



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

Vicente Huidobro: *antipoeta y mago*. Un acercamiento
analítico e interpretativo a *Altazor* a través de las
vanguardias literarias

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A:

FRANCISCO JAVIER RAMIREZ TREVIÑO

ASESOR:

DR. ROMEO TELLO GARRIDO



2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Jesús y Alicia.
Por haberme dado infinitamente más que una célula cada uno.

Vicente Huidobro: *antipoeta y mago*. Un acercamiento analítico e interpretativo a *Altazor* a través de las vanguardias literarias

ÍNDICE

Página

Prefacio

Vicente Huidobro: <i>antipoeta y mago</i>	1
---	---

Primera parte

Vicente García-Huidobro Fernández.....	4
--	---

I. Huidobro: su propia historia, su propio mito.....	5
II. <i>El pasajero de su destino</i> : esbozo biográfico.....	6

Segunda parte

La febril aventura vanguardista.....	13
--------------------------------------	----

I. Para una comprensión de las vanguardias.....	14
II. Las vanguardias europeas: el eje Milán-Berlín-Zúrich-París-Madrid.....	18
III. Las vanguardias latinoamericanas. Enfoque general.....	44
IV. El creacionismo: caro hijo huidobriano.....	57

Tercera parte

<i>Altazor</i> : Vicente Altazor/Altazor Huidobro.....	63
--	----

I. Origen y desarrollo del proyecto.....	64
II. Naturaleza general del poema.....	67
III. Tentativas de acercamiento, análisis e interpretación.....	69
IV. Acercamiento analítico e interpretativo a <i>Altazor</i>	70
Prefacio.....	70
Canto I.....	76
Canto II.....	90
Canto III.....	95
Canto IV.....	101
Canto V.....	109
Canto VI.....	117
Canto VII.....	119
V. <i>Altazor</i> y su sentido metapoético.....	121

Cuarta parte

Más allá y menos allá de <i>Altazor</i>	123
---	-----

I. Obra poética anterior y posterior a <i>Altazor</i>	124
II. Narrativa.....	137
III. Teatro.....	141
Epílogo	
Huidobro: <i>el del ansia infinita</i>	143
Bibliografía.....	149

Explicar un poema o una vida puede ser una tarea ingrata. A primera vista, parece una empresa imposible, y, en cierto sentido, lo es. En segundo lugar, podría parecer una tarea inútil, y lo es a menudo. Las palabras, por muy brillantemente que sean hiladas en la consecución de este fin, no pueden dar cuenta de aquello irreductible que constituye el núcleo y la expresión última de un poema o una vida. [...] el esfuerzo puede ser tan desproporcionado respecto al fin, que haga que se pierdan en palabras y más palabras los tesoros, los secretos y los impulsos que animaron y soportaron uno u otra. De todas maneras, como escribiera Housman, la poesía es un deleite, ¿qué importa saber cosas, si la composición misma nos mece o nos arrebatada con su sonoridad y su profundidad?

Aun así es propio de los hombres intentar empresas. Aun y sabiendo la escasa recompensa que puede lograrse, aun y sabiendo que apenas podrá esbozarse con modestia aquello que de único e irrepetible perdura, los seres humanos nos afanamos en el intento, y a veces, sea por la cantidad de trabajo y de concentración empleados en su consecución, sea por el logro de una frase bellamente cincelada, nos halagamos pensando que el intento, a pesar de su pobre resultado, valió la pena. Es nuestro sino.

Pablo Soler Frost
Prólogo a *El naufragio del Deutschland*
de Gerard Manley Hopkins

El verdadero poeta es el hombre que siente, que oye, que ve. El poeta conoce las raíces profundas de las cosas, ilumina las obscuridades, sabe elegir la corriente subterránea que es la distintiva de su tiempo; por eso el poeta verdadero es profeta. [...] el poeta es profeta en el sentido de saber oír la voz profunda de su tiempo. [...] No hay momento en el verdadero poeta que no sea profecía, hasta su más mínimo verso. Todo en él significa esencia de vida, reflejo del presente y raíz del futuro.

Vicente Huidobro

Quien aspire a ser hombre habrá de ser inconformista.

Ralph Waldo Emerson

Prefacio

Vicente Huidobro: *antipoeta y mago*.

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

Vicente Huidobro
Prefacio de *Altazor*

El 2 de enero de 1998 se cumplieron cincuenta años de la muerte de Vicente Huidobro. Más allá de un simple atavismo numérico, en esa fecha estuvo cifrado el origen de estas páginas. Aunque conocía con anterioridad la poesía de Huidobro, y con especial predilección *Altazor*, no fue sino hasta ese momento cuando comencé a pensar formalmente en este proyecto, es decir, a esbozarlo, a definirlo, incluso a sentirlo, a disfrutarlo y padecerlo a un mismo tiempo. Ha sido éste un viaje largo, gozoso y conflictivo por igual, y, sobre todo, emotivo y fértil en más de un sentido.

Durante este intenso viaje he llegado a la conclusión de que la poesía y el periplo vital de Vicente Huidobro no pueden ser abordados mesuradamente, con una actitud intelectual distante y aséptica. Más bien, todo lo contrario. Si la desmesura y la grandilocuencia son signos inherentes de la vida y la obra poética de Huidobro, estas mismas características exigen un conocimiento y una apreciación semejantes al acto de lanzarse al vacío sin la seguridad de la existencia de un paracaídas. Se trata de dejarse caer en los textos y en la experiencia vivencial de Huidobro de una manera ansiosa, pulsional y arrebatada. En tal sentido, un poema como *Altazor* obliga al lector a aceptar que se encuentra ante un desafío, ya no sólo literario, sino también racional y emocional. La lectura de *Altazor* es así una experiencia iniciática, un rito de paso literario, una sacudida al intelecto y al espíritu. La lectura de *Altazor* es, sin duda, un estremecimiento de placer y de agonía.

Fascinación es la palabra que mejor define lo que me provocan el nombre y la obra de Vicente Huidobro. Fascinación que se reitera y se agranda con cada lectura de su enorme, profundo y variado ejercicio literario. Fascinación por ese tránsito intenso, desafiante y lúdico que fue su propia existencia. En suma: fascinación por una poesía eléctrica y por un hombre que después de haber concluido su aventura terrestre sigue dejándonos atónitos con su palabra de antipoeta y mago.

La obra y la vida de Vicente Huidobro han sido ya vastamente estudiadas. Es por esto que debo reconocer desde estas tempranas líneas que no pretendo develar o dilucidar misterio o enigma alguno sobre Huidobro y su producción literaria. Ya otros me han precedido en esta

apasionante tarea con sobrada inteligencia y precisión; además, en muchos casos se trata de estudios realmente insuperables, los cuales han sido guías indispensables e invaluable en este proceso. No pretendo, entonces, descubrir nuevas áreas de análisis ni enmendar juicios. Lo que deseo es hacer un recorrido sugerente y estimulante por la experiencia vivencial y literaria de Huidobro, haciendo énfasis en que la mayor parte de las veces sus afanes vitales -sus amores, sus viajes, sus disparates, etc.- tuvieron una honda e innegable repercusión en su quehacer literario. Huidobro fue, por muy diversas circunstancias, participante y testigo privilegiado de los acontecimientos más fundamentales de su tiempo -como el surgimiento de las vanguardias artísticas, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial-, estando siempre en una situación excepcional para observar, vivir y comprender el devenir de uno de los periodos más conflictivos de la historia contemporánea. Así, la vida del creador de *Altazor* estuvo ligada a los lugares, a los momentos y a los personajes más efervescentes de su época, dando origen a una obra poética de igual magnitud y significación.

La parte medular de este estudio se centrará en *Altazor*, poema que es considerado el texto más sobresaliente del poeta chileno, y también uno de los más representativos de toda la vanguardia literaria latinoamericana. Es éste, sin duda, un poema por demás complejo y sugerente, abierto a múltiples posibilidades de análisis e interpretación. Es, asimismo, un texto desafiante, tanto por su extensión como por la cantidad de significados explícitos y sugeridos que hay en él. Abordar el sentido poético y metapoético de *Altazor* a través de su relación con las vanguardias literarias, tanto europeas como latinoamericanas, es mi objetivo último y esencial al escribir estas páginas. Sin embargo, debo aceptar de antemano que probablemente se trate de una empresa excesiva y que tal vez sólo lograré aproximarme a tan esquiva meta, pues la naturaleza misma del poema así lo determina. Quizá se trate de una ilusión vana, pero no por esto acometo con menos ahínco esta batalla literaria.

Primera parte

Vicente García-Huidobro Fernández.

Nací el 10 de enero de 1893.

Una vieja medio sabia y medio bruja predijo que yo sería un gran bandido o un grande hombre.

¿Por cuál de los caminos optaré? Ser un gran bandido es indiscutiblemente muy artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos. ¿Ser un grande hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato, sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, me parece lo más antiestético del mundo.

Vicente Huidobro

Pasando y pasando... (Crónicas y comentarios)

I. Huidobro: su propia historia, su propio mito.

En ciertos casos, una biografía no resulta ser sino una acuciosa relación de anécdotas más o menos interesantes, o bien de cambios de domicilio. No es éste, evidentemente, el caso de Vicente Huidobro. La vida del poeta chileno estuvo marcada por una búsqueda y un encuentro incansables de la novedad, de la intensidad y de la grandiosidad. Huidobro siempre se afanó por estar en el centro mismo de los acontecimientos que definieron su época, y en no pocas ocasiones por ser el centro mismo de esos acontecimientos, a veces lográndolo magníficamente, y otras quedándose sólo con las críticas de sus detractores y enemigos que, por cierto, no fueron escasos. No toda la vida de Huidobro estuvo signada por el éxito literario y personal, tuvo también que debatirse en el campo de la incertidumbre, la desilusión y la desesperanza. Como todo ser humano, Huidobro no pudo ser ajeno a los vaivenes de la fortuna y la desdicha. Y tampoco fue ajeno a sus propias e irrenunciables contradicciones.

Vicente Huidobro se consideraba a sí mismo un hombre y un poeta de genio incalculable. Esta inocultable egolatría lo coloca en los extremos irreductibles de la admiración más devota o del rechazo más radical. Huidobro no suele provocar reacciones neutras: se le reconocen su innegable carácter literario de excepción y su vida personal realmente novelesca, o bien se denuesta su poesía aplicándole la etiqueta del plagio y se califica su azarosa vida como un resultado obvio y censurable de su acaudalada posición económica. Huidobro fue -y en buena medida sigue siendo- una figura por demás polémica, tanto en el aspecto literario como en el personal, y su obra y su vida están de tal manera imbricadas que es no sólo inconveniente sino casi imposible hacer una separación tajante de ambas. El nombre y la poesía de Vicente Huidobro forman un binomio indisoluble que es necesario conocer y apreciar sin cortes externos, los mismos que lejos de servir para su comprensión en realidad simplificarían la enorme carga emotiva de sus componentes sustanciales.

Hay un anhelo ferviente de lo absoluto en la aventura poética y vital de Vicente Huidobro. Se trata, en buena medida, de un deseo prometeico de superar los límites convencionales de la poesía y la vida mismas. Cada verso y cada acto de Huidobro

estuvieron inundados de un deseo desbocado de llegar hasta las circunstancias, los momentos y los lugares más álgidos de la experiencia humana. Es por esto que puede decirse que la historia y el mito huidobrianos están plenamente definidos, puestos al alcance de todo aquel que esté dispuesto a lanzarse al intenso y aleccionador viaje que implica su conocimiento.

II. *El pasajero de su destino*: esbozo biográfico¹.

Vicente García-Huidobro Fernández nació el 10 de enero de 1893, en Santiago de Chile, en el seno de una de las familias más encumbradas y aristocráticas del país. El primogénito de Vicente García-Huidobro García-Huidobro y María Luisa Fernández Bascuñán, libre de prosaicas preocupaciones, pudo dedicarse desde una tempranísima edad a cultivar sus gustos y aficiones, entre los que ocuparía el lugar de privilegio la literatura.

Realiza sus estudios primarios e intermedios en el exclusivo Colegio San Ignacio -dirigido por jesuitas-, en el mismo Santiago. Durante estos años comienza ya a definir sus dos vocaciones irrenunciables: la poesía y la polémica. Participa en actividades escolares literarias, provocando la ira y la suspicacia de sus maestros debido a sus lecturas y opiniones apartadas de las normas. Al respecto él mismo consigna:

En mis nueve años de colegio conocí muy bien el espíritu de los padres jesuitas, por eso sé odiarlos, quererlos y admirarlos. Odiar a algunos por intrigantes, por chismosos, por espías, porque siempre en sus palabras había algo de traición, de sombra y de olor a subterráneo. Querer a otros por ser hombres, buenos, rectos, sin dobleces, almas sin arrugas, amplios y comprensores de todas las cosas de la vida. Admirarlos a todos porque son una falange macedónica, una máquina infernal, insuperables en la guerra.²

¹ Hasta el momento, los mejores estudios biográficos sobre Vicente Huidobro son el de René de Costa (*Huidobro: los oficios de un poeta*) y el de Volodia Teitelboim (*Huidobro, la marcha infinita*). El primero es, además, un excelente estudio literario de su obra. En éstos me baso mayoritariamente para conformar este apartado.

² Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, p. 97.

En cuanto a sus lecturas, una vaga referencia a Zola lo hace merecedor a ser expulsado del citado colegio, para ser readmitido unos cuantos días después, situación que recuerda de esta manera:

A los pocos días de mi salida del colegio llegó una carta del padre prefecto, que hasta hoy conservo, en que decía a mis padres que yo podía volver al colegio. Buen cuidado tuve de no volver jamás.³

Siempre motivado y apoyado por su madre, publica su primer libro de poemas *-Ecos del alma-* en 1911, poco después de cumplir tan sólo dieciocho años. En éste recoge sus composiciones escolares, deudoras inconfundibles de la escuela modernista de Rubén Darío. Al año siguiente, también bajo la protección materna, funda y dirige la revista literaria *Musa joven*.

Apenas cumplidos veinte años, en 1913, contrae matrimonio con Manuela Portales Bello, joven perteneciente al círculo de amistades de la familia Huidobro, además de descendiente de Andrés Bello. En este año se da tiempo también para publicar dos nuevos libros: *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*. Asimismo, crea y encabeza otra revista, ésta bautizada *Azul*. Durante estos primeros años de actividad poética, la influencia del modernismo será más que evidente, como puede deducirse a partir de los títulos de sus libros y los nombres de sus revistas.

El año 1914 será significativo para Vicente Huidobro por dos acontecimientos. El primero de ellos, la supuesta lectura de su manifiesto "Non serviam" -considerado el primer antecedente teórico de la concepción poética huidobriana, y en el que ya esboza ciertas ideas vanguardistas- en el Ateneo de Santiago; supuesta porque, en realidad, no existe un registro puntual de tal conferencia.⁴ El segundo de tales acontecimientos fue la aparición de *Pasando y pasando*, texto ácidamente crítico con su familia, su ambiente social y su educación. El tiraje de tal libro fue retirado por su propio abuelo de las librerías santiaguinas para

³ *Ibidem*, p. 101.

⁴ Cfr. Vicente Huidobro, *Obra selecta*, p. 620.

incinerarlo después. Así, la reconstrucción de esta obra ha supuesto una verdadera tarea de arqueología literaria.⁵

Ya casado y con dos hijos, decide emprender en 1916 un viaje a Europa con el explícito objetivo de ponerse en contacto con las corrientes artísticas e intelectuales que se estaban desarrollando en ese momento en el viejo continente, es decir, las vanguardias. Antes de arribar a costas europeas pasa por Buenos Aires y pronuncia la famosa conferencia en que define la teoría creacionista con la frase “[...] la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear.”⁶ Además, publica también en esta ciudad *El espejo de agua*, el cual contiene su definitivo poema “Arte poética”. Casi simultáneamente aparece en Santiago su *Adán*.

Ya en Europa, a finales de 1916 pasa fugazmente por Madrid, en donde conoce a Rafael Cansinos-Asséns, Gerardo Diego y Ramón Gómez de la Serna, entre quienes provoca sincera admiración por su personalidad fulgurante. Finalmente, se instala en París en las últimas semanas de tal año.

Es a principios de 1917 cuando tiene su primer contacto directo con la vanguardia. Conoce a Tristán Tzara y Hans Arp; colabora en la revista *Sic*, y poco después funda junto con Pierre Reverdy *Nord-Sud*, revista que recibirá colaboraciones, entre otros, de Guillaume Apollinaire, André Breton, Max Jacob y Pablo Picasso. También publica *Horizon Carré*, libro en el que se nota ya una clara definición de su credo estético y poético creacionista, el cual además inaugura la que podría llamarse una etapa *francesa* en su poesía, y que complementarán poco tiempo después *Tour Eiffel* y *Hallali*, ambos de 1918, además de *Ecuatorial* -escrito en español-, publicados todos estos en Madrid. Realiza un corto viaje a Chile, y antes pasa de nuevo por España -por Madrid, en particular-, confirmando y agrandando la reputación que había dejado un par de años atrás.

Después de una breve visita a Chile, Huidobro fija su residencia en Madrid, en 1919.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, p. 137.

En este año hace la primera mención pública de *Altazor*, cuya composición probablemente había comenzado un año antes.⁷ Es ésta la época de su adhesión fervorosa al comunismo -mucho más de palabras que de hechos- y de sus choques literarios y personales con Pierre Reverdy y Guillermo de Torre. Con el primero por el reconocimiento de la paternidad del creacionismo, y con el segundo por el liderazgo dentro de la escena vanguardista española.

La revista *Creación*, fundada en abril de 1921, representa la definición más explícita del ideal huidobriano del momento: el lanzamiento de una publicación totalizadora en la que estuvieran representadas todas las manifestaciones de arte con un espíritu de ruptura, renovación y desafío absolutos. Destaca el carácter políglota de este primer número al presentar textos en español, francés, inglés, alemán e italiano de autores como Gerardo Diego, Paul Dermée, Claire Studer Goll y Emilio Settimelli, además de ilustraciones de Georges Bracque, Juan Gris y Pablo Picasso, así como una partitura de Arnold Schönberg.⁸ Unos cuantos meses después, en noviembre de 1921, publica, ahora en París y completamente en francés, el número 2 de la revista *Création*. Destacan en esta edición los poemas de Paul Eluard, Jean Cocteau, Raymond Radiguet y el mismo Huidobro, así como un texto en prosa de Tristán Tzara.⁹ Finalizará este año con una conferencia en el Ateneo de Madrid, la cual, pasado el tiempo, llegará a considerarse especialmente importante para el ultraísmo.¹⁰

La publicación, en 1923, de *Finis Britannia* lo convierte una vez más en centro de controversias. Aparentemente, el alegato escrito en francés en contra del imperialismo británico irritó a algunos destinatarios del mismo, quienes se sintieron directa e incómodamente aludidos. En su momento, se habló del secuestro de Huidobro por parte de agentes secretos británicos para aplicarle un severo escarmiento al poeta-político. Sin embargo, nunca se aclaró del todo la situación, e incluso se llegó a especular que se había tratado de todo un montaje del propio Huidobro para allegarse notoriedad. Unos años después, en 1925, dejará París para viajar a su país natal, en donde le esperaban -o más bien, él mismo provocaría- nuevas controversias y polémicas.

⁷ Cfr. René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, pp. 192-193.

⁸ Cfr. Vicente Huidobro, *Obra selecta*, p. 623.

⁹ *Ibidem*, p. 624.

¹⁰ En ésta expuso su texto teórico "La poesía", en el cual explica y reafirma su credo poético vanguardista.

En agosto de 1925 funda el periódico *Acción* con el claro propósito de agitar el aletargado ambiente político chileno. Como consecuencia de las denuncias del diario, Huidobro recibirá amenazas y sufrirá un atentado. Apenas unos cuantos días después de haber publicado su primer número, el proyecto será abandonado. A finales de este mismo año la Federación de Estudiantes lo nombrará su candidato a la Presidencia de la República, aventura que concluirá con resultados inciertos, pero igualmente exiguos. Al respecto, Volodia Teitelboim señala: “Algunos sostienen que Huidobro sacó unos pocos miles de votos. Otros hablan de 57 sufragios.”¹¹ También en este año son publicados tres nuevos títulos suyos en París: *Automne Régulier*, *Tout à Coup* y *Manifestes*.

Concluida la aventura política, ahora el poeta entregará sus fuerzas a una nueva aventura amorosa. La elegida es Ximena Amunátegui. El romance causa un escándalo mayúsculo en la alta sociedad de Santiago: él es un hombre casado y padre de dos hijos, ella apenas una colegiala a la que su amado casi dobla la edad, ambos pertenecen a familias de abolengo que reaccionan sin miramientos ante tal situación. Nuevamente, Huidobro es amenazado de muerte, ahora por la familia Amunátegui, mientras que su propia familia le pide en todos los tonos reconsiderar su romántico disparate. Abandona a regañadientes Chile con rumbo a Estados Unidos, donde se ocupará en hacer guiones para cine. *Cagliostro*, uno de éstos, resulta premiado en Nueva York, aunque nunca será filmado, pero sí publicado años después como novela. También comienza a fraguar su clandestino retorno, el cual concluirá con el peliclesco rapto de su amada y la posterior huida de ambos a Europa.

Altazor y *Temblo de cielo*, ciertamente sus obras más representativas, son publicadas en 1931, en Madrid. En este momento, Huidobro se encuentra en el pináculo de su creación poética. Con una mezcla de conmoción y admiración, ambos libros son recibidos más que elogiosamente en los círculos literarios vanguardistas de España.

Gilles de Raiz, su primera obra de teatro, es publicada en París, en 1932. Antes, en 1929, se había publicado ya su *Mío Cid Campeador* en Madrid. Se trata esta última de una

¹¹ Volodia Teitelboim, *Huidobro, la marcha infinita*, p. 132.

reelaboración novelesca -y poética- del cantar medieval, inspirada en la presunción del propio Huidobro de su relación sanguínea con el héroe castellano. Ambas son muestras de la diversificación de su trabajo literario, que no quedó restringido en el ejercicio poético, alcanzado una altura notable en otros géneros.

En 1933 regresa a Chile para dedicarse, nuevamente, a polémicas actividades literarias y políticas. Su contradictoria simpatía por el comunismo se confirma al enrolarse en el Frente Popular Chileno, al cual, sin embargo, renuncia en poco tiempo. En el terreno literario, sus roces con Pablo Neruda y Pablo de Rokha son conocidos a través de artículos periodísticos, en los que mutuamente se menosprecian y acusan de plagio. También en este tiempo se ocupa de una especie de mecenazgo de jóvenes poetas chilenos que lo buscan y escuchan con avidez. Entre aquellos jóvenes poetas sobresaldrían años después Braulio Arenas, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, este último, más tarde, uno de sus más conocidos y precisos biógrafos. *Tres novelas ejemplares*, libro escrito en colaboración con el escultor y pintor dadaísta Hans Arp, gran amigo de Huidobro, es publicado en Santiago, en 1935.

