

Visos fantásticos y arquetípicos en lo surrealizante de *La endemoniada de Santiago*

Alejandra Sánchez Valencia

EL SURREALISMO, CONSIDERADO como un movimiento nacido en empalme con el fin del dadaísmo, se vio apadrinado por André Breton en su “Primer manifiesto surrealista” (1924). Entre sus características encontramos dos raíces poderosas: la influencia romántica (lo onírico) y lo paracientífico (escritura automática –influencia de Freud). Breton se rebela contra el reinado de la lógica y el racionalismo absoluto para exponer que la “superrealidad” se da en la resolución del sueño y la realidad, por medio de la premonición del primero:

La imaginación está a punto de recobrar sus derechos. El camino para ello consistirá en no cerrar las vías de expresión a los sueños con el muro de la realidad. Creo en la resolución fuera de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad; en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*, si así puede decirse.¹

Breton junto con los surrealistas consideraban al azar como “el gran vehículo de lo maravilloso”, y hablaban de un “estado especial” que brotaba tras el sueño debiendo ser explotado para generar una obra literaria sin que les importase el valor estético “valedero” o de “calidad”. Ello explica el resultado de la obra que a continuación se analiza: *La endemoniada de Santiago* de Braulio Arenas (surrealista chileno, 1913-1988).

La novela, según su autor, nació en referencia al caso de Carmen Marín en el siglo XIX, una presunta endemoniada en Chile. La obra, no mayor a 250 ejemplares y 121 páginas, fue publicada en Venezuela por Monte Ávila.²

Braulio Arenas, prolífico autor, fue conocido principalmente por su poesía. A su muerte, acaecida en 1988, dejó 30

títulos que abarcaban novela, ensayo, poesía, relato y teatro. Su mayor papel dentro del movimiento en Latinoamérica fue fundar la *Revista Mandrágora*³ en 1938; junto con otros poetas surrealistas pretendía romper con la solemnidad y formalidad del género. Si bien su escritura presentó cambios a lo largo del tiempo, tocando temas realistas e históricos inspirados en su nación, sobre todo a partir de 1958, en *La endemoniada de Santiago* (1969) nos hallamos frente a una novelística de “frontera” –si se me permite el término– entre las influencias de la literatura fantástica y folclórica en combinación con su primera fuente: el surrealismo. Al encontrarnos con una pieza híbrida propongo, por razones prácticas y aludiendo a Stefan Baciu, se le denomine surrealizante, que hace referencia a la literatura que ha sido “tocada fuertemente por el surrealismo”.⁴

La endemoniada..., dividida en cinco grandes secciones, se antoja una obra de trama simple, apoyada en un narrador omnisciente cuya diégesis hace fluir el legado y la concepción surrealista, siendo éste uno de los puntos más fuertes de la obra. También se dan cabida los visos fantásticos, arquetípicos, folclóricos e incluso maravillosos que enriquecen con enorme abundancia la pobreza de un abuso en los lugares comunes, que entorpecen la lectura, a saber: “salía de casa rumbo al colegio con los libros de estudio bajo el brazo (...) y el sandwich de jamón con queso comido (...) al agua pato (...) el soñador propone y Morfeo dispone (...) olímpicas decisiones (...) semejanza muy traída de los cabellos (...)”⁵

En la primera sección transcurren 45 minutos efectivos de tiempo y observamos a un joven que tiene fiebre (seguramente un resfriado) y recuerda un compromiso adquirido

con sus amigos: nadar y después ir a la confitería. En algún momento antes de salir de casa se queda dormido, lo que provoca que llegue tarde al encuentro. A partir de este momento se da una interesante participación heterodiegética del narrador respecto al sueño:

Sin embargo, el sueño le daba vueltas y vueltas por la cabeza como tratando de hacerse presente, caótico argumento del que no podía pescar ni siquiera una mala hebra, y que él conseguía tan sólo (*sic*) anudar más y más con sus torpes dedos, en fuerza de querer copiar el tapiz con todos sus detalles.⁶

Y es de esperarse que así sea, considerando la rebelión de Breton y los surrealistas por todo lo que resultase acartonado y encasillado en la lógica.

Uno de los grandes aciertos de Arenas es impactar con una fuerte dosis de surrealismo una pieza que por el trabajo que tiene adquiere más el tinte surrealizante. El autor es lúdico en todo momento y pionero en deconstruir aparentes realidades, para entonces desdoblar otros mundos. Aquello visto en un primer, segundo, tercer plano... un perfecto juego de dimensiones.

