

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1,
PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X



UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE
SEDE PUERTO MONTT



Estética negra e intervención cultural en la revista *Mandrágora*

Black Aesthetics and Cultural Intervention in the Magazine *Mandrágora*

Jonathan Salas Yáñez
Universidad Alberto Hurtado, Chile

Resumen

Este artículo analiza la revista *Mandrágora* (1938–1943) como un proyecto vanguardista que interviene de manera crítica en el campo literario chileno mediante una estética de lo “negro”. A partir del examen de sus manifiestos y de la producción poética de sus integrantes, se sostiene que la oscuridad no opera como un mero recurso formal, sino como un principio generativo y subversivo que articula una forma de negatividad estética y de autonomía poética. Desde un marco teórico desarrollado en el artículo, se propone que *Mandrágora* constituye una intervención cultural destinada a disputar los mecanismos de legitimación literaria vigentes en Chile durante las décadas de 1930 y 1940.

Palabras clave: vanguardia, surrealismo; estética negra; campo literario chileno

Abstract

This article examines the magazine *Mandrágora* (1938–1943) as a vanguard cultural project that intervened critically in the Chilean literary field through an aesthetic of the “black.” Focusing on the group’s manifestos and poetic production, the study argues that darkness functions not merely as a formal resource, but as a generative and subversive principle that articulates aesthetic negativity and poetic autonomy. The analysis situates *Mandrágora* within the cultural and literary debates of Chile during the 1930s and 1940s, highlighting its confrontation with dominant realist and socially committed poetics. From a theoretical

Recibido: 29/12/2025. Aceptado: 30/01/2026



Jonathan Salas Yáñez es Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Alberto Hurtado, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8508-2103>.

Contacto: jsalay1981@gmail.com

Cómo citar: Salas-Yáñez, J. (2026). Estética negra e intervención cultural en la revista *Mandrágora*. *Revista stultifera*, 9(1), 137-154. DOI: 10.4206/rev.stultifera.2026.v9n1-07.

framework grounded in aesthetic autonomy and cultural intervention, the article proposes that *Mandrágora* constituted a sustained challenge to prevailing mechanisms of literary legitimation, redefining the role of poetry as a space of resistance, non-identity, and symbolic critique within the modern cultural field.

Keywords: avant-garde, surrealism, black aesthetics, Chilean literary field

La revista *Mandrágora* (1938–1943) constituye uno de los proyectos vanguardistas más significativos de la literatura chilena del siglo XX. Fundada por los poetas Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa —a quienes posteriormente se sumó Jorge Cáceres—, la publicación se inscribe en el proceso de expansión del surrealismo en América Latina y adopta una estética que privilegia lo irracional, lo onírico y lo inconsciente como principios de creación poética (Mussy, 2001). Como señala Beatriz Sarlo, “la publicación de una revista presupone la necesidad de llenar un vacío y es, al mismo tiempo, una intervención cultural” (Sarlo, 1992, 9). En este sentido, *Mandrágora* no se limita a difundir poesía y manifiestos, sino que configura un discurso cultural que entra en diálogo —y en conflicto— con otros discursos presentes en el campo literario chileno de su tiempo. En efecto, el campo literario chileno de las décadas de 1930 y 1940 se caracterizaba por la hegemonía de estilos y figuras consolidadas, entre ellas la poesía de orientación realista y de fuerte compromiso político y social. En este contexto, la irrupción de *Mandrágora* puede entenderse como una intervención estética y cultural que cuestiona los criterios dominantes de legitimación poética y las expectativas sociales asignadas a la literatura.

La mandrágora ha sido una planta emblemática dentro del imaginario mítico y folklórico de Occidente debido a sus peculiaridades botánicas y a las leyendas que la rodean. Con raíces robustas y a menudo bifurcadas que evocan una forma antropomórfica, esta planta mediterránea fue relacionada desde la antigüedad con prácticas mágicas, rituales de fertilidad y poderes sobrenaturales, en virtud de sus propiedades narcóticas y su presencia prominente en supersticiones y usos medicinales tradicionales. La mandrágora aparece como una figura de marcada ambivalencia. En el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (2006), la planta es comprendida como condensación de energías telúricas primordiales, vinculadas tanto a la fertilidad como al peligro, en virtud de su carácter medicinal y venenoso a

la vez. Su raíz antropomórfica refuerza su condición liminar entre lo vegetal y lo humano, situándola en el espacio de lo mágico y lo instintivo. Por su parte, en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Gheerbrant (1999), la mandrágora es interpretada como expresión de fuerzas subterráneas, asociadas al mundo ctónico, a la fecundidad y a prácticas de hechicería medieval. Ambos enfoques coinciden en subrayar la ambigüedad constitutiva del símbolo: la mandrágora representa una potencia vital que puede ser creadora o destructiva, benéfica o fatal. Esta dualidad resulta particularmente significativa para comprender la apropiación del término en el imaginario surrealista, donde lo subterráneo, lo onírico y lo irracional operan como zonas privilegiadas de exploración poética.