La Guerra Civil Española estalla en 1936. Tal acontecimiento estimuló sobremanera el ánimo de cientos de artistas e intelectuales de Europa y América que simpatizaron con la defensa de la causa republicana, unos tomando las armas, otros colaborando en periódicos y revistas. Huidobro no participa personalmente en el frente de batalla, pero sí realiza crónicas y entrevistas para diarios españoles y chilenos, en los que también llega a ver publicados poemas alusivos, como "España" y "Pasionaria", entre otros. En julio de 1937 asiste al Congreso Mundial de Escritores Antifascistas, en Valencia, en el cual, como era de esperar, cosecha por igual simpatías sinceras y antipatías irreconciliables. Al año siguiente retorna a Chile.

De 1938 a 1944, de vuelta otra vez en Santiago, se aleja del ambiente político para dedicarse casi exclusivamente a tareas literarias. De estos años son resultado las revistas *Mandrágora* y *Leit Motiv*, además de los libros *Sátiro o el poder de las palabras* (novela, 1939), *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido* (ambos de 1941). Estos dos últimos títulos resultan ser recopilaciones de poemas dispersos e inéditos, escritos entre 1924 y 1934.

El llamado de la guerra vuelve a conmover a Huidobro en 1944, ahora para ser

corresponsal periodístico en los últimos y definitivos meses de la Segunda Guerra Mundial. Toma parte en la caída de Berlín, donde sufre heridas en la cabeza, las cuales eventualmente sanarían, pero años después precipitarían su muerte. En el viaje de retorno a Chile conoce, en la embajada de su país en Londres, a la que sería la compañera de sus últimos días, Raquel Señoret. A su regreso le gustaba presumir como botín de guerra el que, según aseguraba, había sido el teléfono personal de Hitler.

En octubre de 1945 está de nuevo en Chile, pero esta vez ya no en Santiago, sino en una finca familiar en las costas del Pacífico, donde se refugia alejado ahora de todo tipo de disputas, de las que había sido tan tenaz practicante. La experiencia de la guerra y la premonición de la muerte lo transforman, como consta en su libro póstumo *Últimos poemas* (1948), compilado y publicado después de su fallecimiento por su hija Manuela.

El 2 de enero de 1948, unos cuantos días antes de llegar a los 55 años, Vicente Huidobro deja de existir físicamente como consecuencia de un derrame cerebral complicado por las heridas recibidas años atrás en la guerra. Acatando su propia voluntad, es enterrado en su hacienda de Cartagena, frente al mar.

En su tumba se puede leer:

Aquí yace el poeta Vicente Huidobro
Abrid la tumba
Al fondo de esta tumba se ve el mar¹²

¹² Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, p. 21.

Segunda parte

La febril aventura vanguardista.

"[...] es necesario ser absolutamente moderno."

Arthur Rimbaud
Carta a Paul Demeny
(15 de mayo de 1871)

¿Para qué un mundo moderno si se inventan tales venenos?

Arthur Rimbaud
"Lo imposible"
Una temporada en el infierno

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener este aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo.

Tal tempestad es lo que llamamos progreso.

Walter Benjamin
Tests de filosofía de la historia

I. Para una comprensión de las vanguardias.

La aparente unidad y continuidad que había mostrado el arte del siglo XIX con respecto a sus fines y a su desarrollo histórico se vieron violentamente cuestionadas apenas comenzó el nuevo siglo. No se trató, sin embargo, de un hecho meramente cronológico, y menos aun de un simple cambio -o si se prefiere, de una evolución- en el gusto estético predominante. Se trató, más bien, de un verdadero cataclismo que hizo explotar las normas y los valores más arraigados que habían dado sentido y proyección al quehacer artístico durante buena parte del siglo precedente. Fue el momento en que el arte dejó de ser objetivo y edificante para transformarse en una actividad abierta, sugerente y, sobre todo, contestataria.

Esta actitud de confrontación no fue sólo una mera posición intelectual, sino que se erigió como una nueva estética, y, lo que es más, como una desafiante actitud ante la vida y la sociedad. Esta nueva actitud rebasaba lo estrictamente artístico e impregnaba la conducta de pintores, escultores, escritores y poetas, que así afirmaban su rechazo a un modo de vivir y a una realidad que se mostraban estrechos y crueles en todos los sentidos. Para comprender más claramente este fenómeno, las palabras de Mario De Micheli resultan por demás apropiadas:

El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos. Pero no se trató de una simple ruptura estética. Buscar una explicación a las vanguardias artísticas europeas investigando sólo acerca de las mutaciones del gusto es una empresa condenada al fracaso. [...] ¿Qué fue, pues, lo que provocó tal ruptura? La respuesta a esta pregunta no se puede buscar más que en una serie de razones históricas e ideológicas.¹

¹ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 15.

(Debo reconocer que este libro me ha iluminado en mi apreciación y comprensión de las vanguardias. Si bien está orientado esencialmente hacia las artes plásticas, y en particular a la pintura, incluye también amplias referencias históricas y literarias, además de un compendio de manifiestos realmente extraordinario, dando así una visión de conjunto del fenómeno -o más bien, de los fenómenos- de las vanguardias artísticas europeas.)

Resultaría excesivo pretender explicar en estas páginas la trascendencia de la relación del artista con su sociedad y su momento histórico. Sin embargo, lo que sí puede afirmarse, sin el riesgo de caer en obviedades o en una repetición engorrosa de ideas ya conocidas, es que el tránsito del siglo XIX al XX representó el momento culminante, el punto de inflexión del discurso de la modernidad, un discurso pragmático que ya dominaba no únicamente en Europa, sino que se había extendido a casi todo el mundo occidental, adaptándose a las particulares condiciones de cada región y sociedad, haciendo que el ánimo de miles subiera a alturas nunca antes esperadas, pero también provocando que la conciencia crítica de unos cuantos se encendiera. Esta misma modernidad había ya hecho de la vida humana un instrumento más de la eficiencia económica más fría y desesperanzadora, y esto era lo que algunos espíritus geniales -piénsese en nombres tan ejemplares y abrumadores como Arthur Rimbaud y Vincent Van Gogh- habían ya percibido con una mezcla de rabia, desprecio y pesimismo, abocándose a una actividad vivencial y artística absolutamente desafiante, presagiando la implacable dureza de los tiempos por venir. En tal ambiente, los artistas -poetas, novelistas, pintores, músicos, etc.- comenzaron a cuestionarse y a cuestionar a la sociedad misma dónde quedaban conceptos como la libertad, la justicia y la solidaridad en un mundo cada vez más irreconciliable consigo mismo, y cada vez más carente de alma. Era una pregunta que no tardaría en volverse un grito incontestable.

Pronto el sueño de la modernidad tuvo su primera y espeluznante pesadilla: la Primera Guerra Mundial. Si el ideal del progreso científico y técnico había animado el devenir de las sociedades occidentales desde siglos atrás, ahora esa idea de progreso se veía materializada en una atroz contienda que iba a desangrar a Europa por cuatro interminables y cruentos años. El progreso se revelaba no como un ideal de bienestar y libertad para el género humano, más bien se trocaba en una infernal maquinaria aniquiladora que convertía la vida humana en un grotesco y lastimero despojo. Esta terrible situación fue percibida y asimilada con dolor y lucidez por buena parte de los artistas europeos de principios del siglo XX, y en su visceral y febril reacción a la misma está, en buena medida, el origen de lo que hoy

conocemos como las vanguardias.²

La protesta de las vanguardias se dio tanto en el aspecto estrictamente artístico como también en otro más amplio, de índole tanto personal como social. Fueron grupos de artistas diversos que en ciudades europeas como Milán, Dresde y Moscú, primero, y posteriormente en otras como Viena, Zúrich y París, protestaban de una manera lúcida y lúdica contra la degradación y el absurdo de las condiciones políticas, sociales y culturales que les había tocado en suerte enfrentar. Se trataba, pues, de una protesta que tenía un fondo, un contenido de innegable verdad, la cual iba siempre acompañada del grito y el gesto exagerados que acentuaban el desencanto y la desesperanza que experimentaban sus convocantes. En tal sentido, el arte de las vanguardias era un arte de crítica y de confrontación que tenía como objetivo primordial sacudir las conciencias de quienes se ponían en contacto con él. Cuestionar, o incluso negar, las premisas que se consideraban más intocables era el medio preferido de los artistas de vanguardia para provocar ya no sólo la reflexión del espectador o el lector, sino también su exasperación. El arte de la vanguardia no era, ni duda cabe, un arte concesivo; era un arte retador que irritaba a quien lo contemplaba, leía o escuchaba.

En el momento histórico en que surgen las corrientes de vanguardia todas las bases culturales que sustentaban la vida social y el arte se encontraban dañadas o derrumbadas. La modernidad y su ideal promesa de orden, progreso y felicidad para la humanidad no se había cumplido y se había transmutado en una realidad de oprobio y locura que llenaba buena parte del continente europeo. La ilusión de la modernidad se había transfigurado en la desilusión y la incertidumbre de la guerra, y si es que antes habían existido asideros materiales o espirituales a los que aferrarse, éstos ya no existían más. Era, ciertamente, un momento de

² En este punto es necesario realizar una aclaración. Si en términos radicales la gran mayoría de los artistas de vanguardia rechazó lo que hoy, con ayuda de Anthony Giddens, llamaríamos *las consecuencias perversas de la modernidad*, la excepción notoria fue, sin duda, la de los futuristas italianos. Éstos no sólo hicieron un elogio desmedido de los símbolos del progreso material, fundamentalmente de toda la maquinaria -aviones y automóviles con predilección- que transformaba la vida humana, sino que llegaron incluso a idolatrar la guerra, considerándola un hecho extraordinario de emoción artística y de engrandecimiento espiritual. Ésta y otras características del futurismo y de otras corrientes de vanguardia serán analizadas más amplia y detalladamente en el siguiente apartado.

crisis extrema, y de tal momento surgió, también, un arte extremo, profundamente emotivo y conmoviente.

Aunque no constituyeron un fenómeno homogéneo, las vanguardias artísticas de las primeras tres décadas del siglo XX presentaron características que las emparentaron en más de un caso, haciéndolas compartir motivos temáticos, técnicas de composición, posiciones ideológicas, e incluso, también, integrantes que fueron evolucionando en su desenvolvimiento artístico y personal, moviéndose de una estética a otra, de un tema a otro y de una ciudad a otra.

En este momento, antes de trazar un esbozo del desarrollo de las vanguardias, se vuelve imprescindible realizar un somero ejercicio de apreciación y reflexión sobre la importancia de estos movimientos, no sólo en lo que concierne al arte contemporáneo, sino en toda la cultura de lo que se ha convenido en llamar posmodernidad. Lo cierto es que el aporte de los artistas vanguardistas -futuristas, expresionistas, dadaistas, abstraccionistas, cubistas, surrealistas, etc.- ha sido fundamental para las artes plásticas, la literatura y el cine, en primer término, y también para otros ámbitos un tanto alejados de la esfera circunscrita al arte. Formas de expresión artística que nos son tan familiares hoy día, como el *collage*, el *arte-objeto* y el *performance*, tuvieron su epifanía en los avatares vanguardistas; la renovación de los temas literarios y de la expresión poética del siglo XX tuvo también su origen en la intensa actividad de los escritores y poetas de aquel tiempo. Y en lo que tiene que ver con el ámbito más amplio de lo social, bien puede decirse que a través de un conjunto de actitudes y acciones abiertamente inconformistas e iconoclastas, los vanguardistas abrieron caminos y espacios de experimentación individual y grupal que tiempo después -aunque no fácilmente- cristalizarían en ambientes más abiertos, estimulantes y tolerantes.

Por lo tanto, es obvio, pero necesario al mismo tiempo, afirmar contundentemente que la influencia de las vanguardias en la cultura y el arte contemporáneos aparece como insoslayable y de una importancia mayúscula. El siguiente juicio de Mario De Micheli, aunque se refiere a las artes plásticas en particular, bien puede extenderse a la literatura, y además sintetiza de manera excepcional el asunto del influjo y de la enorme significación de las vanguardias en y para los artistas contemporáneos:

Es difícil imaginar lo que pintarán ni cómo pintarán o esculpirán estos artistas. Sin embargo, algo es seguro: no podrán pintar o esculpir sin haber asimilado aquellas verdades *parciales* que las vanguardias de este siglo, tan fatigosamente, entre errores y desesperaciones, conquistaron. Sin embargo, nada hay más alejado del espíritu de la vanguardia auténtica que la tentativa, bastante difundida en estos tiempos, de reanudar los modos, los medios y los descubrimientos de la vanguardia a niveles de gusto y de moda: el *gusto* y la *moda* son la negación de la vanguardia, son precisamente aquello contra lo que la vanguardia se rebeló. Asimilar las verdades de la vanguardia, hoy, quiere decir algo profundamente distinto de reducir la vanguardia a fórmulas cómodas: quiere decir, sobre todo, llevar a término sus reales instancias de libertad, en cuyo centro está el hombre con su carga de sentimientos y su destino histórico.³

II. Las vanguardias europeas: el eje Milán-Berlín-Zúrich-París-Madrid⁴.

Uno de los primeros movimientos de vanguardia artística en hacer su aparición pública fue el futurismo italiano. Comandado, en el sentido figurado y también en el literal, por Filippo Tommaso Marinetti, el movimiento futurista verá su primer manifiesto (“Fundación y manifiesto del futurismo”) publicado el 20 de febrero de 1909, en francés, en las páginas de *Le Figaro*. Notas predominantes en el credo futurista serán el rechazo tajante de la tradición artística y cultural heredada del siglo XIX, una idolatría exacerbada del progreso y de sus símbolos materiales, además de un culto desbordado a la vitalidad, el arrojo y el coraje, coronado con una enérgica actitud que encomiaba la guerra como suprema experiencia humana, germen de la transformación espiritual de los individuos y los pueblos.

³ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 242.

⁴ El propósito de este apartado es realizar una descripción sintética de los más influyentes movimientos artísticos de vanguardia de las primeras tres décadas del siglo XX, y, asimismo, aventurar una valoración de éstos en función de la trascendencia que tuvieron en su momento histórico particular. Debido al objetivo esencial y último de este proyecto, el cual impone una dirección y una extensión específicas, resulta de verdad imposible tratar exhaustivamente todas y cada una de las corrientes vanguardistas, por lo que en este caso se trata de exponer las características más notables de un grupo de éstas, evitando en todo lo posible la simplificación extrema y los juicios arbitrarios. En este sentido, la diversidad y complejidad de las vanguardias históricas no pueden ser abordadas y agotadas en unas cuantas páginas, razón por la cual es necesario hacer una adecuada e ilustrativa selección de los momentos, los nombres y las obras de mayor significación tanto artística como histórica.

La presencia y la extensión de este apartado -y también del anterior- se justifican en la medida en que estas corrientes de vanguardia -en sus vertientes literarias- ejercieron una influencia determinante en el pensamiento y la obra de Vicente Huidobro, particularmente en *Altazor*, influencia que será estudiada más adelante.

A continuación se cita la sección medular de dicho manifiesto:

1. Nosotros queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El valor, la audacia, la rebelión serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. Hasta hoy, la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño. Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.
4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla es más bello que la *Victoria de Samotracia*.
5. Nosotros queremos cantar al hombre que surja al volante, cuya asta ideal atraviesa la Tierra, ella también lanzada a la carrera en el circuito de su órbita.
6. Es necesario que el poeta se prodigue con ardor, con lujo y con magnificencia para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.
7. Ya no hay belleza si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.
8. ¡Nos hallamos sobre el último promontorio de los siglos!...
¿Por qué deberíamos mirar a nuestras espaldas, si queremos echar abajo las misteriosas puertas de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Nosotros ya vivimos en lo absoluto, pues hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente.
9. Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer.
10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.
11. Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, por el placer o la revuelta; cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos; los puentes semejantes a gimnastas gigantes que saltan los ríos, relampagueantes al sol con un brillo de cuchillos; los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que pifan en los railes como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos, cuya hélice ondea al viento como una bandera y parece aplaudir como una muchedumbre entusiasta.⁵

Afincando en las ciudades italianas que en ese momento (1909-1912) eran ya los centros de irradiación económica, política y cultural, es decir, Roma, Turín y Milán, y

⁵ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 307.

especialmente en esta última, el futurismo sustentaba y profesaba la idea de la demolición como paradójico instrumento de construcción -o reconstrucción- de una nueva sociedad. Intentaban los futuristas demoler todo, desde la gramática hasta los museos, desde las escuelas hasta el sistema político, desde las bibliotecas hasta las iglesias, para asentar de esta manera una nueva, esforzada y gozosa libertad que le devolvería al hombre su plenitud vivificante.

Los futuristas hicieron de la provocación y el escándalo sus actividades predilectas. Cuestionaron, gritaron e injuriaron con franca vehemencia, haciendo blanco de sus exabruptos lo mismo a las academias artísticas que a la burguesía empresarial, lo mismo al Papa que a los políticos de oficio, salpicando sus invectivas con un nacionalismo a ultranza que pretendía, contradictoriamente con sus ideales de desprecio del pasado y de culto al porvenir, devolverle a Italia su antigua grandeza romana. Así, la protesta del futurismo era más gestual que de contenido, era más teatral que real.

Suficiente tiempo tuvieron los futuristas para probar su amor a la guerra. La entrada de Italia en la Primera Guerra Mundial les dio la ocasión de participar directamente en la contienda, ya no sólo escribiendo, pintando o esculpiendo, sino ahora marchando al frente de batalla, en el que no comprobaron sus teorías de exaltación y purificación. Más bien, experimentaron que la guerra era la más demencial y aterradora de las realidades creadas por el hombre. Muchos no volvieron. Otros lo hicieron, pero con un recuerdo extraordinariamente doloroso y amargo a costas. Otros más se transformaron en lo que apenas unos cuantos años atrás habían combatido.

La derrota compartida de Italia en la primera gran guerra y el inevitable ascenso del fascismo de Benito Mussolini al poder determinaron el fin del futurismo como movimiento contestatario y su servil absorción dentro del programa cultural de la dictadura, que tuvo como propósito fundamental en su proyecto artístico el renovar el arte académico. Los equívocos resquicios de una idea nacionalista de consolidación y expansión, así como el concepto del progreso como síntesis y expresión de empuje y renovación, fueron aprovechados por algunos de aquellos que se habían ostentado como feroces detractores y adversarios de todo orden, el mismo Marinetti entre ellos.

Sin embargo, es necesario reconocer que la importancia y la influencia del futurismo italiano radican en el hecho de haber sido una de las primeras expresiones de la contradictoria y conflictiva época que Europa enfrentaba y que se manifestaba, entre otras cosas, en la manera en que los artistas percibían, asimilaban y enfrentaban los complejos hechos en que estaban inmersos. Una apreciación histórica más ecuánime y precisa del futurismo la ofrece Mario De Micheli, quien al respecto anota:

[...] sería un error crítico el pretender juzgar al futurismo teniendo en cuenta sólo sus resultados. El futurismo fue un movimiento polémico, de batalla cultural; fue el movimiento sintomático de una situación histórica; un acervo de ideas y de instintos, dentro del cual, si bien no claramente, se expresaban algunas exigencias reales de la época nueva: la necesidad de ser modernos, de aferrar la verdad de una vida transformada por la era de la técnica, la necesidad de hallar una expresión adecuada a los tiempos de la Revolución Industrial. El error profundo del futurismo fue no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta era mecánica. [...] la dirección general del movimiento fue otra: fue la de identificar los términos del progreso técnico con los del progreso humano y el situar, en consecuencia, al hombre y a la técnica en el mismo plano, en perjuicio del hombre.⁶

Si los futuristas italianos ocuparon el extremo de la idolatría de la modernidad, en el extremo opuesto, es decir, en el de la crítica cáustica del mismo proceso histórico, se ubicaron los expresionistas alemanes. Pero la acerba crítica de los expresionistas no iría dirigida solamente al discurso triunfante de la modernidad anterior a la Primera Guerra Mundial, y encontraría un lugar y un momento especialmente propicios para su intenso desarrollo en la Alemania derrotada de los años de la primera posguerra.

La desilusión, la crítica y la protesta fueron tres estadios del arte expresionista que dieron cuenta de la situación que privaba en la Europa de los primeros veinte años del siglo XX. La crítica de los expresionistas tenía como origen y destino el falso ambiente de orden y optimismo que reinaba en el continente en los tiempos que precedieron al estallido de la guerra. Los artistas expresionistas reclamaban a la sociedad europea -a la alemana en

⁶ *Ibidem*, p. 206.

particular- el vivir en un sueño precario de bienestar y prosperidad mientras en su mismo seno se gestaban los gérmenes del descontento y la catástrofe. El inicio de la guerra y la sensación de su infinitud llenó de amargura y zozobra ya no sólo a los pintores y escritores expresionistas, sino que tales sentimientos se extendieron a buena parte de la sociedad europea de aquel tiempo, la cual veía con ojos melancólicos el desvanecimiento de su ilusión de progreso continuo e inacabable. En tan agobiante situación, la protesta del expresionismo vino a representar el catalizador que pondría en marcha la conciencia lúcida y desafiante de los artistas que sentían la impostergable necesidad de hacer un llamamiento que tendría como puntos de partida y arribo lo más inefable de la experiencia humana, trastocada en lo más profundo por una realidad por demás cruel y desesperanzadora.

Uno de los objetivos notorios del expresionismo alemán era intentar hacer inicialmente una separación de las manifestaciones exteriores del mundo real y de la realidad emocional del artista. Consideraban los expresionistas que de lo primero ya se había ocupado suficientemente el naturalismo, y que, por lo tanto, el nuevo interés de los artistas debía ser volcarse hacia su propio interior afectivo, y de ahí extraer la esencia de sus realizaciones plásticas o literarias. Sin embargo, esta pretendida separación fue acortándose hasta dar por resultado una intensa amalgama de las realidades exteriores -ya descritas líneas arriba- y de las realidades interiores de los creadores, la cual significaría el tránsito del expresionismo puramente emotivo al realismo expresionista, éste fuertemente comprometido con el ideal de la revolución comunista, cuyos representantes más señeros en la pintura serían George Grosz, Käthe Kollwitz y Oskar Kokoschka⁷ -este último presente tiempo después en la escena dadaísta-, quienes manifestaban abiertamente su crítica del patético *status quo* prevaleciente y, al mismo tiempo, levantaban un alarido de protesta que superaba el ámbito estrictamente artístico y se incrustaba en la esfera más amplia y trascendente de lo social.

A pesar de estar aglutinados en ciertos grupos como Die Brücke (El Puente), fundado en Dresde en 1905, y posteriormente en Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), afincado en

⁷ Si bien las manifestaciones expresionistas más conocidas corresponden a la pintura, y en particular a los artistas citados, también en la poesía hubo exponentes de consideración, y entre éstos hay que destacar a Georg Trakl, Ernst Stadler y Georg Heym.

