

INTRODUCCIÓN

¿Existe en todos los documentos reunidos en este estudio un modelo consciente y continuo? ¿O he tratado de modelar una estructura sintética de una miscelánea? En ciertos momentos uno se torna escéptico sobre la clasificación y la síntesis cuando se trata del género poético. Es como si tratásemos de tener el agua en las manos; todo lo que queda es la huella de su paso: la humedad, la desagradable humedad...

Anna Balakian, *Orígenes literarios del surrealismo*, 1957

Entre los estímulos sonoros de la poesía de Gonzalo Rojas aguarda, sin embargo, un enigma visual. Un lector curioso tal vez se pregunte por la reiterada aparición de portadas del pintor Roberto Matta en las obras del poeta (tanto en vida como póstumas) y, desde luego, un investigador obsesivo, cual pesquisa policial, acentuará esa pregunta ante las huellas de la bibliografía secundaria. De forma llamativa, los estudios que mencionan a ambos chilenos (Bianchi 2006; Fornet 2017; Corredor-Matheos 2018, entre otros) exponen con claridad la existencia de una devoción explícita del poeta hacia su coetáneo que, sin embargo, no encuentra un correlato ni biográfico ni lírico abundante. Por suerte, los ensayos del propio Rojas en ocasiones tan diversas como el prólogo a *Materia de testamento* (1988), una conferencia en la Universidad Complutense de Madrid (1993) o el discurso de 2004, tras la recepción del Premio Cervantes (2003), comienzan a dar los primeros hilos conductores de este itinerario al señalar repetidamente a Matta como único poeta verdadero del surrealismo pues, como Octavio Paz, es disidente de él (Rojas 1999: 197). El atractivo de un artista “total”, que fuera autónomo, pero también tábano de la conciencia colectiva, da las primeras enseñanzas al demostrar que la teorización del surrealismo en Rojas y Matta debe asumir su condición maleable en el camino hacia lo que es ya una nueva estética.

En este último centenario del surrealismo ha quedado claro entonces que la actualidad del movimiento reside precisamente en la calidad insumisa que ambos autores conservaron del mismo. La necesidad de una constante vigilia para “crear transparencias” y “penetrar en lo no evidente” (Otero 1984: 34) dota al oficio artístico de una responsabilidad y una concentración “de punta de puñal” (34), como adujo en su día Matta, pero también de mecanismos de liturgia, en ese otro “cuchillito liviano y vibrador” (Rojas 1988: 16) que, al clavarse, por azar o hado, determinaba el comienzo de la escritura en el autor de Lebu. No en vano, en una irónica semblanza del surrealismo, Fina García Marruz ya había señalado su “simpatía de familia por todo lo cortante” (1997: 35). Pero más allá del ojo cortado por un oscuro humorismo, la lucidez que reclama el arte a los dos chilenos es ahora la de caminar al filo, entre la historia y la maravilla, con el fin de crear una obra despierta, siempre responsable de su lugar en el mundo.

En consecuencia, la publicación de una obra híbrida, tan plástica como literaria, en “*Duotto*” *canto a dos voces* (2005), una vez fallecido Matta, confirmó que Gonzalo Rojas no podía sino ver en el pintor un espejo de sí mismo y que las claves de ese reflejo se hallaban en el aprendizaje y la reescritura que había ligado a ambos a aquel movimiento nacido en 1924. La necesidad de comprender las características de esta relación no solo parecía conducir al buceo en cada uno de los corpus, sino, de un modo más general, a la crónica de las transformaciones de la vanguardia a partir de 1938. Gonzalo Rojas y Roberto Matta, con el humor que los caracterizó, muestran entonces que adentrarse en sus obras conlleva, además, un necesario desvío hacia la historia de la estética.

Por ello, el itinerario seguido por este estudio ha asumido la aventura de la multiplicidad. Aún peor, ha arriesgado la precisión para tratar de establecer una serie de constantes entre una práctica literaria y otra pictórica a lo largo de un período que abarca ocho décadas (1930-2010) y en un contexto internacional que acaba por abocarse hacia la cultura latinoamericana. Bajo el riesgo de ambigüedad, sucede la taxonomía. Ante el vasto campo de la literatura comparada y de los estudios sobre literatura y pintura se hace necesario resaltar que no se abordan aquí los registros de una mutua influencia entre las dos artes o de la contaminación de una por la otra como ocurre, por ejemplo, en el caso de la *ekphrasis*, de la evocación temática de una obra

pictórica dentro de una novela o de la adición de texto en un cuadro; ni tampoco los casos de expresiones mixtas, como podrían ser la poesía digital de Belén Gache o, en otro sentido, la poesía concreta.