Al parecer, no resultó fortuita la elección de la mandrágora y del color negro por parte de los jóvenes estudiantes del Liceo de Hombres de Talca que fundaron la revista. Este artículo se propone explorar las razones estéticas, simbólicas y culturales detrás de dicha elección, en el contexto de una revista de literatura chilena de mediados del siglo XX. Semejante carga simbólica resulta clave para comprender la elección del nombre de la revista y del grupo. Al apropiarse de la mandrágora como emblema, los poetas inscriben su proyecto en una genealogía de lo prohibido, lo oscuro y lo no racional, reivindicando un tipo de conocimiento poético ajeno a la lógica instrumental dominante.

La crítica en torno a *Mandrágora* ha oscilado entre interpretaciones que subrayan su carácter derivativo y aquellas que destacan su singularidad estética. Julio E. Noriega (1982) analiza la noción de lo negro como categoría estética, y vincula la propuesta del grupo con una tradición específica que remite a la influencia de Poe, enfatizando así la dimensión profética, visionaria y oscura de su poética. En contraste, José Carlos Rovira (1991) propone una lectura que sitúa al grupo como una vanguardia tardía, caracterizada por una cierta “pereza” histórica y un mimetismo respecto de los modelos europeos, particularmente del surrealismo francés. Desde esta perspectiva, el proyecto mandragórico aparecería como una prolongación periférica de impulsos ya consolidados en el centro, más que como una irrupción propiamente inaugural. Al enmarcar el discurso polémico y elitista de *Mandrágora* en un contexto histórico de modernización cultural y efervescencia política y social, Mussy (2001) reconoce un doble aporte del extemporáneo proyecto del conglomerado y de su perecedera experiencia

literaria: la incorporación de patrones poéticos e intelectuales transgresores (como la escritura automática o la negación de las normas de escritura) y de temáticas oscuras y prohibidas, así como la provocación directa en el ámbito nacional por medio de ataques poético-terroristas hacia personajes e instituciones consagrados. Por su parte, Claudia Rodríguez Monarca (2014) ha subrayado el rechazo explícito del grupo a las corrientes americanistas, nacionalistas e incluso al hispanismo pro-republicano, destacando que *Mandrágora* opta por establecer un nexo de continuidad con literaturas europeas antes que inscribirse en una matriz identitaria continental. En conjunto, estas lecturas revelan una tensión central en la recepción crítica del movimiento: si debe entenderse como un gesto mimético y tardío dentro del mapa de las vanguardias o como una operación consciente de desanclaje cultural que redefine, desde la periferia, los vínculos entre estética, tradición y modernidad.

Ante la ambivalencia simbólica y exegética en torno a *Mandrágora*, el presente artículo explora la relación entre la estética mandragórica y la dimensión de lo “negro” como símbolo literario y categoría ideológica interna al propio proyecto del grupo. La hipótesis central sostiene que la oscuridad en la poesía de *Mandrágora* no constituye un simple recurso expresivo, sino un principio generativo y subversivo que posibilita una intervención crítica en el campo cultural y literario. Desde esta perspectiva, lo negro se entiende como una forma de negatividad estética orientada a la defensa de la autonomía poética y a la resistencia simbólica frente a las normas dominantes de legitimación artística.

La investigación se articula en torno a tres preguntas centrales: ¿Cómo se expresa la estética de lo negro en *La Mandrágora* y qué valores promueve en el campo literario chileno? ¿De qué manera los rasgos formales y textuales reflejan la estrategia de resistencia simbólica del grupo? ¿Qué estrategias culturales implementó Mandrágora para disputar el canon literario y afirmar la autonomía poética? Estas preguntas se derivan de la hipótesis central del artículo, que sostiene que la estética de lo negro en *Mandrágora* constituye una forma de negatividad estética y resistencia simbólica, que excede la renovación formal y se configura como un proyecto cultural capaz de redefinir las condiciones de producción, circulación y legitimación de la poesía en Chile. Las conclusiones, a su vez, evidencian que *Mandrágora* ejerció una intervención crítica en el campo literario, al

promover la autonomía poética y desafiar las jerarquías simbólicas existentes.

Contexto histórico de *Mandrágora*

El Grupo Mandrágora surgió en Santiago de Chile en 1938, fundado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, todos egresados del Liceo de Hombres de Talca. Posteriormente se integró Jorge Cáceres, poeta, artista visual y bailarín. Desde sus inicios, el grupo estuvo fuertemente influido por el surrealismo francés y contó con el apoyo simbólico de Vicente Huidobro, quien actuó como referente para los jóvenes poetas. Antes de consolidarse bajo el nombre de *Mandrágora*, el núcleo fundacional ya era conocido como “los lomos negros”, (Mussy Roa y Aranguiz Pinto, 2004) denominación que aludía tanto a su procedencia provincial —la ciudad de Talca— como a su voluntad de irrupción en la capital mediante una poesía radicalmente distinta a las formas dominantes en el campo literario chileno de la época. Esta etapa formativa y de autodefinición estética ha sido documentada en el relato biográfico de Teófilo Cid, uno de los fundadores del grupo.

La revista *Mandrágora* se publicó de manera intermitente entre diciembre de 1938 y 1943, y alcanzó un total de siete números. En su primer número se incluyeron textos fundamentales del proyecto, como el manifiesto “Mandrágora, poesía negra” de Braulio Arenas (1938), “Intervención de la poesía” de Enrique Gómez-Correa (1938) y el texto “De cuando en cuando” de Vicente Huidobro (1938). A lo largo de su existencia, la revista combinó poesía, manifiestos y ensayos, con el objetivo de provocar una ruptura con la poesía dominante y promover una concepción estética radicalmente renovadora.