Munich desde 1911, en realidad los expresionistas no llegaron a formar asociaciones artísticas estables y programáticas, como si lo harían poco después los dadaístas, y posteriormente los surrealistas, quienes representarían el caso más estructurado dentro de los movimientos vanguardistas. Esta relativa heterogeneidad del desarrollo del expresionismo, resultado de las preocupaciones vitales y artísticas de sus practicantes y de la negativa de buena parte de ellos a asimilarse a un grupo particular, tuvo como consecuencia la escasez de manifiestos, éstos muy presentes en otros movimientos que retomaron y ensancharon la protesta expresionista, en particular en el dadaísmo y el surrealismo, en los que llegaron a convertirse en verdaderas proclamas estéticas y éticas, y casi -sin que parezca exagerado decirlo- en un género literario.

Sin embargo, existe el registro de una conferencia dictada por Kasimir Edschmid en diciembre de 1917, que por su hondura y belleza bien podría considerarse un ejemplar manifiesto expresionista, y que además tiene la singular característica de referirse al expresionismo en la poesía. El mencionado texto -titulado "En torno al expresionismo en poesía"- es citado extensamente por Mario De Micheli, y de éste se reproduce aquí un amplio fragmento:

[...] Dios nos ha dado la tierra: un paisaje gigantesco. Es necesario saber percibirlo de forma que nos llegue intacto y nos demos cuenta de que no captamos su verdad en cuanto se nos aparece como realidad exterior. Así, pues, debemos construir la realidad, hallar el sentido del objeto y no contentarnos con el hecho supuesto, imaginado o anotado. Es necesario que la imagen del mundo se refleje íntegra y neta, y esto sólo puede verificarse a través de nosotros.

El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca. La concatenación de los hechos -fábricas, casas, enfermedades, prostitutas, gritos y hambre- es sustituida por su transfiguración. Los hechos adquieren importancia sólo en el momento en que la mano del artista se tiende a través y vuelve a situar cada uno de los fenómenos en el conjunto del mundo. Nos da la imagen íntima del objeto; el paisaje en que campea su arte es el gran Paraíso que Dios creó en los orígenes del mundo y que es más rico, más variado e infinito que el que muestra mirada, en su ciego empirismo, considera real, ambiente que no interesaría describir, pero que de un modo mediato, si se busca lo profundo, lo característico y lo maravilloso espiritual, ofrece nuevos intereses y descubrimientos.

Todo se relaciona con lo eterno. El enfermo ya no es sólo el individuo que sufre, sino que se convierte en la enfermedad misma; en su cuerpo se transparenta el dolor de todo lo creado y sobre él descende la piedad del Creador. Una cosa ya no es sólo materia, piedra, panorama o un cuadrilátero con los atributos de la belleza o de la fealdad. La cosa se libera de todo esto; es indagada en su característica esencia hasta llegar a su aspecto más íntimo; hasta que la cosa se abre y se libera de la obtusa opresión de una verdad errónea; hasta que es registrada

hasta el último rincón y pasa a través del tamiz de aquella expresión que revelará su significado fundamental, acaso a expensas de la verosimilitud; hasta que se eleva o precipita, se estira o se encoge; hasta que, en suma, se realiza lo que en ella duerme en estado de posibilidad.

Una prostituta ya no se representa arreglada y maquillada como su oficio requiere; aparecerá sin perfumes ni colorete, sin bolso ni pierna que se contonee, pero la naturaleza de su carácter deberá resultar tan viva en la sencillez de la forma que aparezca saturada de todos los vicios, las pasiones, las bajezas y las tragedias de que están hechos su corazón y su oficio. No tiene importancia conocerla en su existir cotidiano: el sombrero, el modo de andar, los labios son eventualidades que no agotan la esencia de su carácter.

El mundo ya existe; no tiene ningún sentido hacer una réplica de él. La función principal del artista consiste en indagar sus movimientos más profundos y su significado fundamental, y en recrearlo. Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad o a la familia. En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más misera: es hombre. Esto es lo nuevo y lo inédito en relación con otras épocas; de este modo se sale de la concepción burguesa del mundo. Ya no hay vínculos que mantengan oculto el rostro del hombre; ya no hay episodios conyugales, ni tragedias fundadas en el contraste entre convencionalismo y necesidad de libertad, ni ambientes estrechos, ni rígidos jefes de oficina, ni oficiales vividores: marionetas que, colgadas de los hilos de la visión psicológica del mundo, recitan, rien y sufren según las reglas, los puntos de vista, los errores y los vicios de esta sociedad de hoy, fundada y construida por hombres.

Al cerrarse inexorablemente, la mano del artista lacera todas esas eventualidades y las descubre como lo que son: fachadas. De entre bastidores tradicionales, sale el hombre y basta, no el animal rubio ni el salvaje primitivo, sino el hombre puro y simple. Su corazón se ensancha, sus pulmones se abren; se abandona a lo creado, de lo cual no es una parte, sino que se mueve en él del mismo modo que él lo refleja. Su vida se regula sin necesidad de lógica, sin raciocinio, sin los impedimentos de la moral ni de la casualidad, y únicamente según la amplia medida de su sentimiento. Mediante esta extroversión de su interior se vincula a todo: contiene el mundo, tiene en sí la tierra; sus piernas echan raíces en ella mientras la rebasa, y su fervor abraza lo visible y lo ya visto. El hombre, de nuevo, se siente animado de un sentimiento vasto e inmediato. Heo aquí, con su corazón tan aferrable; lo atraviesan oleadas de una sangre tan genuina que parece tener el corazón pintado en el pocho. Ya no es un personaje, sino un hombre de veras, situado en el cosmos, pero con sensibilidad cósmica; no se preocupa por vivir su vida, la atraviesa; no reflexiona sobre sí mismo, sino que se vive a sí mismo; no da vueltas alrededor de las cosas, las capta en su centro. No es inhumano ni sobrehumano; sólo es hombre, cobarde y valiente, generoso y vil, bueno, trivial y magnífico, tal como Dios lo dejó en el momento de la Creación. Todas las cosas le son próximas, habituado como está a escrutar su significado y su auténtica esencia. No tiene inhibiciones, ama y combate de modo directo; sólo la fuerza de su sentimiento lo guía y lo dirige, y no un pensamiento contaminado. Por ello puede llegar a exaltarse y a hacer nacer en su espíritu grandes visiones; llega a Dios como a la cima del sentimiento que sólo se puede alcanzar a través de los éxtasis espirituales jamás probados. Y, sin embargo, estos hombres no son unos insensatos; es que el proceso de su pensamiento discurre de una manera especial; están incontaminados, no piensan por reflejo. No experimentan en círculo ni reflejando otros ecos.

experimentan de modo directo.⁸

La trascendencia del expresionismo alemán para el conjunto de los movimientos europeos de vanguardia se presenta como fundamental, tanto en sus premisas de contenido como en las de tipo formal. Movimientos posteriores, como el dadaísmo y el surrealismo, retomarán y ampliarán el legado dejado por los expresionistas con la intención ya no sólo de revolucionar la vida intelectual y artística, sino también de liberar al hombre de sus prisiones materiales y mentales, objetivo vehemente y quizá ingenuo, pero indudablemente genuino.

El Cabaret Voltaire de Zúrich se erigió como el epicentro del que surgiría y del cual se extendería el dadaísmo. Durante los años de la Primera Guerra Mundial la ciudad suiza se convirtió en receptáculo de una variopinta gama de jóvenes europeos que evadía de muy diversas maneras el ir a las trincheras, bien objetando valores de conciencia, bien fingiendo enfermedades, bien falsificando documentos; así, franceses, alemanes, austriacos, rumanos y otros centroeuropeos marcaron el carácter multinacional del movimiento y le imprimieron sus preocupaciones y desasosiegos, definiendo sus propios derroteros artísticos y vivenciales. Si existían diferencias en cuanto a nacionalidades, éstas se desvanecían en lo que los emparentaba: su terminante rechazo de la guerra y un sentimiento de descontento y frustración que los embargaba, llenándolos de un febril estupor que encontraría salidas expresivas completamente desafiantes, ya no sólo de los cánones artísticos y literarios, sino también de todo el sistema cultural de valores que sustentaba la vida social.

Más allá de las anécdotas más o menos creíbles que pretenden aclarar el origen del nombre del movimiento, situándolo en el encuentro casual del vocablo en un diccionario o en la pura invención sin sentido, lo que importa destacar es que se trató no sólo de un grupo rebelde y contestatario; más bien, los dadaístas representaron un ímpetu desesperado y descarnado de atacar y negar los fundamentos y estatutos que hasta entonces habían regido el desarrollo artístico y que también habían configurado la estructura intrínseca de la sociedad

* Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, pp. 80-81.

burguesa. El dadaísmo fue, pues, no sólo una corriente artística, también representó una irrefrenable actitud vital caracterizada por un cinismo que rebasaba la crítica corrosiva para instalarse en la provocación más violenta y conmocionante.

Para comprender más cabalmente el espíritu de Dadá, las palabras de Mario De Micheli son de verdad esclarecedoras:

El dadaísmo de Zúrich se mantuvo en el ámbito de una violenta negación intelectual, llegando, sin embargo, a una definición más clara de su propia actitud. Como en el expresionismo alemán, el fondo de tal actitud era la protesta contra los falsos mitos de la razón positivista. Sin embargo, en el dadaísmo la protesta se llevaba furiosamente a sus últimas consecuencias, o sea, a la negación absoluta de la razón. [...] En otras palabras, el irracionalismo psicológico y metafísico del que brota el expresionismo, en el dadaísmo se convierte en el eje metódico de un nihilismo sin parangón. El expresionismo todavía creía en el *arte*; el dadaísmo rechaza hasta esta noción. Es decir, su negación actúa no sólo contra la sociedad, que también es blanco del expresionismo, sino contra todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y las costumbres de esa sociedad. [...] Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. Propugna, en cambio, la desenfrenada libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, actual y aleatorio, la crónica contra la intemporalidad, la contradicción, el no donde los demás dicen sí y el sí en donde los demás dicen no; defiende la anarquía contra el orden y la imperfección contra la perfección. [...] El dadaísmo es, pues, no tanto una tendencia artístico-literaria cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto del antidogmatismo que se vale de cualquier medio para conducir su batalla. [...] Desde este punto de vista, el dadaísmo también va más allá del significado o de la simple noción de movimiento para convertirse en un modo de vida.⁹

Unos cuantos años después de su eclosión suiza, el dadaísmo hará su lúdica y perturbadora presentación en otras latitudes, particularmente en Nueva York, en 1917, en donde Marcel Duchamp y Francis Picabia habrán de aparecer no tanto como artistas plásticos, sino más bien como revolvedores de estómagos y conciencias; y también lo hará en ciudades alemanas -Berlín y Colonia- en las que de la mano de artistas que ya habían circulado por el expresionismo -George Grosz y Raoul Hausmann entre ellos- encontrará una

⁹ *Ibidem*, pp. 134-135.

proyección social al aliarse con la causa revolucionaria ya sostenida desde tiempo atrás por los expresionistas alemanes.

Será el traslado a París, ya en los años plenos de la primera posguerra (1918-1920), el que definirá las transformaciones verdaderas y el destino último del dadaísmo. Aquí, el movimiento continuará con su vehemencia condenatoria y se hará también más programático en sus contenidos y propósitos, los cuales seguirán teniendo el escándalo y la provocación como medios y fines privilegiados. Sin embargo, lo más crucial en esta etapa parisina de Dadá será su paulatina evolución hacia el incipiente surrealismo que ya en los primeros años de la década de 1920 comenzaba la definición de su esencia. Aunque respecto a este fenómeno es necesario indicar que no se trató de una servil absorción del dadaísmo en el nuevo movimiento, provocada por la escasez de nuevas propuestas y por el agotamiento artístico y vital de sus miembros, por no mencionar las pugnas entre Tristán Tzara y André Breton y sus respectivos correligionarios, como algunos críticos han querido explicarlo de manera por demás imprecisa e incompleta. Se trató, más bien, de la evolución terminal, de la paradójica muerte de Dadá, determinada por sus características inherentes. Dadá, según De Micheli:

[...] no podía prolongar su existencia. Era un movimiento de emergencia, no algo que pudiese reestructurarse, encarrilarse por vías más normales, adquirir una patente legal de identidad y elegirse una morada en la que establecerse para toda la vida. Por tanto, era justo, y entraba en la "lógica" dadaísta, que Dadá matase a Dadá.¹⁰

De tal manera, el dadaísmo, que a su vez había recogido buena parte de las preocupaciones, los métodos y la proyección del expresionismo, ahora era aprovechado por el que se convertiría en el más estructurado y abarcador de los movimientos de vanguardia, que sería una síntesis y una reexpresión de todas las experiencias de la iconoclastia precedente: el surrealismo.

Es en los manifiestos dadaístas -muchos de ellos firmados por Tristán Tzara, sin duda una de las personalidades más sobresalientes de la escena dadaísta- en donde se pueden

¹⁰ *Ibidem*, p. 146.

percibir y comprender más directamente las motivaciones que impulsaban las palabras, actitudes y acciones de estos artistas. En tal sentido, estos documentos son fuentes insustituibles para rastrear y estudiar buena parte de sus preocupaciones y ocupaciones estéticas y existenciales. De dos de estos manifiestos (“Manifiesto Dadá en 1918” y “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, publicado éste en diciembre de 1920), acaso los más representativos del movimiento, se citan a continuación amplios y significativos fragmentos:

Manifiesto Dadá en 1918

[...] Para lanzar un manifiesto es necesario:
A.B.C.

irritarse y aguzar las alas para conquistar y propagar muchos pequeños y grandes a, b, c, y afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de objetividad absoluta, irrefutable, probar el propio *non plus ultra* y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una pajarita prueba la esencia de Dios. En efecto, su existencia ya fue demostrada por el acordeón, por el paisaje y por la palabra dulce. Imponer el propio A.B.C. es algo natural, y, por ello, deplorable. Pero todos lo hacen bajo la forma de cristal-bluff-madonna o de sistema monetario, de producto farmacéutico o de piernas desnudas invitantes a la primavera ardiente y estéril. El amor por lo nuevo es una cruz simpática que revela un amiguémimportismo, signo sin causa, frágil y positivo. Pero también esta necesidad ha envejecido. Es necesario animar el arte con la suprema simplicidad: novedad. Se es humano y auténtico por diversión, se es impulsivo y vibrante para crucificar el aburrimiento. [...] Yo escribo un manifiesto y no quiero nada y, sin embargo, digo algunas cosas y por principio estoy contra los manifiestos, como, por lo demás, también estoy contra los principios, decilitros para medir el valor moral de cada frase. [...] Escribo este manifiesto para demostrar cómo se pueden llevar a cabo al mismo tiempo las acciones más contradictorias con un único y fresco aliento; estoy contra la acción y a favor de la contradicción continua, pero también estoy por la afirmación. No estoy por el pro ni por el contra y no quiero explicar a nadie por qué odio el sentido común.

[...] No es posible construir la sensibilidad sobre una palabra. Todo sistema converge hacia una aburrida perfección, estancada idea de una ciénaga dorada, relativo producto humano. La obra de arte no debe ser la belleza en sí misma porque la belleza ha muerto; ni alegre ni triste, ni clara ni obscura, no debe divertir ni maltratar a las personas individuales sirviéndoles pastiches de santas aureolas o los sudores de una carrera en arco a través de las atmósferas. Una obra de arte nunca es bella por decreto, objetivamente y para todos. Por ello, la crítica es inútil, no existe más que subjetivamente, sin el mínimo carácter de generalidad. ¿Hay quien crea haber encontrado la base psíquica común a toda la humanidad? El texto de Jesús y la Biblia recubren con sus amplias y benévolas alas: la mierda, las bestias, los días. ¿Cómo se puede poner orden en el caos de infinitas e informes variaciones que es el hombre? El

principio "ama a tu prójimo" es una hipocresía. "Conócete a ti mismo" es una utopía más aceptable porque también contiene la maldad. Nada de piedad. Después de la matanza todavía nos queda la esperanza de una humanidad purificada. Yo hablo siempre de mí porque no quiero convencer. No tengo derecho a arrastrar a nadie a mi río, yo no obligo a nadie a que me siga. Cada cual hace su arte a su modo y manera, o conociendo el gozo de subir como una flecha hacia astrales reposos o el descender a las minas donde brotan flores de cadáveres y de fértiles espasmos. Estalactitas: buscarlas por doquier, en los pescebres ensanchados por el dolor, con los ojos blancos como las liebres de los ángeles.

Así nació DADÁ, de una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una posibilidad de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa.

Aquí echamos el ancla en la tierra feraz. Aquí tenemos derecho a proclamar esto porque hemos conocido los escalofríos y el despertar. Fantasma ebrios de energía, hincamos el tridente en la carne distraída. Rebosamos de maldiciones en la tropical abundancia de vertiginosas vegetaciones: goma y lluvia en nuestro sudor, sangramos y quemamos la sed.

Nuestra sangre es vigorosa. [...]

Amo una obra antigua por su novedad. Tan sólo el contraste nos liga al pasado. Los escritores que enseñan la moral y discuten o mejoran la base psicológica, tienen, aparte del deseo oculto del beneficio, un conocimiento ridículo de la vida que ellos han clasificado, subdividido y canalizado. Se empeñan en querer ver danzar las categorías apenas se ponen a marcar el compás. Sus lectores se carcajean y siguen adelante: ¿con qué fin? Hay una literatura que no llega a la masa voraz. Obras de creadores nacidas de una auténtica necesidad del autor y sólo en función de sí mismo. Conciencia de un supremo egoísmo, en el que cualquiera otra ley queda anulada.

Cada página debe abrirse con furia, ya sea por serios motivos, profundos y pesados, ya sea por el vórtice y el vértigo, lo nuevo y lo eterno, la aplastante espontaneidad verbal, el entusiasmo de los principios, o por los modos de la prensa. He ahí un mundo vacilante que huye, atado a los cascabeles de la gama infernal, y de ahí, por otro lado, los hombres nuevos, ruidos, cabalgando a lomos de los sollozos.

Hay un mundo mutilado y los medicuchos literarios preocupados por mejorarlo. Yo os digo: no hay un comienzo y nosotros no temblamos, no somos sentimentales. Nosotros desgarramos como un furioso viento la ropa de las nubes y de las plegarias y preparamos el gran espectáculo del desastre, el incendio, la descomposición. Preparamos la supresión del dolor y sustituimos las lágrimas por sirenas tendidas de un continente a otro. Banderas de intensa alegría viudas de la tristeza del veneno. DADÁ es la enseñanza de la abstracción; la publicación y los negocios también son elementos poéticos.

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social: desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual.

[...] Todo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura

agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos. [...]

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá; la abolición de toda jerarquía y de toda ecuación social de valores establecidos entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dadá; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las obscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son los medio de lucha Dadá; abolición de la memoria: Dadá; abolición de la arqueología: Dadá; abolición de los profetas: Dadá; abolición del futuro: Dadá; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dadá; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés o amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma intensidad, lo que es lo mismo en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.¹¹

Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo

Cada uno de nosotros ha cometido errores, pero el mayor de los errores es haber escrito poesías. La locuacidad sólo tiene una razón de ser: el rejuvenecimiento y la estabilidad de las tradiciones bíblicas. A la palabrería la alienta la administración de correos que, ¡ay!, se perfecciona; la alientan el monopolio del tabaco, las compañías ferroviarias, los hospitales, las empresas de pompas fúnebres y las fábricas textiles; a la palabrería la alienta la cultura familiar; a la palabrería la alienta el dinero de papá. Cada gota de saliva que cae de la conversación se transforma en oro. Como los pueblos siempre necesitan de alguna divinidad para salvaguardar las tres leyes esenciales, que son las de Dios, o sea comer, hacer el amor y defecar, y como los reyes están de viaje y las otras leyes son demasiado duras, lo único que cuentan actualmente es la palabrería. La forma bajo la cual se presenta con mayor frecuencia es DADÁ.

Hay gente, periodistas, abogados, amateurs, filósofos, que consideran que las otras formas, negocios, matrimonios, visitas, guerras, congresos diversos, las sociedades anónimas, la

¹¹ *Ibidem*, pp. 249-255.

política, los accidentes, los bailes, las crisis económicas, las crisis de nervios también son variaciones de DADÁ.

Como no soy imperialista, no comparto tal opinión. Yo creo más bien que Dadá es una divinidad de segundo orden que hay que colocar con mucha naturalidad al lado de las otras formas del nuevo mecanismo de las religiones provisionales.

A priori, es decir, con los ojos cerrados, Dadá se sitúa antes de la acción y por encima de todo: la Duda. DADÁ duda de todo. Dadá es todo. Desconfiad de Dadá.

El antidadaísmo es una enfermedad: la autocleptomanía, condición normal de hombre, es DADÁ.

Pero los dadaístas auténticos están en contra de DADÁ.

El autocleptómano.

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recordad con cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y ponedlas todas en un saquito.

Agitad dulcemente.

Sacad las palabras una detrás de otra colocándolas en el orden en que las habéis sacado.

Copiadlas concienzudamente.

El poema está hecho.

Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de una sensibilidad encantadora, aunque, por supuesto, incomprendida para la gente vulgar.

El gran misterio es un secreto, pero algunas personas lo conocen. Pero nadie dirá nunca qué es Dadá. Para distraernos una vez más os diré algo como:

Dadá es la dictadura del espíritu, o,

Dadá es la dictadura del lenguaje,

o

Dadá es la muerte del espíritu,

lo que gustará mucho a mis amigos. Amigos.

[...] El hombre inteligente se ha convertido en un tipo completamente normal. Lo que nos falta, lo que es de interés, lo que es raro porque posee las anomalías de un ser precioso, la frescura y la libertad de los grandes anti-hombres, es

EL IDIOTA

Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota.

Dadá es terrible: no se enternece por las derrotas de la inteligencia. Dadá es bastante cobarde, pero cobarde como un perro rabioso, no reconoce ni métodos ni excesos persuasivos. La falta de ligas que le obliga a agacharse sistemáticamente nos recuerda la famosa falta de sistema que nunca existió. La falsa noticia fue lanzada por una lavandera a pie de una página

y la página fue llevada a un país bárbaro donde los colibries hacen de hombres-sandwich de la cordial naturaleza. Esta historia me la contó un relojero que tenía en la mano una dulce jeringa que él definía, en recuerdo de las características de los países cálidos, como flemática e insinuante.

Dadá es un microbio virgen.

Dadá está contra la vida cara.

Dadá.

sociedad anónima para la expropiación de las ideas.

Dadá tiene 391 actitudes y colores diferentes según el sexo del presidente.

Se transforma, afirma y dice lo contrario en el mismo instante -sin importancia- grita y pesca con caña.

