



Revista Chilena de Literatura

ISSN: 0048-7651

rchilite@gmail.com

Universidad de Chile

Chile

Nicholson, Melanie

Ludwig Zeller: entrevista con Melanie Nicholson

Revista Chilena de Literatura, núm. 83, abril, 2013, pp. 237-242

Universidad de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233422014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://www.redalyc.org)

[redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

III. DOCUMENTOS

LUDWIG ZELLER: ENTREVISTA CON MELANIE NICHOLSON

Huayapam, México, 10 febrero
y Oaxaca, México, 19 febrero 2012

1. El Grupo Mandrágora

¿Cuáles fueron sus primeros contactos con este grupo? ¿Tenía Ud. noticias del surrealismo antes de ponerse en contacto con La Mandrágora?

Yo no sabía nada del surrealismo antes de llegar a Santiago. Como me eduqué en un colegio de jesuitas, ya había leído los clásicos (griegos y españoles), pero no había llegado a lecturas más contemporáneas. En Santiago, el grupo Mandrágora ya había dejado de funcionar efectivamente, pero tuve contactos personales muy importantes con algunos de ellos –Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres principalmente, y hasta cierto punto con Braulio Arenas. Yo sentí mucho entusiasmo por los escritos surrealistas, desde un principio. Con Gómez-Correa mantuve una amistad de toda la vida; era un hombre de mucho talento y mucho corazón. Cáceres murió muy joven pero con él también tuve contacto en Santiago en esa época... aparte de escribir poesía, él bailaba. Era un hombre muy talentoso, muy fino. Murió ahogado en la tina del baño, pero no se sabe si fue un suicidio o no. Después, en 1979 hicimos una edición muy bonita de su obra. [Cáceres, Jorge. *Textos inéditos*. Toronto, Ontario: Oasis Publications, 1979].

¿Por qué fue importante La Mandrágora en el momento en que se formó (a finales de la década del 30)? ¿Qué aportó a la cultura literaria de esa época?

De hecho fue muy importante. Tenían una visión más amplia de la literatura... la literatura chilena en ese momento era muy cerrada, muy repetitiva. La Mandrágora nos permitió ver otras cosas. También nos abrió a otros idiomas, otras literaturas –la francesa, la alemana, la inglesa.

¿Hasta qué punto seguía La Mandrágora el surrealismo francés?

Yo los veo bastante cercanos al surrealismo de Breton, bastante ortodoxos, aunque también es inevitable que fueran distintos. Ninguno de los primeros integrantes del grupo había viajado a Francia –generalmente no tenían los recursos económicos para tales viajes– y el francés era para todos una segunda lengua. Entonces, todo les llegaba de segunda mano. Se interesaban mucho en el romanticismo alemán, y quizás por eso tenían una visión más pesimista que Breton. Además se hacía difícil la correspondencia con poetas de París, a causa de la Segunda Guerra Mundial.

Braulio Arenas, uno de los fundadores de La Mandrágora, luego se apartó; quería identificarse con otros asuntos. Era un hombre que vivía muy encerrado (con sus hermanas, que lo cuidaban), y siempre ansiaba ser reconocido. Le dieron incluso el Premio Nacional de Literatura Chilena.

Enrique Gómez-Correa era otro tipo de persona, más abierto, y creo que por eso es el que queda en pie [del Grupo Mandrágora]. Él tenía una situación económica un poco distinta –porque era parte del cuerpo diplomático de Chile– eso le dio oportunidades para viajar, conocer el mundo. En parte por eso, creo, su obra se torna más libre, más compleja con el paso del tiempo. Produjo mucho después de sus años con La Mandrágora.

Gonzalo Rojas también participaba con Mandrágora, pero pronto se alejó y después no quiso que lo asociaran con el grupo. Otro poeta cercano a La Mandrágora y que tiene un aspecto muy surrealista en su obra es Gustavo Ossorio.

¿Desde un punto de vista retrospectivo, puede decir qué importancia tiene La Mandrágora en la historia literaria de Chile?

Ha tenido una influencia enorme. Como dije antes, abrieron la poesía chilena a otras posibilidades. La Mandrágora más que nada permitió la libertad de la visión y de la expresión poética, la posibilidad de una autonomía en que no presiona la cuestión política. Con el surrealismo, uno puede plantearse otra cosa. Gómez-Correa, que es un gran poeta, nunca se alejó del surrealismo. Claro, antes de La Mandrágora hubo poetas que practicaban la libertad de expresión, pero de modo diferente –estoy hablando de [Vicente] Huidobro, Pablo de Rokha, Humberto Díaz-Casanueva y Rosamel del Valle. Es increíble la obra creativa de Rosamel, y hasta hace poco no se le ha estudiado.

La poética de La Mandrágora tiene rasgos del romanticismo alemán. Es decir, la “poesía negra” que profesaban Arenas, Gómez-Correa y los otros se nutría de los elementos sombríos del romanticismo –el terror, la pesadilla, el peligro psíquico de pasar al “otro lado”, etc. ¿Hasta qué punto influyeron esos motivos “negros” en su propia poesía?