Paralelamente, el grupo desarrolló un sello editorial propio, Ediciones Mandrágora, a través del cual se publicaron obras emblemáticas del grupo; entre otras, las siguientes: *El mundo y su doble* (Arenas, 1940), *La mujer mnemotécnica* (Arenas, 1941), *Las hijas de la memoria* (Gómez-Correa, 1940), *Cataclismo en los ojos* (Gómez-Correa, 1941), *René o la mecánica celeste* (Cáceres, 1941), *Pasada libre* (Cáceres, 1941), *Bouldroud* (Cid, 1942), *Mandrágora, Siglo XX* (Gómez-Correa, 1945), *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* (Gómez-Correa, 1955), *El A G C de la Mandrágora* (Arenas, Gómez-Correa y Cáceres, 1957). En 1939 se editó *Ximena* (Arenas, Cáceres,

Cid y Gómez-Correa, 1939), homenaje a Ximena Amunátegui, que reunió poemas e ilustraciones fotográficas, y se organizó la *Defensa de la Poesía*, folleto que recogió conferencias críticas en torno a la función del intelectual (Arenas, Gómez-Correa y Cid, 1939). Entre 1942 y 1943, tras la decadencia de la revista, el grupo lanzó *Leit Motiv*, un boletín de solo tres números que permitió estrechar vínculos con el surrealismo internacional mediante la publicación de traducciones de André Breton, Benjamin Péret y Aimé Césaire.

Sin duda, el desarrollo del surrealismo en Europa, particularmente en Francia durante el período de entreguerras, constituyó un antecedente decisivo para la configuración del proyecto mandragórico (Mussy, 2001). Surgido como una respuesta crítica a la racionalidad burguesa y a las devastaciones de la Primera Guerra Mundial, el surrealismo propuso una liberación integral de la experiencia humana a través de la exploración del inconsciente, el automatismo psíquico y la subversión de las formas artísticas tradicionales. En este marco, la figura de André Breton adquirió un rol central como articulador teórico y organizador del movimiento, cuya influencia se proyectó más allá del ámbito europeo mediante redes editoriales, manifiestos y traducciones. Para el Grupo Mandrágora, Breton operó como referente simbólico e intelectual, no solo por su formulación doctrinaria del surrealismo, sino también por la posibilidad de inscribir su proyecto poético en una tradición vanguardista internacional.

El surgimiento de *Mandrágora* se inscribe en un contexto de transformación social y cultural: durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda se produjo el ascenso de las capas medias, lo que favoreció un impulso renovador y abrió espacios para propuestas literarias marginales y experimentales (Mussy, 2001). En este marco, la revista no solo respondió a un vacío estético, sino que operó como una intervención cultural en un Chile atravesado por profundas transformaciones sociales y literarias. Sin embargo, el campo literario chileno de fines de la década de 1930 se encontraba ya fuertemente estructurado en torno a revistas consagradas que operaban como instancias centrales de legitimación estética, intelectual y política, delimitando con claridad los márgenes de lo aceptable y lo visible en la producción literaria. Publicaciones como *Atenea* (Concepción), la *Revista de Artes y Letras* de la Universidad de Chile, *Babel*, *Pro Arte* y *Hoy* articulaban redes intelectuales estables, promovían autores ya reconocidos

dentro del canon nacional y sostenían concepciones de la literatura asociadas al humanismo universitario, al realismo crítico y al debate político-cultural del período. Estas revistas no solo difundían obras y ensayos, sino que cumplían un rol activo en la formación del gusto, la consagración simbólica y la mediación entre literatura, universidad y esfera pública. En este escenario, *Mandrágora* puede entenderse como una intervención cultural que responde tanto a un vacío estético como a una coyuntura histórica favorable a la emergencia de discursos marginales y experimentales, posicionándose deliberadamente en tensión con estas revistas dominantes, con sus modos de institucionalización de la cultura y con sus criterios de legitimación literaria.

Estética mandragórica y producción poética

La estética mandragórica se caracteriza por una fuerte impronta surrealista y freudiana, orientada a la exploración del inconsciente y a la ruptura con la racionalidad instrumental. En este marco, el poeta Braulio Arenas traza, a través de su manifiesto “Mandrágora, poesía negra” (Arenas, 1938), el camino estético e ideológico del grupo: la revista se concibe como un arma dirigida contra los representantes de la vieja poesía chilena. Sus dardos apuntan principalmente a las figuras de los escritores que, a juicio del grupo, conforman el *establishment* de la poesía nacional, comenzando por su principal antagonista, Pablo Neruda, y, por extensión, por todos aquellos autores cercanos a su figura. Así, en el último número de la revista se presentaba a los tres grandes poetas de la época: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y el futuro Premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda. Enrique Gómez-Correa los exponía de este modo en las primeras páginas de su texto “testimonio de un poeta negro”:

Pablo Neruda, este sebiento que nadie, aun sin haber conocido la poesía negra, no dejará de sentir náuseas por su vida, su obra y su aureola de mierda. Con Neruda queda saturado el volumen de porquería y la integración del grupo de los “tres chiflados de la poesía chilena”, como los llamaría un día Braulio Arenas, no debiéndoles, nosotros los de *Mandrágora*, sino el placer de habernos proporcionado unos cuantos instantes de diversión. (Gómez-Correa, 1943, p.10)