El narrador recuerda que en su sueño fue a nadar y había dos chicas, de las cuales captó su atención la de los ojos verdes (leitmotif del misterioso origen de la dama a lo largo de la novela). Él se encontraba de espaldas y veía que las gradas alrededor de la piscina simulaban una iglesia con feligreses y el trampolín el púlpito y de ahí la clavadista se lanzaba y en su zambullida el cuerpo se le metamorfoseaba en algas... He ahí la clave de *La endemoniada*...: las metamorfosis de los objetos y personas observados en primer plano hablan por segunda vía de la lógica surrealista, la capacidad del ser humano para imaginar. Si el racionalismo absoluto permite captar sólo la experiencia material, el poder de la imaginación permite al hombre explorar, avanzar en sus búsquedas y vivir la magia del tiempo. Ello lo observamos en la diégesis del narrador:

Quería explicárselo minuciosamente, sin saber que los sueños no se desenvuelven con la misma coherencia de los acontecimientos reales, es decir, desde un principio hasta un fin, sino exactamente al revés, desde un fin hasta un principio, y que no es posible, por tanto, aplicarles a ellos nuestro canon cotidiano, sino seguirlos en su propia y lógica trayectoria, trayectoria un tanto semejante (por



su extrañeza para nosotros) como sería la escritura del idioma hebreo, escribiéndose de atrás para adelante.⁷

Así, tenemos una de las hebras que conduce la obra: el impacto surrealista a raíz de la experiencia onírica. La otra hebra que hace posible un tejido interesante es el impacto de lo fantástico, que de acuerdo con Todorov se trata de un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras: causas naturales o sobrenaturales, donde la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto.⁸

Ninguno de los amigos ha creído al protagonista, todo es demasiado raro: una jovencita de 16 años, de ojos verdes, que lo besa en un sueño... casi una sirena que se lanza de un “pulpito” que se convierte en “guillotina”. Una dama de lejanos países... Todo ello, sin embargo, crea el misterio y la atmósfera que reinará a lo largo de la novela, un suspenso *in crescendo*, que gracias al humor, por medio de la parábasis, se puede tomar distancia en un complejo tema como es la posibilidad de un mundo alterno al que vivimos, donde es posible hacer conexión.

¿Dónde queda la línea demarcatoria entre lo real y lo irreal? El protagonista empieza a sentirse obsesionado por la misteriosa joven que tiene su edad y de pronto, cual invocación (y aquí tiene visos de cuento folclórico), la vuelve a ver junto con la otra mujer en la confitería, pero hecha una vieja. A partir de este momento es claro que del mundo onírico se ha dado un paso ante lo que Víctor Bravo denomina la “perturbación”, que “supone la irrupción de un ‘afuera’ en la tranquilidad previsible de las leyes sintácticas propias del lenguaje comunicacional; la irrupción de ese ‘afuera’, en una ‘normalidad’ que le sirve de límite, pone en escena, como decíamos, la alteridad”.⁹

Apuntando a la verosimilitud y productividad que Víctor Bravo apela en los textos fantásticos, observamos los mecanismos discursivos de que se vale el autor para que el lenguaje actúe por medio de binomios constantes alertando al lector sobre una irrupción de un mundo irreal dentro del real. Los contrastes se harán en dos tipos de ambientes: el juvenil y el misterioso, entre dos jovencitas —la del sueño que se hace “realidad” y no conserva un aspecto físico permanente— y la hermana del festejado; la vivienda del “cumpleañero” tan grande, acogedora y nueva como enorme, vieja y fantasmal resulta la de “la sirena”; lo luminoso, abierto y bullicioso de los encuentros con los amigos, a la oscuridad, tinieblas y sonidos extraños con el encuentro de las damas; el frío del cuerpo debido a la fiebre constante y el calor al contacto con la misteriosa dama.

Una vez más el narrador, enfocado en la conciencia del personaje central, comenta no sin cierta nostalgia propia de un romántico:

se reconocía estúpido para asimilar la menor lección de cosas de la realidad. Así, no era extraño que se le antojara permanecer, por horas, frente al espectáculo que le deparaba la naturaleza, pero sin cuidarse de comprender debidamente la maestría de sus colores, de sus olores y de sus formas, incapaz de reconocer el árbol, el arroyo, la nube, la cabaña.¹⁰

Arenas maneja el tema demoniaco, propio de la literatura fantástica, creando una fuerte reverberancia con otros textos de la literatura del siglo XIX, como *El diablo enamorado* de Cazotte o *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jan Potocki, donde, elaborando una idea orientalista y ubicada en el mundo católico que irrumpe en lo protestante, los varones se ven seducidos por atractivas damas con quienes intiman para después darse cuenta que su conexión fue con el diablo.