Personalmente, yo sentía una gran atracción por los románticos alemanes, pero no fue por influencia de *La Mandrágora* sino por, digamos, razones de la vida cotidiana. Con mi primera mujer, Wera Klose, que era alemana, traducíamos a Hölderlin, a Novalis. De Hölderlin publicamos *Las grandes elegías*. Son textos extraordinarios. Él se acerca al sueño, a la locura (fue declarado demente), pero de una manera muy sutil. Él también practicaba una gran libertad en su poesía; los textos de su así llamado periodo de la locura prefiguran la libertad de expresión en el surrealismo.

2. El surrealismo

¿Qué significa para Ud. en este momento el surrealismo? ¿Cómo lo define? ¿Cómo ha ido evolucionando su concepción del surrealismo con el paso de los años?

Mira, uno ve una cosa a los 25 años y le parece maravillosa. Después pasa el tiempo, y uno va cambiando, tiene otras facetas. Pero lo principal del surrealismo, eso no ha cambiado en mí, sino que se ha ido madurando, desarrollando. Lo que me dio el surrealismo fue esa mayor libertad de expresión de que ya hablamos. Uno puede escribir de cualquier cosa —me parecía y me parece increíble. El surrealismo me sugería temas diferentes, me abría nuevos horizontes. Todo eso ha sido muy importante para mí.

¿Qué importancia han tenido para Ud. las técnicas automáticas? ¿Cómo ve la dinámica entre el automatismo y el control racional o la lucidez en la creación artística?

Ha sido muy importante para mí la libertad que me ofrecen las técnicas automáticas. A veces me pasa que el sonido de una palabra me sugiere otra, y así sucesivamente. El automatismo permite que penetre todo lo inconsciente, lo prohibido, y también da la posibilidad de lo onírico.

He trabajado mucho con los sueños, y con una técnica muy interesante que se llama “sueño-vigil dirigido”, que es un tipo de automatismo porque las imágenes van surgiendo por su cuenta, sin control racional. Pero después, claro, trabajo mucho con ese material para convertirlo en un poema. Sobre todo, descarto mucho material. Hay una gran diferencia entre el sueño anotado y el poema en su versión definitiva. Un poema puede pasar por cinco, ocho, diez revisiones. Se trata de partir del sueño, de lo maravilloso que nos toca vivir todos los días.

¿Qué otros poetas latinoamericanos considera Ud. importantes dentro de la línea del surrealismo?

En la Argentina está Aldo Pellegrini, una figura maravillosa. Después están Olga Orozco y Enrique Molina, poetas muy importantes que también participaban en el surrealismo.

En Perú, hay que considerar a [César] Moro y [Emilio Adolfo] Westphalen. Últimamente se ha editado gran parte de la obra de Moro. A él y a Westphalen hay que estudiarlos más –tienen obras muy valiosas. Y por cierto está Octavio Paz, aunque el surrealismo de Paz ya es algo distinto.

¿Qué papel puede haber para el surrealismo en el siglo XXI?

Ahora, veo que los jóvenes se entusiasman por el surrealismo, pero es una cosa ya dada. De pronto quieren armar una gran exposición, pero tienen que aprender el trabajo de organizarlo. En mi vida ha sido muy importante organizar exhibiciones de las obras surrealistas, pero uno tiene que dedicarle mucho tiempo, mucho esfuerzo.

El surrealismo, la yuxtaposición de los contrarios, eso siempre ha existido y siempre existirá. Lo que pasó en el siglo XX fue que se tomó conciencia de todo eso. Creo que ésa fue una conquista muy importante en el arte: hemos logrado una libertad nueva. Yo veo un futuro muy saludable para el surrealismo.

3. Entiendo que Ud. trabajó durante cierto tiempo con esquizofrénicos. ¿Puede contarme algo de esa experiencia?

Sí, eso fue en los años 60, y tuve la enorme suerte de trabajar con una mujer muy sabia, muy entendida en esas cosas. Ella se llamaba Helena (Lola) Hoffmann, y había estudiado el análisis de la psicología profunda en Europa con C.G. Jung. Su marido, el Dr. Hoffmann fue quien me contrató para trabajar en la Facultad de Antropología Médica de la Universidad de Chile. Yo trabajaba ahí con Rolando Toro y Claudio Naranjo. Grabábamos lo que decían los pacientes y lo analizábamos. Uno podía ver a los enfermos durante los ataques que sufrían. Empezaban a decir una cosa, y luego el lenguaje se iba desmoronando, desapareciendo... En una oportunidad, en ocasión de una visita que hacía a Chile, nos acompañó Elisa Bindhoff, la tercera esposa de Breton, porque a ella también le interesaban esas cosas. Recibí una carta de Breton diciendo que por favor no la lleváramos allí. Él protegía mucho a Elisa.

¿Hizo Ud. un intento consciente de recrear el lenguaje de los esquizofrénicos en su poesía?