La revista *Mandrágora* no se limitó al núcleo fundador compuesto por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa —al que se integró

tempranamente Jorge Cáceres—, sino que funcionó también como un espacio de convergencia para otros poetas chilenos vinculados, de manera más o menos estable, al ideario surrealista. Entre los colaboradores y participantes asociados al proyecto se encuentran Gonzalo Rojas, quien mantuvo un vínculo inicial con el grupo antes de tomar distancia, así como Gustavo Osorio, Fernando Onfray, Enrique Rosenblatt, Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa, Renato Jara y Mariano Medina, entre otros. La presencia de estos autores evidencia que *Mandrágora* operó como un polo de atracción para una generación joven interesada en la experimentación poética, el automatismo y la ruptura con las formas dominantes; así se ampliaba el alcance del proyecto más allá de sus fundadores y se consolidaba una red de colaboración que reforzó su carácter colectivo, vanguardista y transgresor dentro del campo literario chileno de fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 (Mussy, 2001).

En el primer número de la revista, Arenas formulaba el ideal de su proyecto en los siguientes términos:

Un semejante grado de voluntad sin voluntad, una resolución franca y feroz, que arrastra todas las leyes convencionales de los hombres y anula las de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo inmoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas, juego eterno, dualismo tenebroso y automatismo sin control. La vida misma se sale de la estatua que le asignaron por residencia y vuela, quemando las fronteras de la razón, en un viaje ciego pero alucinatorio, llevando tras de sí a un muñeco de huesos y carne que nada sabía de la faz esotérica subconsciente. (Arenas, 1938, pp. 1-6)

Dicho texto puede leerse como un hipotexto programático que articula y otorga coherencia a los siete números de la revista, estableciendo los principios que orientan tanto la producción poética como la intervención cultural del colectivo:

Por supuesto que no es el sueño, ni la poesía negra, quienes, desinteresadamente, se han prestado para que se los convierta en símbolos de un símbolo, los que han permitido un empleo deformante. «Aun en sueño yo prefiero caer», asegura con toda oportunidad André Breton. Sí, caer de un sueño a otro y otro, como por una suerte de caja de repetición, para encontrar en el fondo de ella, envuelta en telas negras y fosforescentes, una pequeña planta nupcial, mandrágora mía. (Arenas *et al.*, 1938, p. 5)

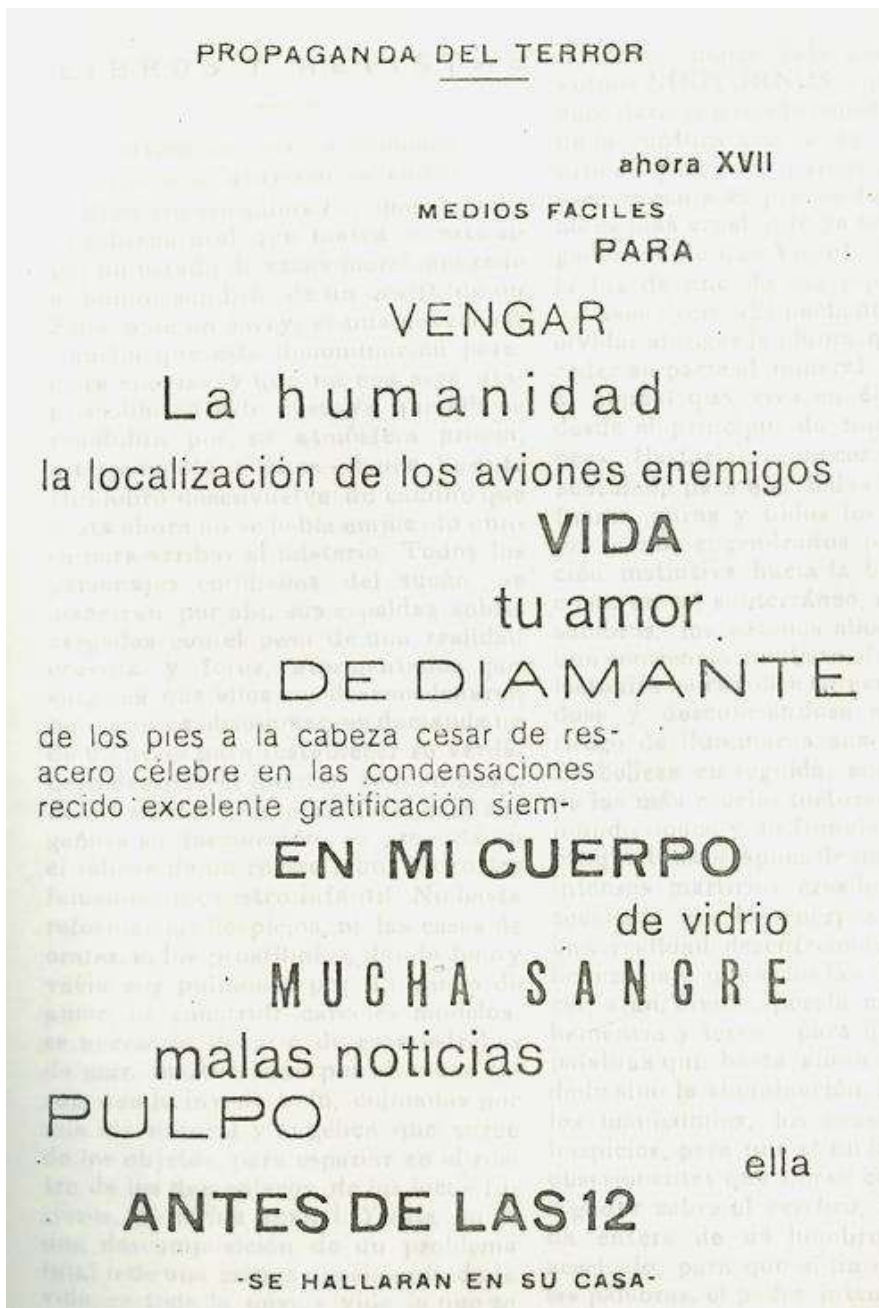
Dentro del cuerpo del texto escrito por Arenas, la noción de *poesía negra* se reitera de manera sistemática, no como una simple recurrencia terminológica, sino como un principio estructurante que organiza el conjunto del proyecto editorial. En este sentido, la poesía negra opera como un hipotexto en el sentido genettiano. Esta noción se proyecta a lo largo de los números de la revista, donde se vuelve constante la alusión tanto a los poetas negros como a la poesía negra y a sus representantes, configurando una red de referencias internas que refuerza la identidad del grupo.