Dadá es el camaleón del cambio rápido e interesado. Dadá está contra el futuro. Dadá está muerto. Dadá es idiota. Viva Dadá. Dadá no es una escuela literaria, aúlla.[...]¹²

Si el dadaísmo se había caracterizado por la visceralidad y agresividad de sus propuestas vitales y artísticas, el surrealismo lo haría por una ordenada, amplia y sugerente sistematización de los postulados surgidos del recién autodestruido espíritu dadá, y también de buena parte de las inquietudes y realizaciones concretas de otros movimientos de vanguardia que les antecedieron a ambos. En el momento en que emerge el surrealismo, durante los primeros cinco años de la década de los veinte, ya los estragos producidos por la crisis social y moral de la Primera Guerra Mundial se habían atenuado; sin embargo, lejos de sumarse al ambiente de precario optimismo en el que muchos se sumergían, los artistas que habrían de tomar el nombre de surrealistas se empeñaban en demostrar por medio de sus palabras, actitudes y obras que la experiencia vivida en los años precedentes no había sido un hecho aislado y olvidable, sino que más bien era la inocultable expresión de la profunda fractura que afectaba la vida y la conciencia del hombre contemporáneo, inmerso en un mundo y una realidad por demás complejos y caóticos.

Los surrealistas partían de la aceptación de que la vida humana se desarrollaba en el estrecho marco que los designios de la sociedad industrial y burguesa le dejaban al hombre para la búsqueda de su libertad, tanto espiritual como política, búsqueda que en la mayoría de los casos tenía como hallazgos finales el desencanto y la frustración más apabullantes. El

¹² *Ibidem*, pp. 255-261.

deseo apasionado de la conciliación entre la libertad individual y la social habría de llevarlos a todos ellos al firme convencimiento de que la única forma de lograr dicho objetivo sería una completa y auténtica revolución en los órdenes de lo artístico y lo político. En ese sentido, no debe sorprender la adhesión sincera y ferviente de muchos surrealistas -André Breton y Louis Aragon a la cabeza- a la causa comunista, en particular en lo relativo al apoyo moral brindado a la incipiente, pero ya triunfante, revolución rusa; como tampoco debe extrañar el desbordado interés que mostraron por la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, quien, por cierto, nunca se entusiasmó por el surrealismo ni por el aprecio que sus integrantes le expresaron, llegando incluso a despreciar veladamente al movimiento. Así, Marx y Freud, este último ciertamente a su pesar, se convertirían en los ejes teóricos de los que partiría una porción significativa del pensamiento y las acciones de los surrealistas, quienes tomarían como estandarte el deseo, a un mismo tiempo arrebatado e ingenuo, de derrumbar los muros reales e imaginarios que mantenían al hombre en la penumbra de la enajenación y la desesperanza, para, después de lograr esto, instalar una desafiante, vivificante y creadora libertad que le devolviera su verdadera humanidad.

La misma importancia que los surrealistas le otorgaban a la esfera de lo político, la manifestaron también por el estudio de los procesos psíquicos, en particular por el sueño y el automatismo. Para los poetas y artistas que se adhirieron al movimiento, resultaba determinante la conciencia de la realidad social y política más inmediata, y, asimismo, el sondeo de los inextricables laberintos de la mente se presentaba como un medio idóneo para enriquecer tanto el conocimiento del alma humana como las obras artísticas particulares. Este deseo de armonizar la racionalidad cartesiana y la imaginación surrealista produciría obras de especial interés en la poesía y la pintura, manifestaciones que por sus características intrínsecas y alcances propositivos llegarían a ser las más representativas de todo el movimiento. El interés de los surrealistas por el sueño tuvo su origen en que consideraban a éste una manifestación extrema de la libertad psíquica del hombre: un tiempo y un espacio en los que las normas provenientes de la realidad exterior, pragmática y limitante, quedaban canceladas para dar origen a una nueva realidad interior, que, sin embargo, no estaba del todo divorciada de la exterior, de la cual innegablemente provenía, pero a la que superaba en

posibilidades de sugestión y liberación interior. Y no menos importante era para los surrealistas el hecho de que el sueño, como función fisiológica, representa una parte significativa de la vida, evidentemente menor que la vigilia, pero, en ocasiones, mucho más estimulante que ésta. En el automatismo, especialmente en la escritura automática, los surrealistas encontraban una expresión concreta del deseo creador que pretendía ignorar -lográndolo en ocasiones, y en otras sólo acercándose al objetivo deseado- la previa introyección que la mente hace de todas las reglas de expresión lingüística que, en última instancia, son una expresión del orden social que copta la capacidad inventiva de los individuos para amoldarla a las exigencias de una moral específica, moral que tiene su origen y sustento en un sistema represivo y deshumanizado que pretende, por medio del control del lenguaje, lograr su autorreproducción y la conservación de todo su conjunto de valores, así como las de sus instituciones.

La amplitud y la profundidad de las propuestas surrealistas habrían de atraer a sus filas a los más diversos artistas e intelectuales europeos que habían vivido la gran náusea de la guerra y la posguerra inmediatas, seduciendo a todos ellos con la mirífica y utópica idea de una revolución total y absoluta que superaría los constreñidos espacios pertenecientes al arte y la cultura, y que lograría abarcar todos los órdenes de la vida humana. Todo tipo de espíritus contestatarios y marginales fueron total o parcialmente seducidos por el ímpetu contracultural del surrealismo y por la promesa de sus posibilidades de acción y realización específicas, tanto en el ámbito estrictamente artístico como también en el vivencial. Sin embargo, lejos de ser un movimiento uniforme, lo cierto es que en el mismo seno surrealista se cultivaron la crítica y la disidencia, que en algunos casos, como en el de Antonin Artaud, llegaría a ser un rompimiento estruendoso. Si bien poetas y artistas como André Breton, Paul Eluard, Pierre Reverdy, Louis Aragon, entre los poetas, y Salvador Dalí y Max Ernst, entre los pintores, compartían un conjunto semejante de ideas y valores, también entre ellos existían innegables diferencias en lo referente a la creencia de las posibilidades transformadoras del arte, y particularmente en lo que tenía que ver con la realización de una revolución arrasadora de todo vestigio de un antiguo régimen y, al mismo tiempo, fundacional de una nueva realidad social, política, cultural y artística. Si en un principio se había tratado de simples

diferencias de apreciación, esas mismas sutiles diferencias, con el tiempo y las experiencias vitales personales, habrían de convertirse en rivalidades enconadas y estériles que, eventualmente, determinarían el progresivo desvanecimiento del surrealismo en la misma medida en que sus practicantes se aislaban unos de otros y se contradecían y acusaban mutuamente de ser farsantes o burgueses, o ambas cosas, además de dedicarse muchos de ellos cada vez con mayor vehemencia a proyectos más personales e íntimos.

El surrealismo, como todos los movimientos vanguardistas que le antecedieron, tuvo una increíble complejidad intrínseca y unas desbordantes ansias renovadoras; como todos ellos, tuvo un inicio estrepitoso y una vida fulgurante; y también, como todos, un final dilatado en que fueron diluyéndose sus iniciales fulgores para dejar en su lugar un sedimento que años después pudo ser estimado y aprovechado cabalmente como una herencia insustituible para el arte y la cultura contemporáneos. Si los artistas vanguardistas precedentes se habían afanado en encontrar respuestas y salidas a la crisis de principios de siglo que invadía y paralizaba a Europa, los surrealistas se apropiarían justamente de todos esos afanes, y propondrían, con mucha mayor claridad que sus antecesores, las respuestas a los dilemas que apremiaban al continente en aquellos años. La gran fuerza y la gran proyección del surrealismo radicó, según Mario De Micheli, en que:

Respondía con más violencia y verdad que ninguna otra tendencia a la pregunta que en toda Europa se hacían los intelectuales: ¿Cómo salir de la angustia de la crisis? La respuesta dada por el surrealismo era rica en sugerencias y promesas. Era un serio intento de respuesta.¹³

Sin duda alguna, es en los manifiestos propios de cada tendencia vanguardista en donde mejor se pueden apreciar sus características distintivas y sus propuestas estéticas y vitalistas. El caso del surrealismo no es, por supuesto, la excepción. En las líneas siguientes se citan amplios e ilustrativos fragmentos del “Primer manifiesto del surrealismo”, de André Breton, publicado éste en 1924, y quizá el documento capital de todo el movimiento.

¹³ *Ibidem*, p. 168.

Tanta fe se tiene en la vida, en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día cada vez más desconcertado de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo, o por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades. ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las tribles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto vuelve a ser como un niño recién nacido, y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destruido. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión, sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.

Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino, y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se coden, se renuevan a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguna, ya no puede ejercerse sino desde los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.

Pero si más tarde el hombre, fuere por lo que fuere, intenta empujarse al sentir que poco a poco van desapareciendo las razones para vivir, al ver que se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de su situación excepcional, cual la del amor, difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado en cuerpo y alma al imperio de todas sus ideas, de profundidad. De todo cuanto le ocurra o pueda llegar a ocurrirle, sólo verá las necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos sus actos carecerán de altura; aquél aspecto del acontecimiento que lo liga a una multitud de acontecimientos parecidos, juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las demás. Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Fese a tantas y tantas desgracias como buenos herederos, es preciso reconocer que se nos ha legado una *libertad espiritual* única. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosco criterio se denomina felicidad, es despojar a

cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también, para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, "la locura que solemos recluir" como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicos reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad (la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy completamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les inflingimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella, y me consta que muchas noches acariciaría con gusto aquella linda mano que, en las últimas páginas de la *Intelligence*, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan sólo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación. [...]

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a los hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y que queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se han llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de

aumentar aquéllas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si fuera procedente. Pero es conveniente observar que no se ha ideado ningún método a priori para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibile que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los periodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria, que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, en privar a éste de toda trascendencia actual, y en situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación interior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. [...]

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá el pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y *movimientos* en los que uno jamás habría pensado en tomar parte. ¡Adiós, absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades, largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente! Preocupémonos tan sólo de *practicar* la poesía. ¡Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos en ella, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación? [...]

Secretos del arte mágico del surrealismo

Composición surrealista escrita, o primer y último chorro

Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu, al repliegue de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid

de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Decios hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficiente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso poco ha de importaros; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta de fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuando queráis. Confíad en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que habéis cometido una falta, falta que podemos llamar "falta de inatención", interrumpid sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que os parezca de origen sospechoso poned una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguiréis que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad. [...]

Contra la muerte

[...] El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista. En la medida en que al hombre le es indispensable hacerse comprender, consigue expresarse, mejor o peor, y con ello asegurar el ejercicio de ciertas funciones consideradas como las más primarias. Hablar o escribir una carta no presenta verdaderas dificultades siempre que el hombre no se proponga una finalidad superior a las que se encuentran en un término medio, es decir, siempre que se limite a conversar (por el placer de conversar) con cualquier otra persona. En estos casos, el hombre no sufre ansiedad alguna en lo que respecta a las palabras que ha de pronunciar, ni a la frase que seguirá a la que acaba de pronunciar. A una pregunta muy sencilla, será capaz de contestar sin la menor vacilación. Si no está aquejado de tics, adquiridos en el trato con los demás, el hombre puede pronunciarse espontáneamente sobre cierto número reducido de temas; y para hacer esto no tiene ninguna necesidad de devanarse los sesos, ni de plantearse problemas previos de ningún género. ¿Y quién habrá podido hacerle creer que esta facultad de primera intención tan sólo le perjudicará cuando se propone entablar relaciones verbales de naturaleza más compleja? No hay ningún tema cuyo tratamiento le impida hablar y escribir generosamente. Los actos de escucharse y leerse a uno mismo sólo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no, no tengo ninguna necesidad urgente de comprenderme (¡Basta! ¡Siempre me comprenderé!) Si tal o cual frase mía me produce de momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuidó mucho de no volverla a escribir, ni corregirla. Únicamente la menor falta de aliento puede serme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se *suceden* practican entre sí la más intensa solidaridad. No es función mía favorecer a unas en perjuicio de las otras. La solución debe correr a cargo de una maravillosa compensación, y esta compensación siempre se produce.

Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez, este lenguaje que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, este lenguaje tan sólo no me priva ni siquiera

de uno de mis medios, sino que me da una extraordinaria lucidez, y lo hace en el terreno en que menos podía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealísticamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Esto nos induce a creer que no se “aprende”, sino que uno no hace más que “re-aprender”. De esta manera he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos. Y no hablo únicamente de la *conciencia poética de las cosas*, que tan sólo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido. [...] ¹⁴

Aunque mayoritariamente circunscrito al dominio de la pintura, el cubismo también habría de tener manifestaciones en el área de la literatura, si bien menos conocidas que sus contrapartes plásticas, pero no por esto de menor importancia para el desarrollo de la vanguardia en general ni para el ejercicio particular de la poesía durante los primeros veinte años del siglo XX. Y más que intentar establecer una falsa e inútil competición entre el cubismo pictórico y el cubismo literario, lo que debe hacerse es entender que entre ambas expresiones llegó a existir una estrecha y significativa relación que enriqueció y potenció las obras concretas de pintores y poetas por igual.

Si a los pintores como Georges Braque, Juan Gris y Pablo Picasso, por mencionar tan sólo tres casos señeros, les interesaba primordialmente el romper con las técnicas decimonónicas de composición y hacer del cuadro un espacio vital y sugerente que sintetizara la complejidad del mundo moderno, y, al mismo tiempo, sugiriera la emotividad del artista sumergido en esa vorágine de ciencia y técnica, el interés de los poetas que tomaron al cubismo como bandera de expresión, principalmente Guillaume Apollinaire -con sus *Caligramas*- y sus seguidores, se enfocaba en hacer del poema un espacio material que rompiera con las restricciones de la tradición literaria más conservadora, y también un texto que superara la experiencia convencional de la transmisión de sentidos y significados, experimento que, por otra parte, ya había llevado a buen puerto años atrás Stephan Mallarmé con su fundamental poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*. De tal manera, pintores y poetas se esforzaban por superar y transformar la vieja estética y por crear métodos de composición y expresión específicos que les permitieran entablar una comunicación mucho

¹⁴ *Ibidem*, pp. 267-284.

más sugerente y emotiva con quienes contemplaran o leyeran sus obras. Característica común a ambos grupos de artistas sería su interés en pensar y en utilizar de una manera novedosa el espacio y las formas, para crear así nuevos, más amplios y profundos efectos en sus realizaciones concretas. El cubismo poético, por su parte, se esforzó en hacer de la tipografía no sólo un soporte físico del poema, sino también un vehículo que participara en la definición y la expresividad del texto, armonizándola de tal manera con el carácter lírico del mismo. De tal suerte, los poetas cubistas rechazaron la disposición espacial tradicional del poema, dando lugar a un serie de experimentaciones formales, temáticas y metafóricas nunca antes practicadas, convirtiendo al texto poético en una manifestación tanto verbal como espacial, aspecto por demás novedoso en su momento.

El cubismo, y sus variantes o derivaciones específicas como el orfismo y el purismo¹⁵, a diferencia de otros movimientos de vanguardia con los que coincidió cronológicamente, fue una tendencia volcada hacia el intento de una transformación de las ideas y valores estéticos regentes, más que a una lucha por la revolución política. Si el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo sostendrían batallas que superaban los límites de la creación artística y tendrían alcances sociales evidentes, el cubismo se mantendría en los márgenes de una intención renovadora en el terreno esencialmente artístico. En ese sentido, la revolución del cubismo sería trascendental en el terreno del arte, mas no alcanzaría la proyección social que otras tendencias vanguardistas llegarían a tener. Esto, sin embargo, no debe tomarse como un punto en contra del cubismo. El gran legado del cubismo para el arte contemporáneo, en especial para la pintura, está lejos de cualquier regateo que pretenda minimizar su importancia histórica y estética, que, a fin de cuentas, le corresponde en igual medida que al resto de los movimientos de vanguardia con los que compartió la escena de principios de siglo, los mismos que modificaron radicalmente las concepciones y las prácticas artísticas del mundo que atestiguó sus búsquedas y encuentros.

¹⁵ Al respecto, consultar Nikos Stangos, *Conceptos de arte moderno*, pp. 67-81.

Radicado en el Madrid de finales de la década de 1910 y principios de la de 1920, el ultraísmo sería la manifestación más conspicua de la recepción de las vanguardias históricas en España, y también una expresión concreta del deseo de los poetas españoles del momento de ser participantes directos de la gran escalada de la modernidad artística europea de los inicios del siglo. Asimismo, el ultraísmo fue, en su tiempo, el contacto primario y más efectivo que tuvieron los artistas e intelectuales hispanoamericanos para estar al tanto de los movimientos de avanzada que tomarían, en buena medida, como paradigmas a seguir para la expresión de sus inquietudes y propuestas particulares.

Al igual que todos los movimientos de vanguardia, el ultraísmo tenía un origen y un objetivo común: el rechazo a la tradición heredada del siglo XIX. Los poetas ultraístas, entre quienes sobresalieron mayormente el experimentado Rafael Cansinos-Asséns, Guillermo de Torre y Pedro Garfias, pretendieron renovar el lenguaje y los temas propios de la poesía, adaptando ésta a la realidad de un mundo transformado en todos sus aspectos, en el que el hombre enfrentaba dilemas existenciales de los que el arte, y la literatura en particular, debían dar cuenta. La vida humana, con su complejidad y emotividad intrínsecas, transformada por un entorno tecnificado al mismo tiempo abrumador y estimulante, se convertiría en el tema central de muchas de las composiciones de los practicantes del ultraísmo, expresiones especiales que tendrían como sustancia una nueva concepción y práctica de la metáfora como elemento esencial de la poesía.

Un jovencísimo Jorge Luis Borges participó fervorosamente en los avatares del ultraísmo madrileño -y después importó éstos hasta la misma Argentina, donde Oliverio Girondo llegó a ser uno de sus más dilectos practicantes- escribiendo, entre otros textos de los cuales después renegaría, una suerte de credo ultraísta, contenido en su artículo titulado "El ultraísmo", y compuesto de cuatro premisas fundamentales:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, la prédica y la nebulosidad rebuscada.

4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.¹⁶

Las tertulias madrileñas nocturnas y las revistas como *Ultra* y *Horizonte* fueron los escenarios naturales del desenvolvimiento del ultraísmo. El ambiente de los memorables cafés del Madrid de aquellos efervescentes años hizo posible un intercambio estrecho y vigoroso entre los poetas ultraístas, así como las publicaciones citadas y otras tantas fueron el escaparate en el que se daba a conocer la variada producción poética de noveles autores, la mayoría de ellos influenciados notoriamente por el ya lejano futurismo italiano y por el más reciente dadaísmo francés.

La innegable importancia del ultraísmo para el desarrollo de la poesía escrita en lengua española en el siglo XX presenta dos aristas, las cuales resultan ser, a fin de cuentas, complementarias. La primera de ellas toca al hecho de haber dado los prolegómenos para el surgimiento y la consolidación de la llamada Generación del 27, promoción que vino a representar la cima de la vanguardia literaria en España, contando con poetas de corte surrealista como el primer Rafael Alberti, el Federico García Lorca de *Poeta en Nueva York* o el Luis Cernuda, sugerente e impresionante, de *Los placeres prohibidos*, y también con poetas creacionistas como Gerardo Diego y Juan Larrea, el primero de ellos salido de las filas ultraístas. En segundo lugar, hablar de creacionismo inmediatamente sugiere el nombre y la obra de Vicente Huidobro, y éstos, a su vez, hacen necesario hablar del origen y el desarrollo de las vanguardias literarias en Hispanoamérica, expresiones éstas que representaron el deseo irrefrenable y provechoso de los hombres de letras de buena parte del continente de ser contemporáneos de sus pares europeos, de ser ya no sólo lejanos espectadores y serviles imitadores de los flujos y reflujos del arte, sino también participantes y creadores reales de ese intenso, emotivo y desafiante movimiento general de profunda transformación artística y vital.

¹⁶ Saúl Yurkievich, *La movediza modernidad*, p. 111.

III. Las vanguardias latinoamericanas. Enfoque general.

El periodo comprendido entre los años 1916 y 1935 se considera, en términos generales, el de mayor efervescencia de las vanguardias literarias de América Latina. Se trata de casi veinte años en los que buena parte de la actividad artística e intelectual de los países hispanohablantes y Brasil estuvo marcada por un extendido ánimo de ruptura y renovación en las manifestaciones concretas de artistas de todo tipo, ya no sólo poetas en particular, que pretendían, de tal manera, convertirse en agentes transformadores de las realidades en las que se encontraban inmersos. En tal sentido, las vanguardias artísticas latinoamericanas -y especialmente las del ámbito literario-, al igual que sus contrapartes europeas, no se limitaron al habitual campo del quehacer cultural, sino que pretendieron también participar de forma real y efectiva en el devenir de sus sociedades.

Si se toma en cuenta que los años comprendidos entre el final del siglo XIX y la mitad del siglo XX representan el periodo en que la modernidad, como proceso histórico y cultural en imparable ascensión, se establece en la región, no debe sorprender el hecho de que los años correspondientes al desarrollo de las vanguardias sean aquellos en los que se vivieron en diferentes países del continente radicales transformaciones en los órdenes social, político, económico y cultural. En tales momentos, las estructuras que habían servido de fundamento para el desarrollo de las todavía jóvenes naciones estaban siendo remplazadas por otras que estaban en concordancia con las nuevas necesidades e intereses de los cambios que eran implantados en las sociedades latinoamericanas. La complejidad y la trascendencia de tales transformaciones, sus consecuencias más evidentes y también las menos notorias, fueron, al mismo tiempo, el origen y el destino último de los avatares de los artistas latinoamericanos de vanguardia, quienes se sintieron desafiados por el mundo y la vida que veían aparecer frente a ellos como un espectáculo febril, el mismo del que deseaban ser actores protagónicos.

Resulta inevitable comprender las vanguardias literarias latinoamericanas sin pensar en sus contrapartes europeas, de las que indudablemente adoptaron muchos de sus motivos y modos de expresión. Sin embargo, considerarlas sólo como calcas del surrealismo, del dadaísmo, del ultraísmo o del imaginismo sería un evidente error de apreciación. Las

vanguardias literarias de América Latina ciertamente recibieron una influencia definitiva de las vanguardias históricas europeas, de las que asimilaron todos aquellos aspectos que les sirvieron para sus particulares intenciones de creación, adaptando y fundiendo estos influjos a las especiales condiciones, tanto estrictamente artísticas como sociales, en que se desenvolvían. Las irrefutables realidades que vivían los poetas y escritores vanguardistas latinoamericanos determinaron que sumaran y amoldaran a la matriz europea sus irrenunciables preocupaciones y desasosiegos que los definían como tales, pero que en ningún sentido les hacían sentirse impedidos para considerarse participantes reales del gran movimiento internacional de la vanguardia.