En cuanto al horror, visible una vez que se crea la atmósfera, está el comentario siguiente:

y como convencido estaba de que de él mismo no dependía manejar sus sentidos, tomarlos por la brida y conducirlos hacia donde la sana razón lo dispusiera (pues por encima de la suya se erguía otra tiránica voluntad, la de un increíble ser que se había incrustado en su cuerpo y en su alma, y vivía allí dentro, como un parásito suyo, más que eso, como un caprichoso dueño (...))¹¹

Observamos entonces una clarísima intertextualidad con obras como *Dr. Jekyll & Mr. Hyde* (1885) de Robert Louis Stevenson, *El Horla* (1887) de Guy de Maupassant y *El parásito* (1894) de Arthur Conan Doyle.

En alguna ocasión el autor chileno se confesó gran admirador de Lewis Carroll (como los demás surrealistas) y del danés Hans Christian Andersen, que simbolizan el segundo gran periodo de escritores que narraban al estilo de los cuentos folclóricos rescatados entre los siglos XVIII y XIX. Este dato resulta importante para comprender por qué el gusto de Arenas por este género y la manera en que lo aborda en la novela en voz del narrador:

Con espanto observaba cómo a su lado brotaban unos seres extraídos de los cuentos infantiles, los que se empecinaban en inmiscuirse en su existencia, en transitar por la casa, en participar en sus conversaciones. Más aún, estos seres se introducían en sus sueños, en sus palabras, en sus pensamientos, en sus miradas, trastrocándolos (*sic*). Y ese mundo de las apariencias —acaso

lógico y normal en la niñez, donde toda cosa real parece tener su contrapartida en la imaginación desatada— perduraba en él, no le quería soltar, y en todo momento le atraía, con fuerzas, a su dominio. De ahí entonces (aunque se propusiera evitarlo) que la fascinación ejercida por esos seres, que ronroneaban en su cabeza, le pusieran en inmediata comunicación con ese otro mundo, desdibujando las figuras del mundo nuestro, y vertiendo en otra realidad los atributos que la nuestra podía depararle.¹²

Por otro lado, las intertextualidades con “La Bella Durmiente”, “Cenicienta” y *Peter Pan* resultan obvias. En el primer caso cuando en la confitería se reúnen dos tipos de generaciones diferentes: los jóvenes amigos del narrador y “los viejos” amigos sumidos en el sopor de un “inesperado despertar”. Respecto al segundo no es gratuito el énfasis constante por intimidar antes de las 12 de la noche, pues no sólo es el aspecto macabro sino un tipo de metamorfosis: la “sirena de los ojos verdes” se convierte en un cadáver viviente, por oximorónico que parezca (¡la carroza en calabaza; la deslumbrante joven del baile en una harapienta campesina!). Y por último la promesa de la misteriosa mujer al narrador, que siempre tendrá 16 años y nunca crecerá: el trueque de la eterna juventud, la adolescencia perpetua a cambio de quedarse en esa mansión (parangón con “la tierra de nunca jamás” en que vivía Campanita).

Retomando las ideas que Mery Erdal Jordan reelabora de Jung y que sirven a propósito del ensayo presente:

el inconsciente colectivo se manifiesta a través de imágenes primordiales o “arquetipos” que constantemente vuelven en el curso de la historia y aparecen en toda ocasión en que la fantasía es expresada con libertad. Los arquetipos deben ser entendidos como símbolos universales que reflejan la evolución humana (...) los cuales poseen la capacidad de transmutar el destino personal en destino de la humanidad, y evocar las fuerzas benéficas que han servido de refugio a la humanidad ante los diversos peligros que la han acosado.¹³

Existen otras intertextualidades importantes: *La Divina Comedia* de Dante, *Fausto* de Goethe, *El asno de oro* de Apuleyo e incluso *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde. La gran diferencia es lo lúdica que se vuelve la historia bajo la pluma de Braulio Arenas. Así, el hecho de que el protagonista llame Hada Urganda a la endemoniada no es más que un guiño de ojos con la fonética del apelativo, en realidad están *hurgando* en una dimensión desconocida. Ahora bien, lo que parecería el viaje al inframundo de Dante al lado de Beatriz y el perro guardián, deviene en una total parodia, una perfecta deconstrucción que funciona como parábasis para tomar distancia con los horrores de la alteridad:



—¿Te imaginas que estamos en un hotel? ¿Quién quieres que nos oiga si estamos solos en la casa?

—¿Solos? —preguntó el joven ingenuamente—, ¿y entonces por qué razón tuvimos que entrar por el sótano?

—Porque era la manera más fácil de introducirnos, ya que he perdido la llave de la puerta principal. Eso es todo, ¿o quieres todavía hacer otra pregunta?

—Sí —confesó él, atreviéndose—, dime (*sic*), ¿qué ha sido del perro?

—¡Cómo qué ha sido del perro! Ese perro pulguiento debe haberse quedado afuera, me parece.

—¿Y ese perro es tuyo?