Orientados desde Europa por la figura tutelar de André Breton (Waldberg, 2004) y por los postulados centrales del surrealismo, los integrantes de *Mandrágora* adoptan y reformulan esta consigna estética en función de su propio contexto cultural y literario. De este modo, la poesía negra se consolida como una categoría operativa que articula automatismo, negatividad y subversión simbólica. El alcance de este concepto no se restringe exclusivamente a los textos publicados en la revista *Mandrágora*, sino que se manifiesta también en diversos escritos y producciones ajenas a su órgano editorial, lo que da cuenta de su proyección más amplia y de su capacidad de irradiación dentro del campo literario chileno de la época.

En términos formales, la poesía publicada en *Mandrágora* presenta una ruptura sistemática de la sintaxis tradicional, una desarticulación de la lógica narrativa y una imaginería convulsiva y onírica que privilegia asociaciones libres y automatismos. La opacidad semántica se convierte en un rasgo central del proyecto: el significado no se ofrece de manera inmediata, sino que exige una lectura atenta y una disposición interpretativa que privilegia la experiencia estética y la intuición. El mejor ejemplo de la realización del automatismo y de la afasia poética se encuentra en el poema-collage titulado *Propaganda del terror* (figura 1).

Figura 1.

Poema “Propaganda del terror”



Nota. Fuente: Arenas (1938, p.10)

El fragmento despliega un uso radical del montaje; anula toda continuidad sintáctica y semántica y produce un efecto de afasia poética. Desde la perspectiva de (Bürger, 2000), este procedimiento corresponde a la negación de la obra orgánica propia del arte burgués: el poema no busca unidad ni sentido, sino opera como acto de choque. El *collage* verbal interrumpe la autonomía estética y convierte el lenguaje en una práctica

crítica que cuestiona las convenciones literarias y la racionalidad cultural dominante. Esta técnica de la fragmentación para producir un acto de choque evoca la crítica de Adorno al montaje, el cual desautoriza la unidad de la obra al manifestar la disparidad de sus partes. Para Adorno, el arte moderno es tan abstracto como las relaciones humanas en la sociedad contemporánea. La opacidad en *Mandrágora* no es ausencia de sentido, sino una negativa a someterse a la transparencia representativa de la cultura oficial.

Por otra parte, la noción de lo negro en *Mandrágora* debe entenderse como una categoría estética e ideológica interna al proyecto del grupo. La oscuridad no remite a una ausencia de sentido ni a una mera provocación formal, sino a un principio generativo que habilita formas alternativas de conocimiento poético. En este marco, lo negro funciona como una estrategia de resistencia simbólica frente a la racionalidad instrumental, al realismo dominante y a las expectativas sociales impuestas a la literatura. Así, la estética negra mandragórica articula una defensa de la autonomía poética y una crítica implícita al orden cultural vigente. La negatividad estética se convierte en un gesto político en sentido amplio: no como programa partidario, sino como intervención en el campo cultural y como disputa por los criterios de legitimación del arte.

De ese modo, en los escritos poéticos y en sus manifiestos del grupo se expresa explícitamente la voluntad de subvertir el canon literario chileno y de crear un espacio de autonomía poética, en el que el arte no se subordine a funciones sociales o políticas inmediatas.¹ Esta resistencia estética se manifiesta también en la circulación de textos internacionales y en la vinculación con el surrealismo francés, lo que refuerza el carácter transnacional y programático del proyecto (Mussy, 2001).

La revista *Mandrágora* como intervención cultural, gesto vanguardista, operación de negatividad estética y posicionamiento político

La teoría de Beatriz Sarlo sobre la revista como medio cultural subraya que la publicación no es un acto neutral, sino una respuesta a vacíos culturales específicos y una intervención situada en el presente. La revista transmite ideas estéticas e ideológicas que la constituyen en un discurso cultural capaz de disputar el campo literario dominante (Sarlo, 1992), entendiendo el campo intelectual como

[...] relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones. (Bourdieu, 2002, p. p.37).