Sobre este aspecto Mihai Grünfeld apunta:

Como muchas de las generaciones de escritores latinoamericanos, la generación vanguardista se ha enfrentado con los problemas de identidad y autodefinition políticas y estéticas en relación con el continente europeo y los Estados Unidos. Su relación con el mundo internacional está redefiniéndose. [...] la vanguardia latinoamericana responde a factores socioeconómicos a varios niveles: nacional, continental latinoamericano, e internacional. Estrictamente es parte tanto de una tradición autóctona como de un fenómeno más amplio, occidental. Pero, más que un producto de imitación de la estética europea es parte del fenómeno que se ha dado en llamar vanguardia internacional. Esta pertenencia se debe en gran parte a una explosión tecnológica y de comunicaciones que, como jamás antes, acorta las distancias y facilita cierta concomitancia de modas artísticas e intereses estéticos.¹⁷

La literatura latinoamericana de vanguardia se sintoniza con su par europea en lo concerniente al claro deseo de ruptura con el pasado y al ímpetu revolucionario dirigido a la refundación de las formas y los temas propios del ejercicio literario. Al igual que en las experiencias europeas, el lanzamiento de manifiestos y proclamas de todo tipo se convierte en el medio de expresión predilecto de los vanguardistas latinoamericanos para difundir sus radicales propuestas -que en algunos casos parecían más bien innegociables exigencias- de transformación, propuestas que en su momento conmocionaron a los lectores, provocando reacciones inciertas y encontradas, pero que finalmente, con o sin la aceptación de la crítica canónica de la época, cambiarían la caracterización y el rumbo de la poesía y la narrativa de la

¹⁷ Mihai Grünfeld, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, p. 9.

región.

Hugo Verani, centrándose en las manifestaciones hispanoamericanas de vanguardia, define este proceso de la siguiente manera:

La literatura hispanoamericana -principalmente la poesía- presenta un aspecto desconcertante para el público masivo: una voluntad constructiva se impone al orden impresionista, emotivo y espiritual del mundo. La lírica de la vanguardia renueva el lenguaje y los fines de la poesía tradicional -el culto a la belleza y las exigencias de la armonía estética-. La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinuada y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.¹⁸

Ultraístas en Argentina, estridentistas en México, modernistas en Brasil, nadaístas en Colombia, euforistas en Puerto Rico, nativistas en Uruguay, amautistas en Perú, minoristas en Cuba... Casi todos los países del continente se integraron al movimiento general de las vanguardias literarias, produciendo grupos que manifestaban en cada caso particular expresiones que los distinguían de otros y que al mismo tiempo los emparentaban en más de un sentido. Si bien la vanguardia fue un fenómeno extendido en toda América Latina, la homogeneidad, sin embargo, no debe tomarse como una de sus características generales en la misma medida en que cada grupo expresó intereses y preocupaciones distintivos, aunque, evidentemente, cercanos en sustancia e intención a los del resto de sus contrapartes. Así, mientras la poesía cultivada por los ultraístas argentinos -el primer Borges entre ellos- se afanaba en su propio purismo, la desarrollada por los poetas peruanos reunidos en torno a la revista *Amauta* se distinguía por sus claras reivindicaciones de tipo indigenista, y, asimismo, la poesía cubana de vanguardia se caracterizaría por su valoración de la cultura negra. Estos ejemplos sirven para ilustrar someramente la diversidad y la complejidad del fenómeno de las vanguardias literarias desarrolladas en el continente, fenómeno que puede apreciarse mucho mejor -lo mismo que en el caso de las vanguardias europeas- por medio del conocimiento de

¹⁸ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, p. 10.

los manifiestos concretos de algunos de estos movimientos, textos que representan la expresión más clara de sus intenciones artísticas y vitalistas, y de los cuales se citan a continuación algunos casos representativos.

Ultraísmo (Argentina)

JORGE LUIS BORGES, GUILLERMO JUAN,
EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA,
GUILLERMO DE TORRE

PROCLAMA

Naipes i filosofía

Barajando un mazo de cartas se puede conseguir que vayan saliendo en un enfilamiento más o menos simétrico. Claro que las combinaciones así hacederas son limitadas i de humilde interés. Pero si en vez de manipular naipes, se manipularan palabras, palabras imponentes i estupendas, palabras con entorchados i aureolas, entonces ya cambia diametralmente el asunto.

En forma más enrevesada i difícil, se intenta hasta explicar la vida mediante esos dibujos, i al barajador lo rotulamos filósofo. Para que merezca tal nombre, la tradición le fuerza a escamotear todas las facetas de la existencia menos una, sobre la cual asienta las demás, i a decir que lo único verdadero son los átomos o la energía o cualquier otra cosa...

¡Como si la realidad que nos estruja entrañalmente, hubiera menester nauletas o explicaciones!

Sentimentalismo previsto

En su forma más evidente i automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entablillada nadería que es la literatura actual. Los poetas sólo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales de los rubenianos herederos de Góngora -las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanímenes i enjardinados- i engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable, divino, azul, misterioso*. ¡Cuánta socarronería i cuánta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas palabras, cuánto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuánta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.

Anquilosamiento de lo libre

Y unos i otros señoritos de la cultura latina, gariteros de su alma, se pedestalizan sobre las

mármoreas leyes estéticas para dignificar ejercicio tan lamentable. Todos quieren realizar obras apelmazadas i perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mezcla de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda lirastenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos.

El concepto histórico de la vida muerde sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total, los colocan en jerarquías prolijas. Escriben dramas i novelas abarrotados de encrucijadas espirituales, de gestos culminantes i de apoteosis donde se remansa definitivamente el vivir. Han inventado ese andamiaje literario -la estética- según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que convierte lo que debería ser ágil i brincador en un esfuerzo indigno i trabajoso. Idiotez que les hace urdir un soneto para colocar una línea, i decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones. (Desde ya puede asegurarse que la novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epepeya i otras categorías dilatadas.)

Ultra

Nosotros los ultraístas -en esta época de los mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas- queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas.

Latiguillo

Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas.

Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos. Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza, dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrado a la música desparramada por una abierta ventana i que colma todo el paisaje.¹⁹

¹⁹ *Ibidem*, pp. 261-163.

Estridentismo (México)

MANIFIESTO ESTRIDENTISTA

Irreverentes, afirmales, convencidos, excitamos a la juventud intelectual del Estado de Puebla, a los no contaminados de reaccionarismo letárgico, a los no identificados con el sentir medio colectivo del público unisistemal y antropomorfo para que vengan a engrosar las filas triunfantes del estridentismo y AFIRMEMOS:

Primero.- Un profundo desdén hacia la ranciolatría ideológica de algunos valores funcionales, encendidos pugnazmente en un odio canibal para todas las inquietudes y todos los deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanística.

Segundo.- La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente, superponiendo nuestra recia inquietud espiritual, al esfuerzo regresivo de los manicomios coordinados, con reglamentos policíacos, importaciones parisenses de reclamo y pianos de manubrio en el crepúsculo.

Tercero.- La exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos. Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro.

Cuarto.- La justificación espiritual de una necesidad contemporánea. Que la poesía sea poesía de verdad, no babosadas, como las que escribe Gabrielito Sánchez Guerrero, caramelo espiritual de chiquillas engomadas. Que la pintura sea también, pintura de verdad con una sólida concepción del volumen. La poesía, una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas. La pintura, explicación de un fenómeno estático, tridimensional, redactado en dos latitudes por planos colorísticos dominantes.

CAGUÉMONOS: Primero.- En la estatua del Gral. Zaragoza, bravucón insolente de zarzuela, William Duncan del "film" intervencionista del imperio, encaramado sobre el pedestal de la ignorancia colectiva. Horror a los ídolos populares. Odio a los panegiristas sistemáticos. Es necesario defender nuestra juventud que han enfermado los merolocos exegísticos con nombramiento oficial de catedráticos.

Charles Chaplin es angular, representativo y democrático.

Segundo.- En don Felipe Neri del Castillo, fonógrafo interpretativo del histerismo primaveral tergiversado, que hace catrinas de pulque con cenizas de latines para embriagar a musas rezanderas, en don Manuel Rivadeneira y Palacio, momia presupuestiva de 20 reales diarios, en don José Miguel Sarmiento, recitador de oficio en toda clase de proxenetismos familiares en que la primavera y el "jazz band" se sangolotean en los espejos, en algunos estanquilleros literarios, como don Delfino C. Moreno y don Enrique Gómez Haro.

Tercero.- En nuestro compatriota Alfonso XIII, el Gaona de los tenderos usurarios, Tío Sam de los intelectuales de alpargata, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, rosa mística, vaso espiritual de elección, agente viajero de una camotería de Santa Clara; ¡la gran cháchara!

PROCLAMANDO: Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no están con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero. FELÍZ AÑO NUEVO.

¡Viva el Mole de Guajolote!

Puebla, Enero 1° de 1923.

Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, M.N. Lira, Mendoza, Salazar, Molina, siguen doscientas firmas.²⁰

Euforismo (Puerto Rico)

MANIFIESTO EUFORISTA

¡A la juventud americana!

¿Revolución lírica? Sí; ajustamiento de una nueva lírica creadora de gestos seguros y potentes en nuestra literatura falsificada y rala. Hora es ya de acabar con el verso matiz que ha degenerado nuestra lírica y añorado nuestras mentalidades. Fuera esa garrullería de sentimentalismos dulzones, y pasa tú, lírica eufórica, tempestad de luz, ráfaga cósmica, sacudiendo nuestros espíritus. ¡Acabemos de una vez y para siempre con los temas teatrales, preciosismos, camafeos, artificios! Cantemos a lo fuerte y lo útil, lo pequeño y potente. Fortalezcamos nuestras almas entumidas y tiremos una paralela al siglo literario. Aplastemos la idea absurda de antiguos ídolos que sólo han servido para proclamarnos débiles, fofos, malos: Padilla, Gautier, Momo, Vidarte, Muñoz (orador hecho vate), De Diego (ocarina gritona).

Es la hora de gritar que en Puerto Rico se anuncia la aurora del siglo XX y que al rajarse el viento preñado de la literatura salte el verso gritando: -"¡Agarremos al siglo; agarremos al siglo!"

El poeta debe ser para la humanidad un tónico y no un laxante. ¿Whitman, Marinetti, Ugarte, Verhaeren, dadaísmo? No. ¡Euforismo!

¡Juventud, es tu hora! Gritemos, destruyamos, creemos. ¡Creador!

¡Rompamos los moldes viejos, la tradición! Olvidemos el pasado; no tengamos ojos sino para el presente luminoso y para el futuro más luminoso aún. ¡Hagamos una nueva historia,

²⁰ *Ibidem*, pp. 90-91.

una nueva tradición, un nuevo Pasado! ¡Y los que detrás vengan que destruyan como nosotros, que renueven! ¡Renovación, he ahí la clave!

¡Recordar es podrirse, entumecerse! ¡Cerremos nuestra memoria, máquina imitadora, loro estúpido, y abramos nuestra imaginación a hacer “cosas nuevas bajo el sol”! ¡Bienvenido el vértigo, el peligro y la locura!

RESUMIMOS:

- 1.- Declaramos inútil los metros, pues creemos que la poesía no es sino síntesis de sentimiento y de visión.
- 2.- Elevamos nuestra protesta contra el recuerdo y la mujer.
- 3.- Exaltamos el verso en la línea segura, el color chillón, el amor bárbaro y brutal, el vértigo, el grito y el peligro.
- 4.- Reconocemos un sentimiento hondo y fuerte en todo aquello que nos rodea, olvidado por estar a nuestro lado: en la miseria, en el dolor apagado y en las cosas comunes.
- 5.- Proclamamos el verso espontáneo, lleno de defectos, áspero y rudo, pero sincero.

¡Viva la máquina, la llave, la aldaba, la tuerca, la sierra, el marrón, el truck, el brazo derecho, el cuarto de hotel, el vaso de agua, el portero, la navaja, el delirium tremens, el puntapiés y el aplauso!

¡Vivan los locos, los atrevidos; los aeroplanos, las azoteas y el jazz band!

¡Abajo las mujeres románticas, el poeta melencólico, los niños llorones, los valsos, la luna, las vírgenes y los maridos!

¡Madre locura, coronanos de centellas!

Tomás L. Batista
Vicente Palés Matos²¹

Revista *Amauta* (Perú)

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI PRESENTACIÓN DE “AMAUTA”

Esta revista, en el campo intelectual, no representa un grupo. Representa, más bien, un movimiento, un espíritu. En el Perú se siente desde hace algún tiempo una corriente, cada día más vigorosa y definida, de renovación. A los autores de esta renovación se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc. La historia no los ha bautizado definitivamente todavía. Existen entre ellos algunas discrepancias formales, algunas diferencias psicológicas. Pero por encima de lo que los diferencia, todos estos espíritus ponen lo que los aproxima y mancomuna: su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo

²¹ *Ibidem*, pp. 113-114.

nuevo. La inteligencia, la coordinación de los más volitivos de estos elementos, progresan gradualmente. El movimiento -intelectual y espiritual- adquiere poco a poco organicidad. Con la aparición de "AMAUTA" entra en una fase de definición.

"AMAUTA" ha tenido un proceso normal de gestación. No nace de súbito por determinación exclusivamente mía. Yo vine de Europa con la determinación de fundar una revista. Dolorosas vicisitudes personales no me permitieron cumplirlo. Pero este tiempo no ha transcurrido en balde. Mi esfuerzo se ha articulado con el de otros intelectuales y artistas que sienten y piensan parecidamente a mí. Hace dos años, esta revista habría sido una voz un tanto personal. Ahora es la voz de un movimiento y de una generación.

El primer resultado que los escritores de "AMAUTA" nos proponemos obtener es el de acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidarizará más. Al mismo tiempo que atraerá a otros buenos elementos, alejará a otros fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas éste les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. "AMAUTA" cribará a los hombres de la vanguardia -militantes y simpatizantes- hasta separar la paja del grano. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración.

No hace falta declarar expresamente que "AMAUTA" no es una tribuna libre abierta a todos los vientos del espíritu. Los que fundamos esta revista no concebimos una cultura y un arte agnósticos. Nos sentimos una fuerza beligerante, polémica. No le hacemos ninguna concesión al criterio generalmente falaz de la tolerancia de las ideas. Para nosotros hay ideas buenas e ideas malas. En el prólogo de mi libro *La escena contemporánea* escribí que soy un hombre con una filiación y una fe. Lo mismo puedo decir de esta revista, que rechaza todo lo que es contrario a su ideología, así como todo lo que no traduce ideología alguna.

Para presentar "AMAUTA" están de más las palabras solemnes. Quiero proscribir de esta revista la retórica. Me parecen absolutamente inútiles los programas. El Perú es un país de rótulos y de etiquetas. Hagamos al fin alguna cosa con contenido, vale decir con espíritu. "AMAUTA" por otra parte no tiene necesidad de un programa; tiene necesidad tan sólo de un destino, de un objeto.

El título preocupará probablemente a algunos. Esto se deberá a la importancia excesiva, fundamental, que tiene entre nosotros el rótulo. No se mire en este caso a la acepción estricta de la palabra. El título no traduce sino nuestra adhesión a la Raza, no refleja sino nuestro homenaje al Incaísmo. Pero específicamente la palabra "Amauta" adquiere con esta revista una nueva acepción. La vamos a crear otra vez.

El objeto de esta revista es el de plantear, conocer y esclarecer los problemas peruanos desde puntos de vista doctrinarios y científicos. Pero consideremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación -políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos-. Todo lo humano es nuestro. Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los de los otros pueblos de América, en seguida con los de los otros pueblos del mundo.

Nada más agregaré. Habrá que ser muy poco perspicaz para no darse cuenta de que al Perú le nace en estos momentos una revista histórica.²²

²² *Ibidem*, pp. 180-181.

SOMOS

un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. La razón de nuestra obra la dará el tiempo. ¡Trabajaremos compréndonos o no! Bien sabemos que se pare con dolor y para ello ofrecemos nuestra carne nueva. No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta.

Por otra parte, venimos a reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo, ya bastante maltratado de fariseos y desfigurado de caricaturas sin talento, cuando no infamado de *manera* fácil dentro de la cual pueden hacer figura todos los desertores y todos los incapaces.

El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza, porque nunca está estacionario como para tomarle el perfil. El único concepto capaz de abarcar todas las finalidades de los módulos novísimos, literarios, pictóricos o musicales, el único, repetimos, es el de la sugerencia.

Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de ahí la necesidad de la metáfora y la imagen doble y múltiple) o en síntesis, que la obra de arte, el complejo estético, se produzca (con todas las enormes posibilidades anexas) más en el espíritu a quien se dirige que en la materia bruta y limitada del instrumento.

Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir a un intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujo de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado de alma.

En resumen, a dar a la masa su porción como colaboradora en la obra artística, o que la obra de arte se realice en el espíritu con la plenitud que el instrumento le niega.

Nuestra finalidad global está ya dicha: SUGERIR...

Sabemos que la rancia tradición ha de cerrar contra nosotros, y para el caso ya esgrime una de esas palabras suyas tan pegajosas: *Nihil novum subsole*. Como luchadores honrados nos gusta conceder ventaja al enemigo; aceptamos a priori que no haya nada nuevo, en el sentido escolástico del vocablo, pero en cambio, y quién se atreverá a negarlo, hay mucha cosa virgen que la luz del sol no ha alumbrado aún. ¡Queda en pie la posibilidad del hallazgo!

Abominamos todos los medios tonos, todas las discreciones, sólo creemos en la eficacia del silencio o del rito. "*válvula*" es la espita de la máquina por donde escapará el gas de las explosiones del arte futuro. Para comenzar: creemos, ya es una fuerza; esperemos, ya es una virtud, y estamos dispuestos a torturar las semillas, a fatigar el tiempo, porque la cosecha es nuestra y tenemos el derecho de exigirla cuando queramos.

Somos un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad.²³

²³ *Ibidem*, pp. 175-176.

Grupo minorista (Cuba)

DECLARACIÓN DEL GRUPO MINORISTA

Con motivo de cierta afirmación lanzada por un periodista y ensayista local, el señor Lamar Schweyer, asegurando la no existencia del *Grupo Minorista*, los abajo firmantes, que se consideran componentes de dicho grupo, estiman necesario aclarar de una vez y definitivamente el error de apreciación que, juntamente con el señor Lamar, sufren algunos equivocados.

¿Cómo nació, qué es, quiénes constituyen verdaderamente el llamado *Grupo Minorista*?

Hace algunos años, el 18 de marzo de 1923, un reducido número de intelectuales -artistas, periodistas, abogados- reunidos incidentalmente en la Academia de Ciencias, llevaron a cabo un acto de rebeldía y censura contra el entonces Secretario de Justicia, allí presente, significando, así, el repudio que la opinión pública hacía de la memorable compra por el Gobierno del Convento de Santa Clara, como imposición gubernamental a la mayoría del país.

Aquel acto marcó una orientación *destructiva, apolítica*, a la juventud interesada en influir honradamente en el desarrollo de nuestra vida pública, dando una fórmula de sanción social y actividad revolucionaria a los intelectuales cubanos.

Como ese grupo de protestantes se reunía a la sazón habitualmente para acopiar datos y libros al proyecto de publicación de una antología de poetas modernos de Cuba, tuvo así el doble vínculo de una colaboración artística y una corresponsabilidad pública y hasta penal.

Se hizo enseguida el intento de organizar y ampliar aquel conjunto, y a tal propósito tendió la formación de la llamada *Falange de acción cubana*. Esa manera de agrupación no plasmó en realidad efectiva, pero casi todos los componentes de aquel núcleo, ya aumentado por simpatizantes decididos, volvió a hallarse en las filas de la asociación que se denominó *Veteranos y Patriotas*, la cual preparaba un movimiento armado contra la corrupción administrativa y la incapacidad gubernamental.

¿Qué sintetizaban estos hechos? ¿A qué se debían las frecuentes reuniones no oficiales, sino espontáneas, de los mismos invariables elementos, casi todos jóvenes, casi todos artistas? ¿Por qué en las conversaciones del grupo se hacía burla de los falsos valores, de los mercachifles patrioterros, de los incapaces encumbrados, de los genios oficiales; y se censuraba el desconocimiento de los problemas cubanos, el sometimiento de nuestro Gobierno a la exigencia extranjera, la farsa del sufragio y la ovejuna pasividad del medio?

Todo eso era indicio de que en Cuba se integraba, perfilándose sin organización estatutaria, pero con exacta identidad de ideales y creciente relieve, un grupo intelectual izquierdista, producto natural del medio y órgano histórico fatalmente determinado por la función social que había de cumplir.

La circunstancia de que habitualmente algunos componentes del grupo se reunieran cada sábado y luego almorzaran juntos en algún lugar público, explica por qué a su mesa se sentaban *amigos* que no eran propiamente *compañeros*, y ése es el origen del error que confunde a la llamada *minoría* con una reunión accidental y heterogénea que no tiene carácter sesional ni actividad trascendente.

La *minoría*, pues, constituye un grupo sin reglamento, sin presidente, sin secretario, sin cuota mensual, en fin, sin campanilla ni tapete; pero es ésta precisamente la más viable organización de un grupo de intelectuales; en diversos sitios ha fracasado la reglamentación de grupos análogos, en los cuales la vertebración que impone la unidad sustantiva de criterio

es más importante y no tiene los inconvenientes que una estructura formal, externa y adjetiva.

Es fenómeno innegable, comprobado en distintos países, la renovación ideológica, la *izquierdización* de los grupos de esta índole. La *minoría* sabe hoy que es un grupo de trabajadores intelectuales (literatos, pintores, músicos, escultores, etc.). El *Grupo Minorista*, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros *efectivos* que lo integran; pero él ha sido, en todo caso, un grupo *mayoritario*, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna y el índice de la mayoría del pueblo; con propiedad es minoría, solamente, en lo que a su criterio sobre arte se refiere.

En el transcurso de un año, interpretando y traduciendo la opinión pública cubana, ha protestado contra el atropello de Nicaragua, contra la política de Washington respecto a México, contra el allanamiento del recinto universitario y el domicilio de José Varona por las fuerzas de la Policía Nacional. Y nada importa ni a su unidad ni a su existencia que en sus manifiestos y declaraciones lo acompañen esporádica y episódicamente nombres y firmas que no forman parte integrante de su núcleo.

Colectiva o individualmente, sus verdaderos componentes han laborado y laboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas, artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas unipersonales, en el mundo, en América, en Cuba.

Contra los desafueros de la pseudo-democracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y el obrero de Cuba.

Por la cordialidad y la unión latino-americana.

Habana, mayo 7 de 1927.

*Rubén Martínez Villena, José A. Fernández de Castro, Jorge Mañach, José Z. Tallet, Juan Marinello, Enrique Serpa, Agustín Acosta, Emilio Roig de Leuchsenring, María Villar Buceta, Mariblanca Sabas Alomá, Antonio Gattorno, José Hurtado de Mendoza, Otto Bluhme, Alejo Carpentier, Orosmán Viamantes, Juan Antiga, Arturo Alfonso Roselló, Juan José Sicre, Diego Bonilla, Conrado W. Masseguer, Eduardo Abela, Luis López Méndez, Armando Maribona, Guillermo Martínez Márquez, José Manuel Acosta, A.T. Quilez, F. de Ibarzábal, L.G. Wangüemert, Juan Luis Martín, Félix Lizaso, Francisco Ichaso, Martí Casanovas, Luis. A. Baralt, Felipe Pichardo Moya.*²⁴

²⁴ *Ibidem*, pp. 123-125.