—¡No, qué va a ser mío! Yo no lo soporto. Se cuela en el valle saltando la cerca, se las echa de dueño de casa ladrando estentóreamente.¹⁴

El protagonista regresa fortalecido del extraño viaje realizado y no queda claro si todo fue un sueño, producto de la fiebre, o una suprarrealidad. En un final feliz, que se antoja comedia, observamos que aprecia estar con los amigos y más tarde contempla la posibilidad de cortejar a una mujer de carne y hueso, la hermana del cumpleaños.

Finalmente parece que la obra apunta a reconsiderar nuestra primera conexión con el mundo maravilloso (donde, según Todorov, no hay sorpresa para los personajes que viven la situación ni para los lectores o escuchas, todo es perfectamente normal en ese universo). Se corre un enorme peligro al cortar de tajo con esa raíz, que al no morir puede crecer en direcciones que harán conexión con un mundo tal

vez terrorífico. De ahí la importancia del hombre moderno y recordar que aunque “los sueños, sueños son” éstos colorean cada forma, aroma, textura y movimiento que captan nuestros sentidos. ¡Lo importante es no olvidarlo!•

Notas

¹ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Barcelona, Guadarrama, 1971, p. 24.

² Véase s/a, “Los afanes literarios de Braulio Arenas”, en *Qué pasa*, núm. 7, Santiago, 3 de junio de 1971.

³ Se trata de una planta utilizada en la antigüedad por sus efectos narcóticos y mágicos.

⁴ Véase Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

⁵ No he utilizado más ejemplos —que los hay a lo largo de la obra— para no cansar al lector. Pueden confrontarse los que aquí he seleccionado en la primera sección de la novela de Braulio Arenas, según cito en la bibliografía.

⁶ Braulio Arenas, *La endemoniada de Santiago*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Véase Víctor Antonio Bravo, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM, 1999, pp. 42-43.

⁹ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1985, p. 25.

¹⁰ Braulio Arenas, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Berlín, Vervuet-Iberoamericana, 1998, p. 17.

¹⁴ Braulio Arenas, *op. cit.*, pp. 81-82.

Bibliografía

Altamiranda, Daniel, “Campo designativo de la expresión ‘literatura fantástica’”, en *Escritos*, núm. 21, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje, enero-junio, 2000.

Ánderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.

Arenas, Braulio, *La endemoniada de Santiago*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

Baciú, Stefan, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1999.

Blavatsky, H. P., *Narraciones ocultistas*, prólogo y notas de Mario Roso de Luna, Buenos Aires, Saros, 1956.

Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, México, UNAM, 1999.

Breton, André, *Manifestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001.

Chaves, José Ricardo, “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, en *Acta Poética*, núm. 17, primavera, 1996.

Erdal Jordan, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Berlín, Vervuet-Iberoamericana, 1998.

Hanegraaff, Wouter J., “Romanticism and the Esoteric Connection”, en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, Nueva York, State University of New York Press, 1998.

Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*, Nueva York, State University of New York Press, 1994.

Johnson, Robert A., *HE para comprender la psicología masculina*, Buenos Aires, Era Naciente, 1996.

———, *SHE para comprender la psicología femenina*, Buenos Aires, Era Naciente, 1996.

———, *WE para comprender la psicología del amor romántico*, Buenos Aires, Era Naciente, 1998.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, UNAM / Siglo XXI, 2002.

Riffard, Pierre, *¿Qué es el esoterismo?*, México, Diana, 2000.

Sharp, Daryl, *Lexicón jungiano (compendio de términos y conceptos de la psicología de Carl Gustav Jung)*, Santiago, Cuatro Vientos, 1994.

Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Barcelona, Guadarrama, 1971.

Warner, Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of Telling the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

———, *Signs and Wonders. Essays on Literature and Culture*, Londres, Chatoo & Windus, 2003.

Hemerografía

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.

Cuddon, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londres, Penguin Books, 1999.

Donoso, José, “Braulio Arenas, surrealista redimido”, en *Ercilla*, 1:429, 10 de octubre, 1962, pp. 12-13.

Fowler, Roger, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Nueva York, Routledge, 1999.

Solar, Hernán del, “Braulio Arenas: actas surrealistas”, en *El Mercurio*, Santiago, 15 de diciembre de 1974, p. 5.

S/a, “Los afanes literarios de Braulio Arenas”, en *Qué pasa*, núm. 7, Santiago, 3 de junio de 1971.

Medios electrónicos

www.memoriachilena.cl/ut_documentos.asp?id_ut=braulioarenas (1913-1988)

http://icarito.tercera.cl/enc_virtual/castella/pnacionales/braulio.html

<http://www.casadeamerica.com/PaguaiB/Arenabraulio.htm>

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA es profesora-investigadora en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Pertenece al Grupo de Investigación en Lingüística Aplicada y al Área de Literatura de la UAM-A.