Uno incorpora cosas, quiera o no. Pero nunca traté de imitar ese lenguaje de manera explícita. Se puede explorar el lenguaje de los locos –nos abren un territorio nuevo– pero no entrar en eso directamente, no meterse en la locura en sí. Eso siempre me ha parecido un error. Mi poema “A Aloyse”, uno de cuatro similares (los otros tres se han perdido), es algo que me salió de la experiencia de trabajar con los enfermos mentales. Me costó absorber la mecánica de la desintegración del lenguaje.

4. Los sueños

Con la doctora Hoffmann Ud. también estudiaba el sueño, ¿no?

Sí. Trabajé tres años con ella, y fue algo decisivo en mi desarrollo como poeta y artista. Como ya lo mencioné con ella practicaba un método que se llama “sueño-vigil dirigido”. Lo que pasa es que el sueño normal llega a su fin, termina naturalmente, pero uno quisiera seguirlo más allá de ese punto. Entonces, con este método se puede volver a lo soñado; uno entra en un estado mental muy relajado, con un leve aspecto hipnótico, y le cuenta su sueño a la persona que está dirigiendo la sesión. Esa persona (en mi caso, Lola Hoffmann) hace preguntas y así abre la puerta para seguir “soñando”. La persona que va guiando te permite saltar los límites naturales del sueño. Por ejemplo, tú dices que ves una puerta, quieres abrirla y no puedes; la persona que guía te pregunta por qué no puedes abrir la puerta. De este modo, dentro del mismo sueño se pueden encontrar las razones del bloqueo del paciente. El procedimiento era el siguiente: ella anotaba todo lo que yo decía, y al volver a casa yo también escribía todo lo que podía recordar. Al comienzo de la próxima sesión, comparábamos las narrativas de mis sueños, notábamos las diferencias, y eso nos daba material para un análisis profundo.

¿Qué importancia tiene el sueño para su obra creativa?

Tiene una importancia tremenda. Aún después de mi trabajo con la Dra. Hoffmann, he seguido anotando mis sueños. Yo soy una de esas personas que tiene sueños intensos. A veces analizo mis sueños, porque son cosas del inconsciente ¿no?, y tienen mucho interés para mí. Trato de analizarlos como forma de encontrar soluciones a los problemas de la vida.

Pero me parece que en los poemas de Ud. que “protagonizan” el sueño, no hay resolución. Son poemas muy herméticos, con un tono oscuro...

Sí, claro, muy herméticos a veces y muy angustiados. El poema es otra imagen del inconsciente. Lo que pasa es que he vivido años muy angustiados. Luego los sueños son pesadillas, porque representan problemas que uno tiene. Las angustias no se resuelven fácilmente, y por eso escribí mucha poesía así, una poesía bastante depresiva. Pero he intentado salir de eso.

5. **¿Cómo ha ido evolucionando la obra poética de Ud.? ¿Qué cambios nota en la obra de los primeros años y la más reciente, o la de la última década?**

Mi primera poesía tenía mucho del simbolismo, y también mucho del romanticismo alemán. A partir del volumen *Del manantial* [1961], que incluye poemas escritos entre 1957 y 1961, empieza a entrar el enfoque del surrealismo, el encuentro de los opuestos.

Mi poesía más reciente creo que es más directa, más accesible. Estando en México, por ejemplo, he producido los poemas de *El embrujo de México* que son menos angustiados, por cierto. Allí lo que me preocupa es la cultura mexicana, su mitología, y también sus habitantes actuales.

6. Los surrealistas se propusieron abolir las distinciones entre géneros artísticos —mezclar la poesía con el dibujo o la pintura, por ejemplo. Pero después de un periodo inicial, pocos tomaban en serio ese ideal. ¿Por qué sigue siendo tan importante para Ud. trabajar tanto en el *collage* como en la poesía?

Bueno, se da que uno puede tener igual facilidad para crear poemas y para pintar, o dibujar, o cualquier otra cosa. Son distintos rostros de la misma imaginación creativa, y trabajar en dos campos o más le da a uno cierto desarrollo en su arte que de otro modo no tiene. La imagen poética a veces me sugiere nuevas maneras de trabajar en los collages, o puede suceder al revés. Pero los dos se complementan.

7. ¿Cuál es para Ud. la importancia de la colaboración artística?

A mí me ha tocado hacer una serie de colaboraciones, pero lo más evidente es el trabajo que he hecho con Susana [Wald]. Por ejemplo, yo empiezo con unas imágenes de *collage*, y ella las termina dibujando. Da una cosa de gran interés, que la obra que sale de ese método no es ni mía ni de ella. Eso siempre me ha resultado muy estimulante —es “otra cosa”. Los *Mirages* [1983] no son de Ludwig Zeller ni de Susana Wald. Se produce una tercera persona. Ésta es la parte más lúdica y gozosa —a ambos nos deleita esa “persona” que sale. Y ese deleite es la esencia del surrealismo, lo que André Breton definía como “lo maravilloso”.