Enrique. "Testimonios de un poeta negro". *Mandrágora* (7 de septiembre de 1943): 1. Impreso.
- Huidobro, Vicente. "Arte Poética". *Retablo de la literatura chilena*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas, SISIB, n.d. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/poema6.htm>. Web. 29 de diciembre de 2015.
- Huidobro, Vicente. "El Creacionismo". *Retablo de la literatura chilena*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y Dirección de Servicios de Información y Bibliotecas, SISIB, n.d. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>. Web. 29 de diciembre de 2015.
- Huidobro, Vicente. "De Cuando en Cuando". *Mandrágora* (1 de diciembre de 1938): 1-4. Impreso.
- Huidobro, Vicente. "Non Serviam". *Retablo de la literatura chilena*. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y Dirección de

- Servicios de Información y Bibliotecas, SISIB, n.d. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto4.htm>. Web. 29 de diciembre de 2015.
- Infante, Ignacio. *After translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics Across the Atlantic*. New York: Fordham Univ Press, 2013. Impreso.
- Krauss, Rosalind E. "The Photographic Conditions of Surrealism". *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986. Impreso.
- Magritte, René. "Le mot et les images". *La Révolution Surréaliste* (15 de diciembre de 1929). Impreso.
- Mistral, Gabriela. *Tala: Poemas*. Buenos Aires: Sur, 1938. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Madrid: Ediciones del árbol, 1935. Impreso.
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. 1st ed. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique, 2000. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Politique de la Littérature*. Paris: Galilée, 2007. Impreso.
- Rothman, Roger. "A Mysterious Modernism: René Magritte and Abstraction". *Konsthistorisk tidskrift* 76.4 (2007): 224-239. Impreso.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- Whitfield, Sarah y René Magritte. *Magritte: The Hayward Gallery, the South Bank Centre, London, 21 May-2 August 1992...* [et al.]. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992. Impreso.

Notas

- [1] Esta tendencia ya ha sido latamente documentada por Schwarz (2002) y Camnitzer (2008).
- [2] Un recurso parecido utilizará Magritte en el cuadro posterior *L'empire des lumières* (1954-1955), donde el sol en lugar de iluminar genera un paisaje nocturno. La inversión del día y la noche, sin embargo, no tendría ya en este periodo el signo de una distancia, sino de una similitud. A su modo, ambos estados iluminan.

Notas de autor

- * Estudiante de PhD en el programa de Español en Harvard University. Es Licenciado en Literatura y Lingüística Hispánica por la Pontificia Universidad Católica de Chile y cuenta con un Máster en Ciencias de la Computación de la misma universidad.