Desde esta perspectiva, *Mandrágora* puede comprenderse como un agente que interviene activamente en el campo literario chileno mediante la creación de sus propios dispositivos de difusión, la publicación de textos estéticamente disruptivos y la reivindicación de la autonomía poética frente a las instancias dominantes de legitimación cultural. En términos de Bourdieu, su posición no solo se define por oposición a otros grupos o corrientes, sino también por las relaciones de complementariedad y tensión que estructuran el espacio de producción simbólica.

Si asumimos que la vanguardia no solo renueva las formas artísticas, sino además cuestiona las instituciones del arte desde su interior (Bürger, 2000), la revista *Mandrágora* encarna este gesto vanguardista a través de manifiestos como “Mandrágora, poesía negra” de Braulio Arenas (1938) e “Intervención de la poesía” de Enrique Gómez-Correa (1938), en los que se declara explícitamente la intención de disputar el canon literario chileno y de establecer canales alternativos de difusión. La creación de Ediciones Mandrágora refuerza esta independencia institucional y consolida la dimensión programática del proyecto (Rojas, 2012). Desde el primer número se evidencia esta elección de una estética que se expresa mediante el color negro, tal como lo plantea Arenas. Lo negro se configura como una constelación simbólica que articula noche y memoria, placer y terror, libertad e imaginación, instinto y belleza, conocimiento y automatismo, consolidándose como un principio estético totalizante.

Desde una lectura adorniana (Adorno, 2004), la estética de *Mandrágora* puede comprenderse como una forma radical de negatividad estética, en la que lo “negro” opera como principio crítico frente a la racionalidad instrumental que organiza la cultura moderna. La oscuridad, la opacidad semántica y la fragmentación del sentido no deben entenderse como déficits comunicativos, sino como estrategias formales mediante las cuales la obra se sustrae a las exigencias de claridad, utilidad y consumo impuestas por el orden social dominante. En este marco, lo negro no designa únicamente una tonalidad simbólica, sino una toma de posición estética que rehúsa la conciliación entre arte y realidad administrada.

La poesía mandragórica, al insistir en imágenes convulsivas, asociaciones automáticas y quiebres sintácticos, interrumpe la lógica de la identidad y del significado estabilizado. Esta interrupción constituye un gesto de resistencia: la obra se afirma en su negatividad, es decir, en su capacidad de no coincidir con el mundo tal como es. Lo negro se convierte así en una figura de la no-identidad, un espacio donde el lenguaje poético conserva su potencia crítica al no someterse a la transparencia ni a la función representativa.

En los manifiestos del grupo, particularmente en “Mandrágora, poesía negra”, esta concepción se explicita como programa estético e ideológico. La reiteración del sintagma *poesía negra* funciona como un núcleo organizador del proyecto, más que como una simple consigna retórica. Se trata de un hipotexto que articula los distintos números de la revista y que orienta la producción poética hacia una exploración deliberada de lo oscuro, lo inconsciente y lo no racional, en abierta oposición a las poéticas dominantes del realismo y del compromiso social inmediato.

Desde esta perspectiva, la apuesta mandragórica por el automatismo y por el inconsciente puede leerse como una radicalización de la autonomía estética. En lugar de ofrecer un mensaje ideológico directo o una representación reconocible de lo social, la poesía negra trabaja desde el extrañamiento, preservando un resto irreductible a la interpretación inmediata. Esta negatividad no implica una retirada apolítica, sino una forma indirecta de crítica cultural: al negarse a reproducir las formas discursivas dominantes, la poesía expone los límites del lenguaje racionalizado y del sentido común literario.

La estética negra de *Mandrágora* se constituye, así, como una intervención crítica dentro del campo literario chileno. Su pugna con las poéticas realistas y con las figuras ya consagradas no se reduce a una polémica personal o generacional, sino que expresa una disputa más profunda por los criterios de legitimación estética. La negatividad adorniana permite comprender este gesto como una forma de resistencia inmanente: la oscuridad se vuelve el lugar donde el arte preserva su capacidad de negación y su potencia utópica, imaginando otras formas de experiencia y de sensibilidad no subordinadas a la razón instrumental.

La revista *Mandrágora* se posiciona de manera explícita frente al canon literario chileno de su tiempo, no solo como una disputa estética, sino también como una intervención de carácter político-cultural. La impugnación del canon dominante —encarnado en figuras consagradas y en una poesía institucionalizada— responde a la necesidad del grupo de desarticular las jerarquías simbólicas que regulaban la legitimidad literaria en el campo cultural chileno. En este sentido, la crítica a la “vieja poesía” no se limita a una divergencia estilística, sino que se articula como un gesto de ruptura con las formas de autoridad intelectual vigentes.