Por el contrario, más allá del *ut pictura poesis*, la aproximación a las obras de Gonzalo Rojas y Roberto Matta se ha hecho partiendo de una estética subyacente, la vanguardia, concretamente desde la vanguardia surrealista, tanto en sus estudios teóricos, como en su evolución histórica. Confrontándose con los tres manifiestos que esbozaron la práctica del surrealismo desde 1924 y con el panorama poético chileno a partir de 1930, los dos autores descubren que, en sus respectivos campos, han asumido soluciones análogas ante unos mismos problemas que los separan de otras propuestas coetáneas. Tales resultados, en su desarrollo autónomo dentro del campo de la historia del arte y de la literatura respectivamente, son el objetivo principal de las páginas que siguen. En consecuencia, las derivas los hacen caminar ya hacia otro bosque, el de la posvanguardia, y permiten revelar algunas de las claves que caracterizaron este período.

En tanto posvanguardista, el impulso creativo de Rojas y Matta nació y se desarrolló “a la sombra de un formidable canon fundacional” (Binns 2008: 502), pero con un canon que, a partir de 1945, había perdido vigencia en su actitud transformadora, tanto a nivel estético como ético.

Para evitar cualquier determinismo histórico, en la medida en que no por haber vivido en una misma época han de compararse dos autores, se ha tratado de ejemplificar la investigación con una cierta cantidad de artistas que materializan tanto el seguimiento como las disyunciones ante los manifiestos y otros documentos afines (antologías, revistas, ensayos) entendidos como *poética*. Se busca así trazar una “red en el abismo de las cosas” (Rojas 1977: 13), una fenomenología que dé sentido al conjunto del movimiento del que se suele hablar en términos abstractos. La multiplicidad de lo particular en lo general reduce entonces el temor de hablar de un *Zeitgeist*, de un espíritu de época con carácter monolítico. En algunos momentos, el estudio de estas especificidades conducirá a un acercamiento político o sociológico, estableciendo, como es natural, una relación de mutua necesidad entre los desencadenantes históricos y las elecciones formales.

Asimismo, es precisamente en el marco de esta evolución estética desde el que pueden observarse las primeras concordancias en los temas y en las formas,

los cuales no bastarían por sí mismos a la hora de hacer una comparación. De igual manera, se tendrá en cuenta la función de cada concepto en relación con el ámbito de uso: no es igual la idea de ironía en Novalis que en Gonzalo Rojas, ni la de este último logra los mismos efectos que en Nicanor Parra. Especialmente importante será esta advertencia para el concepto de automatismo y su progresiva evolución hacia la práctica de la “espontaneidad”.

Tras esta mirada prudente, el primer capítulo busca determinar la teoría en torno a la que se articuló la construcción de la imagen y de la técnica automática en el surrealismo francés. No obstante, este ismo se estudia desde el prisma de los años treinta, como un movimiento ya maduro, en pleno proceso de internacionalización y que trata de asumir la gran variedad de contradicciones que implican su longevidad y su populoso número de seguidores. La desigual adscripción a movimientos políticos y los debates sobre la diferencia entre el surrealismo pictórico y el literario son dos constantes que atraviesan toda la obra. Dado el carácter transversal de estos aspectos, que se retomarán en capítulos posteriores, se hace necesario recordar que, bajo este contexto, el primer capítulo se centra exclusivamente en un estudio de la pintura frente a otras artes y del surrealismo francés frente al latinoamericano, con el fin de trazar el proceso formativo de Roberto Matta y los estímulos con los que convivió. Todo ello no niega la originalidad de un pintor que supo tomar de cada etapa solo aquello que encajara con su particular visión del mundo y que fue determinante en la renovación plástica de este movimiento. El debate desde 1924 en torno a un verdadero surrealismo en el lienzo y las exploraciones de Max Ernst, Wolfgang Paalen, Óscar Domínguez, Esteban Francés o del propio Matta, marcaron la aventura formal inmediatamente anterior a 1939 y sentaron las bases para el surgimiento de un nuevo tipo de pintura.

Se busca ejemplificar estos procesos a través de su encarnación en obras visuales. Las más significativas se exponen en el cuerpo del texto y se numeran por orden de aparición. La numeración de las figuras vuelve a repetirse cada vez que se menciona el cuadro en cuestión, con el fin de remitir a la imagen inicialmente mostrada. Además de las obras implicadas, a lo largo del primer capítulo se ha tratado de evidenciar la diversidad de ejemplos a través de documentos de la época, entre los que se ha dado preferencia a las publicaciones hemerográficas, desde *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la Révolution* o *Minotaure* a *VVV*, además de *Dyn* y *Cahiers d'Art*.