Nativismo (Uruguay)

FERNÁN SILVA VALDÉS

NATIVISMO

Antes de contestar las preguntas de esta encuesta creo necesario decir qué es, en una opinión, el *nativismo*. Me llama muy singularmente la atención el poco acuerdo que vengo notando en la aplicación del término.

Las palabras *nativo*, *nativista*, *nativismo*, andan en muchas bocas y en papeles como antes andaban las de criollo, criollismo. Y observo que con frecuencia, salvo raras excepciones, a lo que antes le llamaban criollo, ahora le llaman nativo. Opino que no es la misma cosa. Y entiendo que el *nativismo* es el movimiento que puede definirse de este modo: el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo. Que un movimiento así definido existe y se agranda y triunfa, tonto sería negarlo.

El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución.

¿Por qué confundir, entonces, términos representativos de dos aspectos de nuestro arte?

Y por último, permítaseme un comentario sobre la última pregunta.

Creo que el modernismo hay que encararlo cruzándolo con el nativismo. Uno sin el otro decaerán; apoyándose mutuamente, no. Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo. Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabresto: con una raíz. Y tendremos un modernismo participando de lo nuestro y, por ende, un nativismo evolucionado y en evolución, que no reniegue del presente y si es posible, que se sobre para mostrar la pasta del porvenir. [...]²⁵

Aunque la vanguardia hispanoamericana y el modernismo brasileño -esto es, la vanguardia brasileña- están claramente diferenciados por la lengua en que se expresan, en realidad resultan ser muchas más las coincidencias que ambos movimientos presentan en sus aspectos temáticos y formales más esenciales. Ambos movimientos -si pensamos en este particular caso a la vanguardias de la América de habla española como un conglomerado total-coinciden en su afán impostergable de confrontación y rechazo del pasado y en su impetuoso deseo de renovación y cambio de todo lo existente, ya no sólo de la literatura misma.

²⁵ *Ibidem*, p. 277.

(En este caso, al utilizar el vocablo *modernismo* el autor no se refiere a la tendencia literaria liderada por Rubén Darío, sino al arte moderno, al arte nuevo, es decir, al arte de la vanguardia.)

Teniendo como epicentros irradiadores a las grandes metrópolis de Sao Paulo y Rio de Janeiro -y en especial a la primera, en donde se celebró en febrero de 1922 la ya mítica Semana de Arte Moderno-, el modernismo brasileño habría de acoger en sus filas a los entonces jóvenes poetas que hoy se consideran como los renovadores irrefutables de la poesía en lengua "brasileña" del siglo XX: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raúl Bopp y Guilherme de Almeida, quienes pretendieron, y lograron, entre otras cosas, "abrasileñar" la lengua portuguesa para hacerla la materia prima de una nueva literatura brasileña, es decir, una literatura participe de la realidad social en que se debatían sus autores, al mismo tiempo que hacerla contemporánea de las grandes tendencias internacionales.

En el ámbito de lengua española, sin embargo, todavía hoy la poesía brasileña de vanguardia, la poesía modernista brasileña, es escasamente conocida y apreciada, a pesar del hecho de que una revisión cuidadosa de su historia y de sus propuestas e innovaciones hace evidente su sustancial significación para el desarrollo de la literatura brasileña, en particular, y latinoamericana, en general. Importancia, pues, que para los hispanohablantes está todavía a la espera de ser cabalmente estudiada y reconocida.

IV. El creacionismo: caro hijo huidobriano.

Dentro de las vanguardias literarias hispanoamericanas el lugar ocupado por Vicente Huidobro, como poeta y teorizador, es de una preeminencia indiscutible. El valor de su obra poética y la importancia de sus escritos teóricos no pueden ser minimizados ni regateados en ningún sentido. En buena medida, Huidobro es uno de los casos más representativos y estimulantes de toda la literatura de vanguardia escrita en lengua española.

No sería exagerado asegurar que el solo hecho de haber sido uno de los más decididos y entusiastas introductores de las vanguardias europeas en el ámbito hispanoamericano le otorga a Huidobro un espacio de honor en la historia de la literatura distintiva de la región. Y aunque es verdad que no fue el único afanado en tal empresa, y que en más de una ocasión

negó tajantemente esta influencia en su quehacer literario, y que incluso llegó a publicar verdaderas diatribas contra el futurismo y el surrealismo, también es cierto que su obra poética y teórica señalan un hito decisivo para la definición y la proyección de la literatura hispanoamericana del siglo XX, especialmente para la poesía, esto por el hecho de representar, al mismo tiempo, una formidable asimilación -nunca una copia servil y mañosa- de la esencia más trascendente de la vanguardia histórica, de la que fue testigo y participante de primera fila, y también una expresión singular y original de las preocupaciones estéticas y vitales comunes a toda una generación de poetas y escritores hispanoamericanos que sintió la inaplazable necesidad de buscar en la literatura una nueva forma de vida que estuviera en consonancia con la amplitud y la profundidad de los cambios y desafíos artísticos y existenciales que experimentaba. Compartiendo sitios de privilegio junto a César Vallejo, Pablo Neruda, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro completa la alineación de nombres y obras insustituibles para la comprensión del enorme significado de las búsquedas y encuentros de las vanguardias para la literatura y la cultura del continente.

El propio Vicente Huidobro define de la siguiente manera los prolegómenos de su credo teórico y poético creacionista en su fundamental texto titulado “El creacionismo”:

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien; el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París. [...] Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como *creacionista* por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear; la segunda, crear, y la tercera, crear.²⁶

Sin embargo, el verdadero primer antecedente del creacionismo puede considerarse su manifiesto “*Non serviam*”, leído en el año 1914 en el Ateneo de Santiago, lectura sobre la

²⁶ Éste y otros textos teóricos de Vicente Huidobro están contenidos en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*.

cual todavía hoy se conservan algunas dudas.²⁷ Al margen de polémicas cronológicas, lo que importa destacar en este caso es el contenido sustancial del mencionado texto, en particular su doble deseo de rompimiento con la estética y la ética decimonónicas, por una parte, y por otra, la clarísima intención de crear una nueva poesía exultante y desafiante de todas las normas vigentes hasta entonces. En el citado manifiesto se lee:

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: “No te serviré”. [...]

Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la Naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho más que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que antes no estuviera parado ante nosotros, rodeando nuestro ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”

“Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores.”

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él”.

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

Adiós viejecita encantadora; adiós madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. [...]²⁸

²⁷ Sobre este tema, ver p. 7 de este trabajo.

²⁸ *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, pp. 33-34.

De esta manera, Huidobro comenzaba a definir sus intenciones literarias, las cuales consistían en un deseo ferviente de cambio y renovación de los temas, modelos y tratamientos poéticos hasta entonces en uso. Como todos los vanguardistas hispanoamericanos, Huidobro se rebeló contra el modernismo dariano y, sobre todo, contra el de sus epígonos, mismo que le parecía ridículo, anquilosado e incapaz de expresar las nuevas inquietudes y desasosiegos que se producían en las almas de los hombres de los primeras décadas del siglo XX, tiempos, sin duda, marcados por una vida fervorosa y caótica, trastocada por el gran aluvión de la modernidad y toda su parafernalia. Las intenciones renovadoras de Huidobro pretendían hacer de la poesía el gran lenguaje que condensara y diera salida a todos los flujos y reflujos de la existencia física y anímica del hombre contemporáneo, sumergido en su complejo y anonadante devenir, devenir al que le era ya inútil para su manifestación la antigua y gastada retórica de la poesía tradicional, y que por esto necesitaba de una oxigenación que le diera una inédita lucidez y una desbordada capacidad evocadora.

Para Vicente Huidobro la poesía se presenta como el medio supremo -y quizá el único- para comprender el mundo y el espíritu humano. Pero los afanes huidobrianos en este aspecto van más allá de la mera extracción de sentidos a partir de los hechos evidentes, llegando hasta la creación de nuevas realidades que sobrepasan en intensidad y significación las situaciones en que tuvieron su origen mundano. En tal sentido, el lenguaje poético, y especialmente el recurso de la metáfora, es el elemento primordial para la consecución del objetivo de expresar lo más inefable de la experiencia humana; y el rol desempeñado por el poeta es, en palabras del propio Huidobro, el de "un pequeño Dios" por cuya expresión son comprendidos y develados los misterios y las verdades de la existencia del hombre.

Para una más clara comprensión de lo anteriormente expresado se vuelve indispensable y aleccionador echar un vistazo a un fragmento de su conferencia intitulada "La poesía", leída en el Ateneo de Madrid, en 1921, la misma que le otorgó una notoriedad irrefutable en la órbita vanguardista española. En este texto se puede leer:

[...] En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está por debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta.

La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en

denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.

Su vocabulario es infinito porque ella no cree en la certeza de todas sus posibles combinaciones. Y su rol es convertir las probabilidades en certeza. Su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos. Para ella no hay pasado ni futuro.

El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesadas por el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto.

El poeta hace cambiar de vida a las cosas de la Naturaleza, saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado, tiende hilos eléctricos entre las palabras y alumbra de repente rincones desconocidos, y todo ese mundo estalla en fantasmas inesperados.

El valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla. Esto es lo que el vulgo no puede comprender porque no quiere aceptar que el poeta trate de expresar sólo lo inexpresable. Lo otro queda para los vecinos de la ciudad. El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario.

La Poesía es un desafío a la razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO.

La Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo.

La Poesía es el lenguaje de la Creación. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado las vagidas del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo. En la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal.

El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme.

El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras las palabras separadas por distancias incommensurables. Hace darse las manos a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio. Allí todo cobra nueva fuerza y así puede penetrar en la carne y dar fiebre al alma. Allí coge ese temblor ardiente de la palabra interna que abre el cerebro del lector y le da alas y lo transporta a un plano superior, lo eleva de rango. Entonces se apoderan del alma la fascinación misteriosa y la tremenda majestad.

Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente.

El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano.

Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su

vez, la arista donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva.

El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.

Allí ha plantado el árbol de sus ojos y desde allí contempla el mundo, desde allí os habla y os descubre los secretos del mundo.

Hay en su garganta un incendio inextinguible. [...] ²⁹

Existe una correspondencia extraordinaria y ejemplar entre las formulaciones teóricas y el ejercicio poético de Vicente Huidobro. Sus textos ensayísticos y sus poemas parecen estar escritos con la firme convicción de complementarse y explicarse mutuamente, y en ellos puede encontrarse un febril deseo de hacer de la literatura, y de la poesía en particular, un vehículo para superar los límites comunes de las experiencias humanas más trascendentes, tales como el amor, el conocimiento, la soledad y la muerte. Para Huidobro la poesía no puede ser exclusivamente un lujo preciosista, sino que debe ser un afanado oficio ejercido por un verdadero vidente que se aventure a explorar las zonas más recónditas del alma y la vida, para encontrar, después de un arduo y riesgoso viaje, una forma de decir y comprender aquello para lo que antes no existían palabras ni emociones.

Es en *Altazor*, sin duda su máxima creación, donde pueden apreciarse las alturas que alcanzó el afán vitalista y poético de Vicente Huidobro. Texto tan admirable como desconcertante, el extenso poema huidobriano es un verdadero desafío, tanto racional como emotivo, del que nadie puede salir indiferente.

²⁹ Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, pp. 206-208.

Tercera parte

Altazor; Vicente Altazor/Altazor Huidobro.

Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera.
Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.
Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.
Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.
Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas
maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.

Vicente Huidobro
Prefacio de Altazor

I. Origen y desarrollo del proyecto.

La gestación vital y el desenvolvimiento literario de *Altazor* llegaron a abarcar aproximadamente doce años de la vida de Vicente Huidobro. Las primeras referencias concretas que él mismo hizo a tal poema son del año 1919, época en la que se encuentra de paso por Madrid en su tránsito hacia París para el encuentro con el cónclave vanguardista del momento. Fue Rafael Cansinos-Asséns, amigo y sincero admirador de Huidobro, quien se encargó de dar a conocer sus intenciones poéticas en un artículo publicado en el periódico madrileño *La correspondencia de España*, exactamente el día 24 de noviembre de 1919, y en el cual se refiere al incipiente *Altazor* como “un libro todavía inédito, *Voyage en Parachute*, en que se resuelven arduos problemas estéticos.”¹

El dilatado periodo en que *Altazor* fue escrito, comprendido con más o menos precisión entre 1919 y 1931, es claramente indicativo de que el poema representa la suma de los diferentes momentos, tanto literarios como vivenciales, por los que Huidobro atravesó durante esos años. Así, pues, el título mencionado por Cansinos-Asséns corresponde a la etapa más temprana de su desarrollo, misma que fue pensada y escrita en francés, quizá para estar en consonancia con lo más notorio de la vanguardia europea, intención a la que finalmente Huidobro renunciaría para abocarse a trabajar y concluir el poema en su lengua materna. La “irregularidad” del conjunto final es, evidentemente, una consecuencia obvia del hecho de que el poema fue escrito durante una época dilatada, febril y conflictiva en la vida de su autor, “irregularidad” en la que, sin embargo, radican sus innegables atractivos y sus desafíos tanto literarios como filosóficos.

Sin duda alguna, *Altazor* es la obra máxima de Vicente Huidobro, una obra que por sí misma, si se excluyera el resto de su considerable y valiosa producción, le aseguraría un espacio de reconocimiento superior en la historia de la literatura escrita en lengua española. A pesar de no haber sido el último libro escrito y publicado por Huidobro, es en él donde se condensan y hay una expresión más nítida y sugerente sus intenciones y afanes más

¹ Cfr. René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, pp. 186-187.

esenciales y trascendentes. *Altazor* es el pináculo de la existencia física y del ímpetu poético de su autor, y en él está expresada y cifrada al mismo tiempo una enorme cantidad de sentidos y significados, que todavía hoy, setenta años después de su publicación, siguen conmoviendo e inquietando a quien se sumerge en él. Sin embargo, si bien es incuestionable el lugar de privilegio de *Altazor* dentro del conjunto de la obra huidobriana, también es cierto que ya en obras más tempranas Huidobro comenzaba a dar tanteos que anunciaban, aunque todavía difusamente, lo que sería años más tarde su extenso poema.

Poemas árticos y *Ecuatorial*, ambos libros publicados en 1918, en Madrid, contienen ya adelantos, quizá vagos pero reconocibles, de los que serían algunos de los aspectos distintivos formales y temáticos del posterior *Altazor*. En *Poemas árticos*² es destacable la influencia del cubismo literario, que aunque no tuvo una presencia mayoritaria en el *Altazor* publicado, sí determinó una ascendencia significativa en toda la concepción estética de Huidobro, particularmente en lo tocante a la utilización de la tipografía como un recurso de expresión poética considerable, y ya no sólo como un simple soporte físico del poema. Si lo notorio en *Poemas árticos* es la primacía en el manejo estético -específicamente visual- de los elementos, en el caso de *Ecuatorial*³ lo predominante es el tratamiento conceptual de los diversos motivos temáticos yuxtapuestos que forman conjuntamente el polifacético núcleo del texto, experimento que sería adaptado tiempo después con afortunadas modificaciones a la escritura de *Altazor*.

De vuelta -aunque no definitiva- en su solar patrio, en 1925, Huidobro se encargaría de hacer conocer los adelantos de su poema por intermedio de Juan Emar -pseudónimo de Álvaro Yáñez-, quien publicaría en el diario santiaguino *La Nación* una traducción del avance original en francés, titulada ésta "*Altazor: fragmento de Un viaje en paracaídas*".⁴ Este fragmento llegaría a convertirse, con algunos cambios, en el Prefacio del definitivo *Altazor*.

Diferentes revistas de vanguardia, tanto europeas como hispanoamericanas, acogerían con entusiasmo los textos que Huidobro les entregaba para su publicación, entre los cuales se

² Consultar Vicente Huidobro, *Obra selecta*, pp. 76-81.

³ *Ibidem*, pp. 66-75.

⁴ Cfr. René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, p. 188.

encontraban diferentes fragmentos que después constituirían el todo altazoriano. Así, diversas tentativas de lo que sería el Canto IV del poema final serían dadas a conocer en *Panorama* -revista chilena de vanguardia-, en abril de 1926; en *Favorables-Paris-Poema* -revista parisina dirigida por César Vallejo y Juan Larrea-, en octubre del mismo año; y en *Transition* -revista órfica al mando de Eugène Jolas-, en junio de 1930.⁵ En lo concerniente a estos textos y a otros relacionados, es pertinente señalar que algunos fueron pensados y escritos con la explícita intención de formar parte del conjunto final de *Altazor*, mientras que otros inicialmente estuvieron fuera del contexto del poema en cuestión y tuvieron una existencia independiente, pero en la composición final de éste fueron incluidos en la versión que sería publicada por primera vez en 1931.

Los años anteriores a la publicación de *Altazor* no fueron, de ninguna manera, de un silencio total, como acaso podría pensarse dada la envergadura del extenso y complejo poema que saldría de la imprenta. Huidobro encontró tiempo y editores para escribir y publicar otros tantos libros⁶, buena parte de ellos en francés, que demuestran, entre otras cosas, su inagotable ímpetu creador, el aprecio y el prestigio de que gozaba en los medios editoriales parisinos y madrileños, y también -y sobre todo- el hecho de que la composición de *Altazor* estuvo durante esta época definida, y quizá subordinada, en función de otros proyectos poéticos, narrativos y ensayísticos, de los cuales se nutrió para adquirir muchas de las que serían sus características distintivas.

Altazor es, sin duda, el poema de mayor resonancia autobiográfica dentro de toda la obra lírica de Vicente Huidobro. Los años que Huidobro dedicó a su escritura fueron para él los más encendidos y turbulentos de toda su vida, afirmación que no deja de tener un peso relevante debido a la razón de que toda su existencia estuvo signada por un incesante afán de notoriedad y de contrapunteo a los valores establecidos, afán que lo llevó a experimentar

⁵ *Ibidem*, pp. 189-191.

⁶ Entre éstos, es importante destacar los siguientes: *Tour Eiffel* (Madrid, 1918), *Hallali* (Madrid, 1918), *Saisons Choiesies* (París, 1921), *Finis Britannia* (París, 1923), *Automne Régulier* (París, 1925), *Tout à Coup* (París, 1925), *Manifestes* (París, 1925) y *Mío Cid Campeador* (Madrid, 1929).

(Una de las mejores bibliografías de y sobre Vicente Huidobro puede consultarse en Vicente Huidobro, *Obra selecta*, pp. 633-642).

igualmente las situaciones más álgidas y envidiables y las más decepcionantes y angustiantes, experiencias que Huidobro asimilaba y decantaba en su realización poética más sobresaliente. Son estos los tiempos de su desproporcionado y fallido intento por ser presidente de Chile, del abandono de su primera esposa e hijos, de su adolescente enamoramiento -cuando pasaba ya de los treinta años- de una colegiala, de las amenazas y el involuntario exilio por el escándalo provocado por tal *affaire*, de su fugaz y exitoso paso por Estados Unidos, de su clandestino retorno a su patria para consumar el romántico rapto de su amada y de la posterior huida de ambos a París. Tan variadas y radicales vivencias -que son en realidad apenas unas cuantas del total- parecen propias de una novela bizantina, e incluso, si se desconociera por completo su pertenencia a la vida de un solo hombre, podría pensarse que fueron vividas por diferentes personas en distintos momentos, pero todas ellas corresponden a Vicente Huidobro, quien así se convertía, al mismo tiempo, por medio de la transfiguración literaria, en autor y personaje de sí mismo; se convertía en Vicente Altazor/Altazor Huidobro.

II. Naturaleza general del poema.

Publicado en el verano de 1931, en Madrid, por la Compañía Ibero Americana de Publicaciones, *Altazor* puede ser considerado la abigarrada, emotiva y desconcertante suma de muchos poemas. Estructurado sobre la base de un prefacio en prosa y siete cantos en verso, la desmesura y la grandilocuencia parecen ser sus características más notables, y acaso las más estimulantes, presentes éstas tanto en la extensión del poema como en su tratamiento literario y en sus intenciones metapoéticas.

En este impresionante conglomerado de formas y contenidos, el Prefacio podría apreciarse tanto como una introducción general a lo que será el desarrollo de la obra poética concreta o, también, como una suerte de expresión sintética y enigmática de lo que le espera al lector cuando comience el *viaje en paracaídas* unas cuantas líneas después. Los siete cantos, escritos haciendo del versolibrismo una verdadera y deslumbrante profesión de fe, y nombrados así como una evidente -y contradictoria- reminiscencia a las figuras literarias de la

poesía clásica grecolatina, se extienden por poco más de dos mil doscientos versos, teniendo cada uno de ellos una existencia formal y temática independiente, aspecto que, sin embargo, no los desvincula tajantemente de sus contrapartes. En este sentido, la unidad de *Altazor* sólo puede ser comprendida y asimilada en la misma medida en que su diversidad es aceptada como su signo distintivo, y enfrentada como un desafío literario, racional y emotivo.

Alier ego de Vicente Huidobro, su *Altazor* es el ave señorial, el alto-azor que contempla aérea y soberbiamente el devenir del mundo. Poeta con disfraz de ave que al mismo tiempo siente las venturas, aventuras y desventuras de su propia existencia como las más profundas y transformadoras experiencias, las mismas que desea comunicar al resto de los hombres para hacerlos partícipes de las epifanías de su espíritu, cumpliendo de esta manera el ancestral rol del poeta como clarividente que ha de mostrar al resto de los simples mortales las alturas más insospechadas y las sótanos más lóbregos de la vida humana.

El periplo de *Altazor*, de Vicente Altazor/Altazor Huidobro, por los siete cantos representa, en gran medida, el diálogo del poeta consigo mismo en un incesante movimiento de flujos y reflujos de conciencia, por medio del cual lo mismo se plantea descarnadas interrogantes que promulga contundentes afirmaciones, todas ellas tocantes a tópicos tanto de perfil eminentemente biográfico como de índole histórica y cultural más amplia: la gran crisis producida por la Primera Guerra Mundial, su trepidante episodio amoroso con Ximena Amunátegui, la decadencia de la cultura occidental, su renegar de toda la moralidad en que había sido educado, además de la intención de crear un nuevo lenguaje poético capaz de develar los inefables misterios de la existencia y del hombre sumergido en ella. Este deseo de crear, a partir del cuestionamiento y la desconstrucción del lenguaje habitual, un nuevo código de comunicación autosuficiente y autorreferencial, en suma, una nueva poesía concordante con la sensibilidad y la racionalidad prácticamente recién inauguradas, hacen de *Altazor* una obra que sobrepasa y pone a prueba las expectativas habituales de lectura y la capacidad cognoscitiva y emotiva del que se aventura en este viaje.