La dimensión política de *Mandrágora* no se expresa a través de un programa partidista ni de una militancia directa, sino mediante una política de la escritura y de la imaginación. La adopción del surrealismo, el énfasis en el automatismo psíquico y la reivindicación de la poesía negra operan como estrategias de subversión simbólica que cuestionan los fundamentos racionales, morales y estéticos del orden cultural establecido. De este modo, la revista propone una reconfiguración del canon desde los márgenes, desplazando los criterios tradicionales de valoración literaria y abriendo un espacio para formas de expresión radicalmente disidentes. En el último número de la revista se siguen desplegando estos intertextos, puestas en escena de la estética de lo negro. Esta vez es el poeta Enrique Gómez Correa que despliega el escrito manifiesto “Testimonio de un poeta negro”:

Lo negro es esta actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través del negativo repentinamente, al placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual. Crimen, locura, sueño, perversión en estado de gracia y pureza. Se estará más allá de la dominante emanada del prejuicio del bien, así como de este otro prejuicio en formación que es el prejuicio del mal. No se tratará de ser maldito, poeta maldito, sino de no temerle a la maldición. (Gómez-Correa, 1943, p. 4)

Esta operación de relectura y desplazamiento del canon se materializa en la elección de una genealogía poética alternativa, en la que conviven autores europeos de ruptura como Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, Friedrich Hölderlin y Alfred Jarry, junto a figuras centrales del surrealismo como André Breton, así como referentes del ámbito latinoamericano y chileno, entre los que destaca Vicente Huidobro. La inclusión de estos nombres no responde a una

lógica de consagración tradicional, sino a la construcción de un linaje poético afín a la insubordinación estética y a la transgresión de los límites impuestos por la tradición literaria nacional.

Conclusión

La experiencia de la revista *Mandrágora* se configura como una de las intervenciones más complejas y radicales del campo literario chileno del siglo XX, no solo por su adscripción al surrealismo, sino por la manera en que reformula dicha vanguardia en clave local, articulando estética, política cultural y disputa simbólica. Su propuesta de una “poesía negra” debe entenderse como un proyecto integral que desborda la renovación formal y se instala como una toma de posición frente a los modos dominantes de producción, legitimación y circulación de la literatura en Chile. En este sentido, *Mandrágora* no actúa únicamente como una revista literaria, sino como un dispositivo crítico que tensiona los límites del canon y redefine el lugar de la poesía en la esfera cultural.

La noción de lo negro, lejos de constituir una simple metáfora cromática o una estrategia de provocación, se erige como un principio estético e ideológico que articula negatividad, automatismo y opacidad semántica. Desde esta perspectiva, la oscuridad en la poesía mandragórica no remite a una ausencia de sentido, sino a una resistencia activa frente a la racionalidad instrumental y a las exigencias de claridad, utilidad y comunicabilidad que caracterizan a la cultura moderna. En consonancia con una lectura adorniana, la negatividad estética que atraviesa los textos de *Mandrágora* preserva la autonomía del arte y mantiene abierta una dimensión utópica: la posibilidad de imaginar formas de experiencia y de sensibilidad no subsumidas por el orden social vigente.

Asimismo, la pugna sostenida por el grupo con las figuras consagradas de la poesía chilena y con las revistas institucionalizadas de la época revela una conciencia aguda de las dinámicas del campo literario. La crítica a la “vieja poesía” y la confrontación directa con autores canónicos no deben leerse únicamente como gestos polémicos o generacionales, sino como estrategias deliberadas de desestabilización simbólica. A través de manifiestos, ataques retóricos y la construcción de una genealogía poética alternativa, *Mandrágora* disputa los criterios de autoridad cultural y propone una reconfiguración del canon desde los márgenes, afirmando el

derecho de la poesía a no responder a mandatos externos, ya sean estéticos, morales o políticos.

La dimensión política del proyecto mandragórico se expresa, por tanto, de manera indirecta y no programática. Lejos de una militancia explícita, la revista despliega una política de la escritura basada en la subversión de las formas discursivas dominantes, en la reivindicación del inconsciente y en la negación de la obra orgánica propia del arte burgués. El uso del automatismo, el *collage* y la fragmentación, ejemplificado en poemas como *Propaganda del terror*, convierte al lenguaje poético en un espacio de choque y extrañamiento, donde se interrumpe la lógica del sentido estabilizado y se cuestionan las convenciones que sostienen la cultura literaria hegemónica.

Finalmente, la relevancia histórica de *Mandrágora* reside tanto en su inserción en una red transnacional de vanguardias —particularmente en su diálogo con el surrealismo francés y la figura de André Breton— como en su capacidad para traducir y reconfigurar esas influencias en un contexto periférico. Al hacerlo, el grupo no solo inaugura una de las experiencias surrealistas más coherentes de América Latina, sino que deja una huella perdurable en la historia de la poesía chilena, al demostrar que la radicalidad estética puede constituirse como una forma de crítica cultural profunda. En su afirmación de la negatividad, de lo oscuro y de lo no reconciliado, *Mandrágora* instala una concepción de la poesía como espacio de insubordinación y libertad, cuya potencia crítica sigue interpelando las lecturas contemporáneas del canon y de la relación entre arte, ideología y sociedad.