Tras determinar el papel que jugaron los exiliados surrealistas en la orilla estadounidense y su relación con la naciente Escuela de Nueva York, desde Jackson Pollock a Arshile Gorky comienzan a salir a la luz ciertas disconformidades y heterodoxias que van marcando el alejamiento de Roberto Matta del cenáculo de Breton y que condicionan su obra en las décadas siguientes: el esoterismo y la nueva física. Por supuesto, las reflexiones en torno a los avances científicos de comienzos de siglo, sobre todo en materia cuántica, han de tomarse en un sentido amplio y siempre al servicio de la intención estética de cada uno de los autores. Con el fin de facilitar el puente interdisciplinar, se ofrecen breves explicaciones en nota al pie sobre términos como la geometría de Euclides, la geometría de Riemann o el Efecto Compton.

El capítulo dos se aproxima a la prehistoria literaria de Gonzalo Rojas con el fin de preparar el terreno para la profundización en su poesía en la tercera sección del libro. Tras esbozar el panorama de la vanguardia literaria chilena en torno a la década de los treinta, se busca definir las claves que marcaron a la llamada “generación del 38” y que opusieron el proyecto surrealista del grupo Mandrágora al de la *poesía de la claridad*. La extensión de las páginas dedicadas al primero se justifica en la medida en que pueden todavía rastrearse sus lecturas del romanticismo alemán y la tendencia hacia las imágenes de lo ominoso o lo criminal en el primer poemario de Rojas. En segundo lugar, el estudio propone determinar los intercambios del grupo de Braulio Arenas con el surrealismo internacional como parte del proyecto de la revista *Leitmotiv*, hecho que conduce de nuevo a la colaboración con Roberto Matta en 1948. Frente al sustrato vanguardista, un segundo acontecimiento determina la orientación literaria de Gonzalo Rojas en los años venideros: la docencia en la Universidad de Concepción. Comienza así el período denominado como “poesía activa” en la trayectoria del chileno, que tuvo como consecuencia más señera la celebración de los Encuentros de Escritores (1958, 1960 y 1962) bajo el marco de la institución penquista. Situados en la encrucijada del sueño revolucionario, una *nueva novela* y de los asedios a la poesía conversacional, los Encuentros fueron, sobre todo, la posibilidad de un diálogo humanista a escala continental y “un salto hasta el descubrimiento de nuestro propio ser” (Rojas 1963: 315).

La breve aproximación a los poemarios *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964) de manera desligada al resto de la obra respon-

de entonces a la necesidad de una lectura del nacimiento poético de Rojas dentro de estos dos procesos, entre la reformulación de la vanguardia y el compromiso.

Frente a la orientación histórica de las dos primeras partes, el tercer capítulo asume una metodología hermenéutica, es decir, de análisis retórico y comentario directo de los textos. No obstante, la ordenación por décadas de los poemarios responde a un afán estructural y a una necesidad de fijar el corpus que se explica al comienzo de la sección. De este modo, a pesar de una “reiteración, variaciones sobre los mismos temas” (Jiménez 1978a: 4; cursiva en el original) desde *La miseria del hombre* hasta *Con arrimo y sin arrimo* (2010), puede observarse la intensificación de ciertas obsesiones y lecturas en momentos puntuales, a la par de una evolución en la forma. Fundamentalmente, esta distribución ha permitido observar la zozobra de una poesía cuyo valor reside precisamente en la contradicción: la tensión entre silencio y elocuencia, entre la escatología y lo sublime, o la fluctuación de los mismos textos entre las tres vertientes fundamentales del poeta: escritura, eros y experiencia inmediata.

No por ello quiere negarse el *continuum* que buscó siempre el poeta del relámpago. El “oficio mayor” fue entendido por Gonzalo Rojas como una labor cíclica, que recogía antiguos poemas y los revitalizaba en cada nuevo libro, bien a través de su ubicación en nuevas cuerdas temáticas, bien por pequeños cambios en los versos y los títulos. A este respecto, cabe hacer hincapié en que las diferencias entre las distintas versiones de los textos, así como la selección de los poemas inéditos de Rojas en las *editio princeps* consultadas, ha sido posible gracias a la edición de las obras completas de Fabienne Bradu (Íntegra, 2012). Como suele decirse, vamos a hombros de gigantes.