Saúl Yurkievich expresa de esta extraordinaria manera el alcance poético y metapoético de *Altazor*:

Ese caer dentro de sí, ese caer de *Altazor* al fondo de sí mismo para rescatar la clave de los sueños cerrados, ese reintegro suyo al subsuelo de intuiciones fabulosas, ese hacer resonar el violín gutural o la cítara plantada en el cuerpo, restitutoria de la palabra intravenosa electrizada de sangre y corazón, esa alucinación ególatra que todo lo anexa y somete a su soberano mandato, esa subjetividad hipostasiada aporta translativamente la imagen cabal de nuestro ser para sí y en el mundo. *Altazor* ofrece paradójica o parabólicamente la representación más comprensiva, más dinámica y más intensa de nuestra experiencia del mundo. Dice nuestra situación en el seno de ese entreverado cúmulo de relaciones que es el mundo, dice poéticamente esa demasia en movimiento, dice ese exceso que -según lo entiende Heisenberg en relación a la física moderna- sólo puede enunciarse por imagen y paralelamente. Huidobro pasa de una semántica referencial a una relacional y por esa vía recupera el mundo. Pone en juego una pluralidad de contrastes simultáneos de entramado variable; no integra los fragmentos en una ilusoria continuidad lógica, discursiva, cronológica o causal; admite las disparidades y desproporciones tempoespaciales; opera con las brechas, carencias y disritmias; pasa sin transición de lo magno a lo nimio; hace convivir las secuencias nodales con otras que parecen capricho o derroche. Lo autorrepresentativo en *Altazor* es como el mundo: coexistencia de lo disímil, coherencia intermitente, intersección precaria. Es a menudo ruido, rumor de fondo, fragor, furor, catástrofe. *Altazor* figura la fusión conflictiva de horizontes desiguales, la imbricación desapareja, la irresolución que mantiene abierto el abanico de virtualidades. La inmanencia de la poética antirreferencial recupera el mundo mediante la referencia metafórica, como entrecruzamiento de nuestro ser en el mundo y el ser del mundo. Las palabras de *Altazor* no son espejos sino ventanas.⁷

III. Tentativas de acercamiento, análisis e interpretación.

La extensión, diversidad y complejidad intrínsecas de *Altazor*, además de sus amplias repercusiones que superan el ámbito estrictamente poético, hacen de éste un texto por demás atractivo para el análisis literario. Se trata, indudablemente, de un campo por demás estimulante y fértil, pero también riesgoso. Más que pretender obtener un resultado irrefutable, a lo que puede aspirarse en este caso es a realizar un acercamiento inteligente a la obra en cuestión. Son muchas -demasiadas quizá- las implicaciones y resonancias que *Altazor* contiene, provoca y sugiere, y por lo mismo, pretender abarcarlas todas se convierte en un paralizante despropósito. Y a fin de cuentas, cada lector reflexiona sobre sus experiencias de lectura de una forma personalísima que muchas ocasiones poco o nada tiene que ver con los mismos procesos críticos de otros lectores. Sin embargo, esta afirmación no

⁷ Saúl Yurkievich, *La movediza modernidad*, pp. 143-144.

debe tomarse, de ninguna manera, como el otorgamiento tácito o explícito de licencias excesivas. En ese sentido, el punto de partida del análisis debe ser el texto, y el punto de arribo, también, el texto mismo.

La determinante influencia que las vanguardias literarias europeas ejercieron en el pensamiento y la obra de Vicente Huidobro, aunque matizada o negada incluso por él mismo, no puede ignorarse ni tergiversarse. Huidobro se apropió de muchos de los postulados y de las expresiones vanguardistas más trascendentes para reelaborarlos y fundirlos en el conjunto de buena parte de su obra poética y, sobre todo, en su superlativa creación que es *Altazor*. Una vez aceptadas ambas premisas, al mismo tiempo uno debe ubicarse lejos del inconsciente extremo que representa el pretender minimizar o regatear el privilegiado y justo lugar que ocupa Huidobro al cuestionar velada o directamente la intocable idea de su originalidad. Sin embargo, ya los estudios literarios se han encargado de demostrar que el mito de la originalidad es tan sólo eso, un mito, y que todo acto de escritura es, en buena medida, una reescritura en la que el autor transfigura las influencias diversas que ha recibido. En esa misma línea, Huidobro no copió servil y mañosamente los influjos que había recibido del futurismo, del dadaísmo, del cubismo y del surrealismo, fundamentalmente, sino que se adueñó de sus contenidos esenciales dándoles una caracterización propia e inigualable, esto gracias al hecho, éste sí incuestionable, de ser un poeta de una sensibilidad y una expresividad extraordinarias.

IV. Acercamiento analítico e interpretativo a *Altazor*.

Prefacio

Escrito en una prosa contundente y lapidaria, el Prefacio de *Altazor* cumple, como ya se ha mencionado líneas atrás, una doble función: en primer lugar, y evidentemente la más notoria, ser una introducción a lo que será el extenso, complejo y emotivo texto poético que precede, es decir, comenzar a introducir -en el más amplio sentido del verbo- al lector en el

terreno tanto seductor como incierto que le espera; en segundo lugar, representa una especie de comentario glosado, de síntesis cifrada de lo que vendrá después en los siete cantos que componen la cambiante y estimulante materia del extenso poema.

Al igual que la mayoría de los cantos que le siguen -hecha la excepción del Canto II, que será analizado más adelante-, el Prefacio no tiene un tema o una línea argumental definida claramente y seguida desde su inicio hasta su final, sino que, más bien, está desarrollado en torno a una anécdota, que es, nada menos, el inicio del mismo *viaje en paracaídas* de *Altazor*, y a partir de la cual el poeta desarrolla en tono relacional lo mismo su presentación autobiográfica que profundas reflexiones sobre el arte de la poesía, de la misma manera que habla en tono encendido sobre su privilegiada posición en el universo que le permite ver, conocer y predecir todo, como lo hace también en tono apocalíptico sobre el devenir del mundo. Los tonos poéticos, lo mismo que los tópicos esbozados, varían desde la grandilocuencia hasta la zozobra, pasando por el humor y el desasosiego, formando un calidoscopio literario que da los prolegómenos para el inminente inicio del desplazamiento aéreo -y poético- por los siete cantos subsiguientes.

Vicente Altazor/Altazor Huidobro se presenta a sí mismo con las siguientes palabras:

Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.

Tenia yo un profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.

 Mi padre era ciego, y sus manos eran más admirables que la noche. [...]

 Mi madre hablaba como la aurora y como los dirigibles que van a caer. Tenía cabellos color de bandera y ojos llenos de navíos lejanos.⁸

Mezcla de altiva invectiva contra el cristianismo -*Altazor* nace el mismo día de la muerte de Cristo, y al momento de su nacimiento tiene ya la edad que éste contaba al ser

⁸ Vicente Huidobro, *Altazor/Temblor de cielo* (René de Costa, ed.), p. 55.

(A partir de este punto, todas las citas textuales correspondientes a *Altazor* serán tomadas de esta edición. Las citas comprendidas entre los Cantos I y VII serán acompañadas de la respectiva numeración de sus versos.)

crucificado-, de un humor creacionista que une realidades materiales distantes en una sola realidad poética -el profundo mirar de pichón unido a un túnel y a un automóvil sentimental-, y de una sucinta genealogía marcada también por el afán metafórico-creacionista del poeta, éste es el pleno inicio de la aventura altazoriana, de su *viaje en paracaídas*.

Altazor, ya autopresentado, prosigue la relación de su incipiente aventura, la cual estará marcada desde este primigenio instante por la presencia, acaso la obsesión, de la muerte:

Una tarde, cogí mi paracaídas y dije: “Entre una estrella y dos golondrinas.” He aquí la muerte que se acerca como la tierra al globo que cae.

Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcosiris.

Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte.⁹

La muerte, o bien su presencia velada pero nunca ignorada o evitable, es para *Altazor* -para Vicente Altazor/Altazor Huidobro- el principio acuciante que lo lleva a emprender su periplo literario y vital que lo alejará, al menos por ciertos momentos, del manto embargador y nefando del desvanecimiento destinado indefectiblemente para todo lo creado por el hombre y para él mismo. Desde este temprano momento, *Altazor* es consciente de que la única manera de sobrellevar este angustioso fardo, que en realidad no es otra cosa que su propio destino, como el de todos los simples mortales, es abocarse a una actividad febril, feroz y feraz que lo lleve a conocer y comprender las verdades y los misterios de su propia existencia. Desde su mismo nacimiento poético y vivencial, *Altazor* se afana igualmente en adentrarse en sí mismo hasta sus más raigales incertidumbres que en superar sus propios límites físicos y anímicos, afán desgarrador, y ciertamente aniquilador de él mismo, pero también profundamente conmovedor e iluminante.

Es tal el ánimo vehemente de *Altazor*, que finalmente logra superar, o bien, desconocer, por medio de la transmutación poética, su inherente origen humano. *Altazor* puede ahora, además de abismarse dentro de sí, viajar libre y soberbio por el universo todo,

⁹ *Ibidem*.

abarcando todos los tiempos y todos los espacios, llegando incluso a escuchar la voz del Creador, que lo mismo se refiere a la aparición -a su creación- del mundo conocido como a la de los labios, los dientes y la lengua, es decir, la boca misma, órgano fundamental para un poeta, de la siguiente manera:

Entonces oí hablar al Creador, sin nombre, que es un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo.

“Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano.

“Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales.

“Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para coser los días uno a uno; los días que tienen un oriente legítimo o reconstituido, pero indiscutible.

“Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.

“Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía).

“Después cree la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equivocadas y los dientes de la boca para vigilar los groserías que nos vienen a la boca.

“Cree la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador.”¹⁰

No resulta casual el hecho de que Huidobro trate de manera casi simultánea, aunque antitética, las creaciones del mundo y del lenguaje. Para Vicente Huidobro, y para su *Altazor*, sólo por medio de la lengua, y particularmente por su realización poética, el mundo adquiere una significación específica, pues es ella, a fin de cuentas, la que nos permite ordenar y comprender la realidad exterior para así asignarle sentidos concretos. Más aun: el *Creador* de este pasaje particular no crea el mundo con un esfuerzo físico, sino que lo hace a través de su palabra, de su invocación de las realidades deseadas. Tanto para el *Creador* como para Huidobro, que son, evidentemente, la misma entidad literaria, la palabra poética puede insuflar vida a todo aquello a lo que dirija su intención. Todo esto a pesar del fundamental hecho de que la lengua haya sido pervertida por los hombres, trocando su destino natural para ser humanizada.

Momentos -y líneas- después de presenciar la creación del mundo y de la lengua,

¹⁰ *Ibidem*, p. 56.

Altazor se ve inmerso en un episodio cómico: su paracaídas se enreda en una estrella apagada. Sin embargo, aun así, colgando del astro deslucido, aprovecha esta situación para reflexionar en forma sesuda sobre el arte de la poesía, reflexión que expresa de una forma desconcertante, pero también indudablemente sugerente:

“Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

“Se debe escribir en una lengua que no sea materna.

“Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte.

“Un poema es una cosa que será.

“Un poema es una cosa que nunca es, pero que debiera ser.

“Un poema es una cosa que nunca ha sido, que nunca podrá ser.

“Huye del sublime externo si no quieres morir aplastado por el viento.

“Si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco.”¹¹

No es difícil reconocer en este fragmento la influencia del dadaísmo. El rompimiento de la lógica del pensamiento, la sugerencia de la contradicción y el absurdo, el humor sardónico y la invitación al desconocimiento de los valores establecidos, entre otras, fueron características definitorias de todo el movimiento Dadá, del que Huidobro formó parte durante su primera estancia parisina de contacto con la efervescencia vanguardista, influencia definitiva que en este segmento -y en otros más de *Altazor*- aparece de manera evidente. Aparte del trastocamiento de la lógica y del resto de las reminiscencias dadaístas, otro aspecto destacable en este fragmento es la asignación a la poesía de un papel trascendental para la emotividad humana: un poema, uno verdadero, es para Huidobro un incontrolable incendio, una experiencia sin parangón cuyas consecuencias sólo pueden ubicarse en los extremos irreductibles del placer más sublime o la agonía más angustiosa. Tales son los extremos entre los que se debate, entre los que vuela y vive -y eventualmente morirá- *Altazor*.

Altazor asume desde su mismo nacimiento su propio destino, un destino que estará marcado por su emotiva naturaleza y por la soledad. El viaje altazoriano sólo será

¹¹ *Ibidem*, p. 57.

acompañado en algunos momentos, ciertamente fugaces pero profundos, en el Canto II de su vuelo, en el que la experiencia del amor lo acompañará en su periplo vital. Pero *Altazor* acepta la soledad no como un doloroso estado, sino como una condición necesaria que le permite vivir y desvivir su propia existencia de una manera ajena del todo a cualquier experiencia humana convencional. *Altazor* es también un creador, pero no uno de alcances medianos, es uno que puede hacer nacer astros de las gotas de sudor de su frente, uno que puede verlo y saberlo absolutamente todo. *Altazor* es, en tal sentido, un poeta, porque un verdadero poeta es también un verdadero profeta. Y esto Huidobro lo manifiesta así:

Y héme aquí solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos.

Ah, qué hermoso... qué hermoso.

Veo las montañas, los ríos, las selvas, el mar, los barcos, las flores, los caracoles.

Veo la noche y el día y el eje en que se juntan.

Ah, ah, soy *Altazor*, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas.

De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino.

Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta.¹²

El viaje de *Altazor* es una expedición trepidante a las zonas más álgidas y contradictorias de la vida y el alma humanas. Continuo y cambiante como su propia voz, lo mismo puede tener un tono desmesuradamente grandilocuente que uno terriblemente pesimista y apocalíptico. Dialogando consigo mismo, *Altazor* llega del mismo modo a la conciencia de su don creador y profético sin par que a la de su propio e ineludible destino trágico. Oscilando entre estos dos extremos, *Altazor* afirma que:

La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer.

Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo.

Adentro de ti mismo, fuera de ti mismo, caerás del zenit al nadir porque ése es tu destino, tu miserable destino. Y mientras de más alto caigas, más alto será el rebote, más larga tu duración en la memoria de la piedra.

¹² *Ibidem*, p. 58.

Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo.¹³

Colofón del Prefacio son las siguientes líneas, acaloradas como la gran mayoría de las precedentes, en las que *Altazor* define su triple naturaleza esencial: hombre, poeta y mago. Representan una invitación irrechazable para emprender el viaje que le propone al lector, quien no puede evitar sentirse sorprendido al leer los últimos fragmentos de la desafiante voz altazoriana, pero también anhelante de comenzar su propio *viaje en paracaídas*:

Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera. Puedes abrir con un suspiro la puerta que haya cerrado el huracán.

Hombre, he ahí tu paracaídas maravilloso como el vértigo.

Poeta, he ahí tu paracaídas, maravilloso como el imán del abismo.

Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en un parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador.

¿Qué esperas?

Mas he ahí el secreto del Tenebroso que olvidó sonreír.

Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable.¹⁴

Ante tal desafío, no resta al lector sino una de dos alternativas: olvidarse de *Altazor* y de Vicente Huidobro, o bien desamarrar de la puerta su propio paracaídas poético, racional y emocional, previsión que quizá haya tomado ya con expectante y nerviosa antelación.

Canto I

Siendo el más extenso -con 684 versos- y, quizá, el de mayor envergadura poética individual, el Canto I se puede apreciar como un complejo diálogo del poeta, esto es, del propio *Altazor*, de Vicente Altazor/Altazor Huidobro, consigo mismo. En este proceso dialógico, que en ocasiones se presenta más bien como una serie de encendidos monólogos concatenados, *Altazor* se debate, al igual que en el Prefacio, entre los estados emocionales más antagónicos,

¹³ *Ibidem*, p. 59.

¹⁴ *Ibidem*, p. 60.

entre una profunda y desgarrante angustia existencial y un ánimo exaltado hasta los límites de la clarividencia y la conciencia de sus inigualables cualidades de ser privilegiado.

Altazor comienza su periplo astral y espiritual cuestionándose a sí mismo:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
 ¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
 Con la espada en la mano?
 ¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?
 ¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
 Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
 ¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos del dolor?
 Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
 Estás perdido Altazor
 Solo en medio del universo
 Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
 No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza
 ¿En dónde estás Altazor?¹⁵

Como un Adán expulsado del Paraíso, *Altazor* es despojado de todo lo que en algún momento -seguramente breve e incierto- le había otorgado seguridad y serenidad, y es este despojo lo que determina, desde el inicio de su aventura celeste y vivencial, su condición de expatriado de la tranquilidad y habitante del desasosiego. De nuevo, y no por última vez en el desarrollo del poema, dos motivos aparecen: la angustia y la soledad, condiciones que definen la esencia misma del ser altazoriano, la angustia que no le dará reposo alguno durante toda su travesía, y la soledad que “acompañará” los vaivenes de su atribulada, fugaz e incendiaria vida.

Si ya no existen para *Altazor* bien ni mal, ni verdad ni orden, ni tampoco belleza, esto se traduce en que todos los valores y normas surgidos a partir de la realidad humana están minados, se han vuelto inoperantes, o bien han dejado de existir definitivamente. El ser de *Altazor* se equipara con el espacio y el tiempo en que vive y se desvive, esto es, un momento

¹⁵ *Ibidem*, p. 61 (1-14).

de crisis extrema en el que no hay certezas reales ni absolutas, sino sólo un gran vacío en el que el hombre deambula en la orfandad de la incertidumbre y la abulia. El influjo dadaísta resulta notorio en esta idea y en su expresión poética: la ausencia de toda moral era para los dadaístas una consecuencia inevitable de la gran náusea producida por los horrores de la Primera Guerra Mundial, y al mismo tiempo era un continente que podía ser ocupado con nuevas ideas, actitudes y acciones que fueran realmente revulsivas y vivificantes, en las cuales, si bien difusa y a veces caóticamente, podían encontrarse nuevos y sensibles significados a las realidades experimentadas.

Así como *Altazor* tiene una dolorosa conciencia de su insalvable destino trágico, también es lúcida y desafiantemente consciente de que la única alternativa para hacer frente a semejante lápida anticipatoria es desconocer de forma deliberada todos los principios que constriñen la vida humana, y quizá, también, ignorar sin remordimiento alguno -aunque sea en vano- el propio destino, incendiándose en esta aventura, y cayendo al fondo de sí mismo y fuera de sí mismo. Para esto *Altazor* se dirige estas palabras:

Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible
 La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
 Temerosa de un traspie como el equilibrista sobre el alambre
 que ata las miradas del pavor.
 En vano buscas ojo enloquecido
 No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
 Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
 ¿No ves que vas cayendo ya?
 Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
 Y si queriendo alzar nada has alcanzado
 Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
 Sin miedo al enigma de ti mismo
 Acaso encuentres una luz sin noche
 Perdida en las grietas de los precipicios

Cae

Cae eternamente
 Cae al fondo del infinito
 Cae al fondo del tiempo
 Cae al fondo de ti mismo
 Cae lo más bajo que se pueda caer
 Cae sin vértigo
 A través de todos los espacios y todas las edades

A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los naufragios
 Cae y quema al pasar los astros y los mares
 Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
 Quema el viento con tu voz
 El viento que se enreda en tu voz
 Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos

Cae en infancia
 Cae en vejez
 Cae en lágrimas
 Cae en risas
 Cae en música sobre el universo
 Cae de tu cabeza a tus pies
 Cae de tus pies a tu cabeza
 Cae del mar a la fuente
 Cae al último abismo de silencio
 Como el barco que se hunde apagando sus luces¹⁶

Lo que en apariencia no es más que una enumeración de conceptos contrarios, es en realidad la manifestación del intento de *Altazor* por abarcarlo todo, de su desmesurado deseo de experimentar todos los sentimientos y todas las emociones, de estar en todos los lugares y en todos los tiempos, de vivir todas las situaciones vitales sin medianía, en suma, de posesionarse de todo, absolutamente de todo el universo fragmentado por medio de su inmenso y conmovedor espíritu. En relación con este aspecto, Huidobro se hace eco de uno de los postulados esenciales de la vanguardia europea, especialmente presente en el cubismo pictórico y literario, en los *collages* dadaístas y en la poesía y la pintura de buena parte de los surrealistas: la aceptación de que la única manera de percibir y asimilar la realidad exterior es por medio de la fragmentación, debido esto a que la multiplicidad de estímulos y sentidos que es percibida por el hombre en un medio incesantemente cambiante, complejo y conflictivo sobrepasa su innata capacidad sensible, y lo obliga a separar, en un primer momento, tanto racional como emotivamente, el cúmulo de sensaciones y percepciones recibidas, para, después de esto, a través de los insondables mecanismos de la mente, hacer posible su asimilación consciente. De tal manera, la fragmentación exterior se convierte en

¹⁶ *Ibidem*, pp. 62-63 (20-56).

simultaneidad interior.

Pasadas unas cuantas líneas, que en el caso de *Altazor* se miden en momentos de vuelo, éste manifiesta de nuevo la conciencia de su implacable destino, dejándose embargar temporalmente por el pesimismo. Sin embargo, casi de manera inadvertida, *Altazor* pasa de un tono lastimero a otro desafiante, con el que critica acerbamente y sin medida alguna al cristianismo, decretando su muerte y equiparando ésta con un verdadero cataclismo, tomando de esta manera un acento sombrío y grandilocuente con el que remarca su regocijo por lo que él denomina como el final de la era cristiana, pronunciando casi al mismo tiempo su recién nacido credo en la nueva aurora de los tiempos comunistas, los cuales son para el poeta y para su *alter ego* la única y más esperanzadora posibilidad después de la desaparición de la religión dominante y del baño de sangre y locura de la apenas terminada contienda vivida en tierras europeas, acontecimientos que se encuentran inobjetable y vergonzosamente relacionados para el inconcesivo *Altazor*. Huidobro, al igual que muchísimos artistas e intelectuales de todo el mundo que vivieron tal momento histórico, se sintió seducido por las promesas regeneradoras y utópicas que proponía la recién triunfante revolución bolchevique de 1917, y no escondió su emocionada simpatía -que el tiempo y las circunstancias se encargarían de mostrar como una pose y no como una real disposición- por tal acontecimiento y por las que en ese momento se presentaban como sus miríficas intenciones:

Soy yo Altazor
 Altazor
 Encerrado en la jaula de su destino
 En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
 Una flor cierra el camino
 Y se levantan como la estatua de las llamas.
 La evasión imposible
 Más débil marchó con mis ansias
 Que un ejército sin luz en medio de emboscadas
 Abri los ojos en el siglo en que moría el cristianismo.
 Retorcido en su cruz agonizante
 Ya va a dar el último suspiro
 ¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
 Pondremos un alba o un crepúsculo
 ¿Y hay que poner algo acaso?
 La corona de espinas

Chorreando sus últimas estrellas se marchita
 Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
 Que sólo ha enseñado plegarias muertas.
 Muere después de dos mil años de existencia
 Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
 El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
 Hundirse con sus templos
 Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso
 Mil aeroplanos saludan la nueva era
 Ellos son los oráculos y las banderas

Hace seis meses solamente
 Dejé la ecuatorial recién cortada
 En la tumba guerrera del esclavo paciente
 Corona de piedad sobre la estupidez humana.
 Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
 Es el invierno
 Ya la Europa enterró todos sus muertos
 Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
 Mirad estas estepas que sacuden las manos
 Millones de obreros han comprendido al fin
 Y levantan al cielo sus banderas de aurora
 Venid venid os espeamos porque sois la esperanza
 La única esperanza
 La última esperanza¹⁷

Así como *Altazor* nunca cejará en su intento por conocer los estados más álgidos de la vida humana, tampoco será abandonado por el sentimiento de soledad que lo embargará casi en todos los momentos y los espacios por los que se mueva, o mejor dicho, vuele. *Altazor* ciertamente es un ser destinado a conocer todo aquello que le está negado al hombre común, pero este privilegio estará condicionado, dolorosa y paradójicamente, por el aislamiento físico y anímico al que es sometido por su propia condición inigualable:

Soy yo Altazor el del ansia infinita
 Del hambre eterno y descorazonado
 Carne labrada por arados de angustia
 ¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?
 Problemas

¹⁷ *Ibidem*, pp. 64-65 (82-122).