Notas

¹ Si bien a lo largo de sus siete números la revista mantuvo una continuidad de pugna y subversión dentro del campo intelectual y literario chileno, esta confrontación incluyó incluso a la figura de Vicente Huidobro, muy cercano al grupo y, al mismo tiempo, profundamente admirado. Ello no impidió que *Mandrágora* lo incorporara dentro del tríptico crítico conformado por Neruda, De Rokha y el propio Huidobro, considerados representantes de una poesía ya institucionalizada y funcional a los mecanismos de consagración literaria vigentes. La revista se nutrió de una marcada influencia transatlántica, mediada principalmente por el surrealismo europeo, lo que consolidó su adscripción a un proyecto estético internacional. En este marco, el grupo *Mandrágora* ha sido considerado la experiencia surrealista más orgánica y coherente desarrollada en

América Latina, tanto por la claridad de su programa estético como por la sostenida práctica editorial que articuló poesía, manifiesto e intervención cultural. Desde sus páginas, el grupo manifestó además su apoyo a la causa de la Guerra Civil Española, posicionándose ideológicamente en un escenario de fuerte polarización cultural. Esta toma de posición se tradujo en una pugna constante con poetas vinculados al Partido Comunista y al Partido Socialista de Chile, entre ellos Humberto Díaz-Casanueva, Rosamel del Valle, Ángel Cruchaga Santa María y Juvencio Valle, figuras centrales del campo poético nacional de la época, algunos representantes de la Alianza de Intelectuales de Chile, de marcada influencia de Neruda y el Partido Comunista de Chile. No obstante, el blanco principal de los ataques fue Pablo Neruda, aludido de manera reiterada y despectiva como el “Bacalao”, emblema de una poesía hegemónica que el grupo identificó como adversaria estética e ideológica. La crítica a Neruda operó, así como un gesto simbólico de confrontación directa con el canon literario chileno y con las formas dominantes de legitimación cultural.

Referencias

- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética* (2.ª ed.; J. Navarro Pérez, Trad.). Akal.
- Arenas, B. (1938). Mandrágora, poesía negra. *Mandrágora*, 1, 1-4.
- Arenas, B. (1940). *El mundo y su doble*. Mandrágora.
- Arenas, B. (1941). *La mujer mnemotécnica*. Mandrágora.
- Arenas, B. Cáceres, J., Cid, T., y Gómez-Correa, E. (1939). *Ximena*. Mandrágora.
- Arenas, B., Gómez-Correa, E., y Cáceres, J. (1957). *El A G C de la Mandrágora*. Mandrágora.
- Arenas, B., Gómez-Correa, E., y Cid, T. (1939). *Defensa de la poesía*. Mandrágora.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Montessor.
- Breton, A. (2013). *Antología (1913–1966)* (T. Segovia, Trad.). Siglo XXI.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (3.ª ed.; J. García, Trad.). Península.
- Cáceres, J. (1941a). *René o la mecánica celeste*. Mandrágora.
- Cáceres, J. (1941b). *Pasada libre*. Mandrágora.
- Cid, T. (1942). *Bouldroud*. Mandrágora.
- Gómez Correa, E. (1938). Intervención de la poesía. *Mandrágora*, 1, 9.

- Gómez Correa, E. (1940). *Las hijas de la memoria*. Mandrágora.
- Gómez-Correa, E. (1941). *Cataclismo en los ojos*. Mandrágora.
- Gomez Correa , E. (1943). Testimonio de un poeta negro. *Mandrágora*, 7, 3-16.
- Gómez-Correa, E. (1945). *Mandrágora, Siglo XX*. Mandrágora.
- Gómez-Correa, E. (1955). *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*. Mandrágora.
- Huidobro, V. (1938). De cuando en cuando. *Mandrágora*, 1, 5.
- Mussy, L de. (2001). *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Universidad Finis Terrae.
- Mussy Roa, L. de, y Aránguiz Pinto, S. (2004). *Teófilo Cid: Soy leyenda. Obras completas* (Vol. I). Cuarto Propio.
- Noriega, J. E. (1982). La Mandrágora en Chile: Profecías poéticas y revelaciones del género negro. *Revista Iberoamericana*, 48(118-119), 201-214.
<https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1994.6433>
- Rodríguez Monarca, C. (2014). Metatextos literarios de la vanguardia chilena (1914-1938). *Revista Chilena de Literatura*, 86, 75-94.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132008000100012
- Rojas, W. (2012). *Cronología del Movimiento Surrealista. Síntesis comentada*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Rovira, J. C. (1991). Mandrágora o la pereza de la vanguardia tardía. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 20, 231-242.
<https://data.cervantesvirtual.com/manifestation/1256112>
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: cahiers du CRICCAL*, 9, 9-16. http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- Waldberg, P. (2004). *Dadá: La función del rechazo. El surrealismo: La búsqueda del punto supremo* (M. Jaua Alemán, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

REVISTA STVLTIFERA

DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

VOLUMEN 9, NÚMERO 1, PRIMER SEMESTRE DEL 2026
ISSN 0719-983X

Editorial: Nuevamente, política y crimen

Juan Antonio González de Requena Farré

La máquina que solo mata: epistemología del miedo, normalización del exterminio y el ocaso de la palabra

Francisco Tiapa

Más allá de la nostalgia trumpista: algunas reflexiones sobre las bases mitológicas del discurso político antiinmigrante en el populismo reaccionario estadounidense

Gerardo Vélez Argueta

Nihilismo, valores y política. Wendy Brown, lectora de *Política como vocación* de Max Weber

Nicolás Fraile

***La república* como novela: delirio y ficción en la utopía platónica**

Jorge Polanco

***La ciudad de Gonzalo Millán* como procedimiento técnico**

David Bustos

Estética negra e intervención cultural en la revista *Mandrágora*

Jonathan Salas Yañez