El cuarto capítulo se adentra en la obra del pintor Roberto Matta a partir de la década de 1950. Al igual que en el estudio de la lírica, se parte de un análisis individual de la pintura en su etapa ya madura, una vez concluida la aproximación al contexto formativo. Curiosamente, se da la particularidad de que las telas de Matta desde mediados de siglo y hasta su muerte en 2002 han sido mucho menos investigadas que la experiencia francesa y estadounidense de sus inicios. Tal vez por la elección del autor de una senda individual, la disgregación del surrealismo en una heterogeneidad inclasificable o por su alejamiento de los focos de poder, se endurece ahora la tarea de encon-

trar documentación fuera de los contextos de origen. En consecuencia, no siempre es posible determinar la nómina de exposiciones de Matta en Italia, de la misma manera que es poco frecuente que una retrospectiva europea reproduzca imágenes de su obra en Chile o Cuba (cfr. *Matta*, Editions du Centre Pompidou, 1985).

Dado este contexto, se vuelve necesario hacer dos aclaraciones en torno a los catálogos de arte. Mayoritariamente, estos se han citado en la bibliografía primaria correspondiente a Matta, como sucede generalmente en los casos de las antologías literarias. Cabe recordarlo ya que, en fuentes importantes como *Entretiens Morphologiques*, *El Quixote de Matta* o “*Duotto*” *canto a dos voces*, esta práctica difiere de lo que se ha venido haciendo en otras investigaciones, en las que se señala a Germana Ferrari como autora de la colección (en tanto coordinadora). Una segunda advertencia viene causada por el carácter internacional del pintor, quien es responsable de textos indistintamente en inglés, francés, italiano y español. En el caso de los lienzos y al contrario de lo que podría pensarse, el hecho de que varias obras de Matta tengan títulos parecidos pero no iguales en diferentes idiomas indica, con mucha frecuencia, que son efectivamente dos obras distintas y no la misma traducida a otras lenguas. Por ello, se ha tratado de mantener unos títulos constantes a lo largo del ensayo, ya que *La lumière noire* no es el mismo cuadro que *Dark Light*, ni *El prisionero de la luz* igual a *Le forçat de la lumière*. A pesar de la diferencia visual, el título homólogo sí señala una cercanía en la orientación de los dos lienzos o su pertenencia a una misma serie.

A su vez, la profundización en la trayectoria del santiaguino revela también sus productivas relaciones con lo literario. Al margen de las intersecciones con Gonzalo Rojas, Matta se vale de clásicos como *La Odisea*, *La Araucana* o *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* para reafirmar su programa estético, en una relación de vasos comunicantes. De la misma manera, difícilmente se podría comprender la totalidad de su obra pictórica sin el gran número de textos, tanto ensayísticos como de carácter lírico, con los que buscó entretejer su cosmovisión y ejemplificar una “creatividad universal” que no compartimentara disciplinas.

Por último, el capítulo cinco apunta hacia las principales intersecciones entre los autores, algunas de las cuales se han dejado intuir a través del estudio de cada proyecto individual. Una primera parte hace referencia a alguno

de los hitos biográficos que unieron a Rojas y a Matta, al tiempo que vuelve a incidir en las obras conjuntas resultantes de tal afinidad. El pensamiento, formas y temas que conducen a un reconocimiento entre los artistas se desglosan en un segundo apartado, complementados con los lienzos y poemas que los representan. Esta síntesis final aspira entonces a recoger y dar sentido a numerosas ideas lanzadas a lo largo de los capítulos previos y, sobre todo, a dar respuesta a las hipótesis planteadas. Los tres puntos estudiados giran en torno a una conclusión principal, que se ha venido esbozando y que ya puede intuirse en el estudio de las obras individuales de Rojas y Matta: la presencia de una estética neorromántica. Esta idea ha derivado no solo de la síntesis de cada uno de los corpus, sino del acercamiento a una selección de obras que se analizan a lo largo del capítulo cinco y que ratifican estas conclusiones. En este sentido, toda la documentación ha ayudado a comprender que el regreso a un pensamiento romántico no solo fue una vuelta a los orígenes de la vanguardia surrealista, sino que también se trató de un ataque contra la misma, un deseo de diferenciarse. A través de esta reformulación puede entenderse entonces la simultaneidad en ambos creadores de nociones como un lenguaje “inconcluso”, la defensa de la autenticidad o la declarada hostilidad ante el mecanicismo estético y la modernidad industrial. Solo desde la perspectiva que da el fin del viaje, es decir, aquella de la lentitud, de la demora que exigen tanto la multiplicidad como la contradicción, se hace posible ver el “largo parentesco entre las cosas” (Rojas 1977: 7). Hermandad cifrada en las huellas de dos proyectos artísticos que fueron, en realidad, “metamorfosis de lo mismo” (1979: 7) y que abrieron una vía propia en el arte latinoamericano de posvanguardia.