Misterios que se cuelgan a mi pecho
 Estoy solo
 La distancia que va de cuerpo a cuerpo
 Es tan grande como la que hay de alma a alma
 Solo
 Solo
 Solo¹⁸

Si *Altazor* está al tanto de la esencia engañosa y mediocre de las realidades humanas, las que le parecen constrictoras y despreciables, tiene también la desbordada lucidez y el arrojado coraje para proponerse salir del lóbrego y asfixiante mundo de los hombres, aun a sabiendas de que los únicos destinos posibles de ese irretornable viaje sean el fracaso y la muerte. *Altazor* decide lanzarse al vacío de sí mismo y al sin sentido de la existencia misma:

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
 Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho
 Sigamos
 Siempre igual como ayer mañana y luego y después
 No
 No puede ser. Cambiemos nuestra suerte
 Quememos nuestra carne en los ojos del alba
 Bebamos la tímida lucidez de la muerte
 La lucidez polar de la muerte.
 Canta el caos al caos que tiene pecho de hombre
 Llora de eco en eco por todo el universo
 Rodando con sus mitos entre alucinaciones
 Angustia de vacío en alta fiebre
 Amarga conciencia del vano sacrificio
 De la experiencia inútil del fracaso celeste
 Del ensayo perdido¹⁹

La voz de *Altazor* se torna desesperanzada en este momento del poema, esto es, de su viaje sideral en paracaídas. En el siguiente fragmento es notoria la aparición del nombre del propio Vicente Huidobro, quien se queja de su mala fortuna, queja en la que acaso no deba

¹⁸ *Ibidem*, pp. 65-66 (128-139).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 66-67 (158-173).

Sin embargo, *Altazor* no se solaza en su propia decepción, no halla placentero el autoconmiserarse. Por el contrario, como ser febril que es, continúa su búsqueda astral y emocional, aun con la plena conciencia de que se trata de un deseo elusivo que se desvanece a cada momento. *Altazor*, lejos de arredrarse por la inutilidad última de sus esfuerzos, adquiere de este despropósito una fuerza física y emocional sin parangón que lo lanza a continuar su periplo, aun a pesar de saber que serán pocas las recompensas y muchos los sacrificios, aun a pesar de saber que todo es y será en vano:

Dadme la llave de los sueños cerrados
 Dadme la llave del naufragio
 Dadme una certeza de raíces en horizonte quieto
 Un descubrimiento que no huya a cada paso
 O dadme un bello naufragio verde
 Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos
 Como el barco que se hunde sin apagar sus luces.
 Liberado de este trágico silencio entonces
 En mi propia tempestad
 Desafiaré al vacío
 Sacudiré la nada con blasfemias y gritos
 Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
 Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso

¿Por qué soy prisionero de esta trágica busca?
 ¿Qué es lo que me llama y se esconde
 Me sigue me grita por mi nombre
 Y cuando vuelvo el rostro y alargo las manos de los ojos
 Me echa encima una niebla tenaz como la noche de los astros ya muertos?
 Sufro me revuelco en la angustia
 Sufro desde que era nebulosa
 Y traigo desde entonces este dolor primordial en las células
 Este peso en las alas
 Esta piedra en el canto
 Dolor de ser isla
 Angustia subterránea
 Angustia cósmica
 Poliforme angustia anterior a mi vida
 Y que la sigue como una marcha militar
 Y que irá más allá

Hasta el otro lado de la periferia universal²²

Llegado este punto y este momento, reiniciará el grandilocuente diálogo de *Altazor* consigo mismo, en el que vacía toda su descarnada emotividad, queriendo hacer partícipes de esta deslumbrante epifanía a todos los que lo acompañan en su viaje. La voz de *Altazor* alcanza su máxima intensidad, una intensidad que conmociona y desconcierta a todo aquel que entra en contacto con su fulgor incandescente. *Altazor* manifiesta, al mismo tiempo, su implacable soberbia y su dolor de ser, se debate entre sus inherentes contradicciones y vocifera sin cortapisas contra todo y contra todos. Es éste, sin duda, el cenit vital y poético de *Altazor*:

Soy todo el hombre
 El hombre herido por quién sabe quién
 Por una flecha perdida del caos
 Humano terreno desmesurado
 Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
 Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
 Soy bárbaro tal vez
 Desmesurado enfermo
 Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
 No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas
 Soy el ángel salvaje que cayó una noche en vuestras plantaciones de preceptos.
 Poeta
 Anti poeta
 Culto
 Anti culto
 Animal metafísico cargado de congojas
 Animal espontáneo directo sangrando sus problemas
 Solitario como una paradoja
 Paradoja fatal
 Flor de contradicciones bailando un fox-trot
 Sobre el sepulcro de Dios
 Sobre el bien y el mal
 Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra
 Soy un temblor de tierra
 Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo
 Crujen las ruedas de la tierra
 Y voy andando a caballo en mi muerte

²² *Ibidem*, pp. 71-72 (302-331).

Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo
 Como una fecha en el árbol que crece
 Como el nombre en la carta que envío
 Voy pegado a mi muerte
 Voy por la vida pegado a mi muerte
 Apoyado en el bastón de mi esqueleto²³

Además del tono fulgurante de este pasaje, es importante hacer notar la reminiscencia dadaísta en la utilización de las parejas conceptuales de contrarios, de negaciones mutuas, recurso que además de darle un sentido poético estimulante, también le otorga al mismo una prosodia acelerada que está en consonancia con la esencia beligerante del fragmento, beligerancia poética y vivencial que los dadaístas propusieron y asimilaron como su condición artística y vital *sine qua non*, la cual Huidobro retomó con sus particulares adaptaciones.

Pero después de semejante manifestación, *Altazor* es interpelado, retado, acaso por él mismo, como no dando crédito, como queriendo minimizar o atemperar su propia grandilocuencia:

Ángel expatriado de la cordura
 ¿Por qué hablas Quién te pide que hables?
 Revienta pesimista mas revienta en silencio
 Cómo se reirán los hombres de aquí a mil años
 Hombre perro que aúllas a tu propia noche
 Delincuente de tu alma
 El hombre de mañana se burlará de ti
 Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
 ¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
 ¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?
 Átomo desterrado de si mismo con puertas y ventanas de luto
 ¿De dónde vienes a dónde vas?
 ¿Quién se preocupa de tu planeta?
 Inquietud miserable
 Despojo del desprecio que por ti sentiría
 Un habitante de Betelguese
 Veintinueve millones de veces más grande que tu sol²⁴

²³ *Ibidem*, pp. 73-74 (357-390).

²⁴ *Ibidem*, pp. 77-78 (496-512).

Mas *Altazor* no permite que nadie le imponga límites, ni mucho menos consiente los desprecios, y por esto responde inmediatamente de manera ya no sólo orgullosa sino también lapidaria. No se trata de una simple respuesta a una agresión o a un intento de menosprecio, es la confirmación de su espíritu, de su ser mismo, de sus intenciones más trascendentes:

Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor
 Sólo creo en los climas de la pasión
 Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente
 La lengua a alta frecuencia
 Buzos de la verdad y la mentira
 Cansados de pasear sus linternas por los laberintos de la nada
 En la cueva de alternos sentimientos
 El dolor es lo único eterno
 Y nadie podrá reír ante el vacío
 ¿Qué me importa la burla del hombre-hormiga
 Ni la del habitante de otros astros más grandes?
 Y yo no sé de ellos ni ellos saben de mí
 Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular
 De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres
 Los pedestales de aire de sus leyes e ideales

Dadme dadme pronto un llano de silencio
 Un llano despoblado como los ojos de los muertos²⁵

Después de tal declaración de principios, *Altazor* dirige sus efluvios poéticos para referirse a la importancia de la palabra, y en particular de la palabra poética, que es para él el único medio por el que pueden comprenderse las verdades y los misterios de la existencia. Si éste es el único medio para lograr la comprensión del mundo y de la vida, para *Altazor* puede ser, también, su propio final, pues en el excesivo y prometeico afán de develar a los hombres todo la esencia de todo lo vivible puede estar cifrada su desaparición, tanto física como emocional. Afán riesgoso, aniquilador, y ciertamente conmovedor el de *Altazor*:

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
 La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde

²⁵ *Ibidem*, p. 78 (513-529).

Que viene de más lejos que mi pecho
 La catarata delicada de oro en libertad
 Correr de río sin destino como aerolitos al azar
 Una columna se alza en la punta de la voz
 Y la noche se sienta en la columna
 Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
 Y os daré un poema lleno de corazón
 En el que me despedazaré por todos lados²⁶

Para Huidobro, para *Altazor*, sin embargo, no todas las palabras tienen las mismas cualidades. En primer lugar, las palabras no son las cosas, sino representaciones mentales del mundo, de sus realidades y del hombre inmerso en éstas, pero, a fin de cuentas, son tan sólo aproximaciones más o menos afortunadas a lo que pretenden enunciar. En segundo lugar, solamente la palabra cargada de poesía puede acercarse a expresar aquello que de innombrable permanece en todo lo nombrado de forma convencional. Tomando en cuenta las dos premisas anteriores es que Huidobro pretende crear tanto una nueva sensibilidad como una nueva expresividad que sean capaces de dar cuenta cabal de las cumbres y los abismos de la existencia humana, una nueva poesía, en suma, que sea capaz de conmover repetida y contundentemente a todo el que se aventure en ella. En tal sentido, *Altazor*, Vicente Altazor/Altazor Huidobro, pronuncia:

Altazor desconfía de las palabras
 Desconfía del ardid ceremonioso
 Y de la poesía
 Trampas
 Trampas de luz y cascadas lujosas
 Trampas de perla y de lámpara acuática
 Anda como los ciegos con sus ojos de piedra
 Presintiendo el abismo a cada paso

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro
 No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie
 Ni descolgar banderas de los pechos
 Ni dar anillos de planetas

²⁶ *Ibidem*, pp. 79-80 (565-574).

Ni hacer satélites de mármol en torno a un talismán ajeno
 Quiero darte una música de espíritu
 Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
 Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles
 Y estalla en luminarias adentro del sueño.
 Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido
 Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
 Con una voz llena de eclipses y distancias
 Solemne como un combate de estrellas o galeras ajenas
 Una voz que se desfonda en la noche de las rocas
 Una voz que da la vista a los ciegos atentos
 Los ciegos escondidos al fondo de las casas
 Como al fondo de sí mismos²⁷

Ya definida, o más bien confirmada, su trascendental tarea, *Altazor* vuelve a cuestionarse sobre su destino y sobre su desmedida intención de evitar caer irremediamente en él. *Altazor*, henchido por su ingente grandilocuencia, por su impar soberbia, por sus inabarcables ansias, por su corazón y su palabra clarividentes ha llegado a la conclusión de que es posible, al menos por un fugaz pero intenso momento, desconocer la nada que le espera. Son estas las líneas, y los momentos, finales del Canto I:

Habitante de tu destino
 ¿Por qué quieres salir de tu destino?
 ¿Por qué quieres romper los lazos de tu estrella
 Y viajar solitario en los espacios
 Y caer a través de tu cuerpo de tu zenit a tu nadir?

No quiero ligaduras de astro ni de viento
 Ligaduras de luna buenas son para el mar y las mujeres
 Dadme mis violines de vértigo insumiso
 Mi libertad de música escapada
 No hay peligro en la noche pequeña encrucijada
 Ni enigma sobre el alma
 La palabra electrizada de sangre y corazón
 Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios

Habitante de tu destino
 Pegado a tu camino como roca

²⁷ *Ibidem*, pp. 80-81 (592-616).

Viene la hora del sortilegio resignado
 Abre la mano de tu espíritu
 El magnético dedo
 En donde el anillo de la serenidad adolescente
 Se posará cantando como el canario pródigo
 Largos años ausente
 Silencio
 Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
 La tierra acaba de alumbrar un árbol²⁸

Árbol, este último, en el que se sintetiza buena parte de la esencia del creacionismo huidobriano. Para Huidobro, el poeta debe aspirar a “crear un poema como la naturaleza crea un árbol”, es decir, debe ser un verdadero creador -“un pequeño Dios”- que lejos de conformarse con plasmar las realidades exteriores con palabras, de imitar a la misma naturaleza, se afane en la tarea de inventar, de hacer surgir nuevas realidades, nuevos universos que, unidos por la palabra poética, estén más allá del mundo material, y que lo superen en extensión, profundidad y emotividad. En tal sentido, Huidobro no puede concebir al poema creado, al poema creacionista, sino como una deslumbrante y conmovedora -y acaso conmocionante- epifanía de la mente y del espíritu.

Canto II

Si en un sentido amplio el Canto I puede ser apreciado como un grito desaforado del poeta, de *Altazor*, de Vicente Altazor/Altazor Huidobro, no menos cierto es que el Canto II bien puede ser considerado algo parecido a un susurro. Elogio emocionado de la mujer amada, de la efímera pero trascendente acompañante, de la “dadora de infinito”, esta sección del poema es la más independiente de todas en cuanto a su tema y a sus alcances dentro del contexto total del mismo, es decir, en cuanto a su relación con el resto de los seis cantos. Y aunque parezca arriesgado decirlo, y sin que esta afirmación deba interpretarse como un menosprecio de su innegable e incomparable belleza intrínseca, bien podría decirse que parece estar de más

²⁸ *Ibidem*, p. 83 (661-684).

en el desarrollo del texto. Sin embargo, para intentar comprender este aspecto del poema -y del Canto II en particular- habría que volver a tener presente la intención totalizadora de Huidobro al escribir un poema como *Altazor*, esto es, su intención de abarcarlo todo, de decirlo todo, de describirlo todo, en suma, de experimentar todo lo vivible, e incluso pretender ir más allá de todos los límites conocidos. En este sentido, no debe olvidarse que *Altazor* es un poema en el que se aglutinan temas, tonos, sugerencias e intenciones tan diversas que, en realidad, no puede ser comprendido más que como la admirable y desconcertante suma de muchos poemas, suma que, sin embargo, no es un simple añadido, sino que más bien es -o aspira a ser- una composición articulada y significativa en su totalidad, cualidades generales que sólo pueden ser asequibles por medio de la asimilación de las secciones particulares que definen su misma esencia.

Pero si un tema tan socorrido en la poesía como es el sentimiento amoroso es tratado por Huidobro en *Altazor*, es de esperar que en este caso lo será de una manera nunca antes presente en la poesía en lengua española. El Canto II representa la creación y la expresión de una nueva sensibilidad poética amorosa, en la que los recursos y los tratamientos hasta entonces habituales y vigentes son desconocidos -o bien, despreciados- por el poeta para inventar, a través de su ingente capacidad evocadora, un nuevo lenguaje que da cuenta de la cima a la que ha llegado una vez que la mujer amada ha sido depositada en su fervorosa existencia.

Para *Altazor* el mundo adquiere un nueva configuración, un nuevo sentido por la presencia de la mujer amada. Es ella quien hace moverse al mundo con su sola presencia, quien preña de armonía y belleza todo lo creado, y es ella, también, quien ejerce una influencia hipnótica sobre el antes desasosegado poeta y ahora apacible espíritu:

Mujer el mundo está amueblado por tus ojos
 Se hace más alto el cielo en tu presencia
 La tierra se prolonga de rosa en rosa
 Y el aire se prolonga de paloma en paloma

Al irte dejas una estrella en tu sitio
 Dejar caer tus luces como el barco que pasa

Mientras te sigue mi canto como una serpiente fiel y melancólica
Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro²⁹

Sin embargo, inicialmente el encuentro amoroso no se da en condiciones del todo favorables, y tanto *Altazor* como su amada tienen que sortear la eventual imposibilidad de su complementación mutua, espera que para el poeta representa la dolorosa prolongación de su condición de ser solitario y doliente:

¿Qué estrella sanguinaria no quiere ceder el paso?
En dónde estás triste noctámbula
Dadora de infinito
Que pasca en el bosque de los sueños

Heme aquí perdido entre mares desiertos
Solo como la pluma que cae de un pájaro en la noche
Heme aquí en una torre de frío
Abrigado del recuerdo de tus labios marítimos
Del recuerdo de tus complacencias y de tu cabellera
Luminosa y desatada como los ríos de montaña³⁰

La mujer, por acción de la vehemencia emotiva y verbal de *Altazor*, se ha transformado en la expresión corpórea y anímica de lo absoluto, del infinito, de la eternidad. En la emotividad altazoriana la mujer representa todo lo conocido, y también la posibilidad de llegar hacia lo todavía incognoscible. La mujer, su mujer, es para *Altazor* la cifra del universo todo:

Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
Se pierde el mundo bajo tu andar visible
Pues todo es artificio cuando tú te presentas
Con tu luz peligrosa
Inocente armonía sin fatiga ni olvido
Elemento de lágrima que rueda hacia adentro

²⁹ *Ibidem*, p. 85 (1-9).

³⁰ *Ibidem*, (13-22).

Construido de miedo altivo y de silencio.
 Haces dudar al tiempo
 Y al cielo con instintos de infinito
 Lejos de ti todo es mortal
 Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
 Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad³¹

El ya consumado encuentro amoroso entre *Altazor* y su amada lleva a éste a reflexionar sobre la naturaleza de la relación que experimentan, una relación que es ajena por completo a los convencionalismos y a las medianías de lo que se ha convenido en denominar amor. Se trata de una relación plena y estimulante en la que *Altazor* es consciente de la naturaleza desbordada de las intenciones y pasiones de ambos, conciencia que lo va llevando progresivamente a una actitud visceral y desafiante, a una confianza que tiene como escudo la certeza de que es amado con igual o superior sinceridad y vehemencia:

En vano tratarías de evadirte de mi voz
 Y de saltar los muros de mis alabanzas
 Estamos cosidos por la misma estrella
 Estás atada al ruiseñor de las lunas
 Que tiene un ritual sagrado en la garganta
 Qué me importan los signos de la noche
 Y la raíz y el eco funerario que tengan en mi pecho
 Qué me importa el enigma luminoso
 Los emblemas que alumbran el azar
 Y esas islas que viajan por el caos sin destino a mis ojos
 Qué me importa ese miedo de flor en el vacío
 Qué me importa el nombre de la nada
 El nombre del desierto infinito
 O de la voluntad o del azar que representan
 Y si en ese desierto cada estrella es un deseo de oasis
 O banderas de presagio y muerte³²

La febril y no menos atormentada vida de *Altazor* adquiere un nuevo significado con

³¹ *Ibidem*, p. 86 (37-48).

³² *Ibidem*, p. 87 (62-77).

la aparición de este amor vivificante y redentor. La llegada de ella, la amada, era esperada, deseada ansiosamente por el poeta, y esta aparición, una vez consumada, toma las características de un acontecimiento sin par:

¿Qué sería la vida si no hubieras nacido?
Un cometa sin manto muriéndose de frío

Te hallé como una lágrima en un libro olvidado
Con tu nombre sensible desde antes en mi pecho
Tu nombre hecho del ruido de palomas que se vuelan
Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
De un Dios encontrado en alguna parte
Y al fondo de ti misma recuerdas que cras tú
El pájaro de antaño en la clave del poeta³³

La sensibilidad altazoriana, ya desde su origen mismo vibrante y conmovedora, llega a realizaciones del todo sorprendentes, las cuales tienen como punto de partida y destino el arrobamiento en el elogio sin medida de la mujer amada que ha venido a darle una nueva significación al periplo vitalista del poeta:

Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos
Con la cabeza levantada
Y todo el cabello al viento
Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quien salvar
Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento
Eres el ruido del mar en verano
Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración³⁴

La indeseable -pero también insalvable- contraparte de todo lo representado por la amada no podría ser sino la desaparición, el aniquilamiento de todo lo creado y lo conocido

³³ *Ibidem*, p. 88 (91-99).

³⁴ *Ibidem*, pp. 89-90 (140-148).

por el ímpetu amoroso de *Altazor*. Su ánimo exaltado y su pasión correspondida le permiten pensar esto sólo como una lejana, pero a fin de cuentas, tácitamente, inevitable y perturbadora posibilidad. Es éste el momento final del Canto II, de la vivificante y redentora escala poética amorosa de *Altazor*:

Si tú murieras
 Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
 Perderían el camino
 ¿Qué sería del universo?³⁵

Canto III

La que podría definirse como la primera sección del Canto III está integrada por veinte enigmáticas parejas de versos, las cuales, si bien mantienen una independencia metafórica entre ellas, pues cada una alude a motivos poéticos distintos, lo cierto es que se encuentran relacionadas formando parte de una ilación conceptual que tiene el objetivo de abarcar la mayor cantidad posible de realidades a las que el poeta se enfrenta tanto física como anímicamente. Mientras algunos versos siguen el “desarrollo argumental” del poema, otros más son expresiones aisladas que, aparentemente, tienen una conexión difusa o nula con el conjunto general del mismo. Sin embargo, en el caso de *Altazor* todo puede caber en su dilatada, heterogénea y compleja naturaleza, y por este motivo nada es susceptible de quedar completamente fuera de su abarcadora y estimulante esencia poética.

Estos pares de versos también pueden ser apreciados como una manifestación decididamente creacionista a través de la cual Huidobro expresa su profunda fe en su propio credo poético, fe que no es otra cosa que la intención de crear metáforas inesperadas y deslumbrantes en las que la unión de realidades distantes y antagónicas lleve al lector a la iluminación o al estremecimiento. La poesía es, en ese sentido, el único lenguaje capaz de

³⁵ *Ibidem*, p. 91 (167-170).

armonizar hechos concretos que en el mundo real son irreconciliables, y, al mismo tiempo, fundirlos en una nueva expresión simbólica y sugerente.

Los mencionados veinte pares de versos son los siguientes:

Romper las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas

De los ojos senderos de horizontes
Flor proyectada en cielos uniformes

El alma pavimentada de recuerdos
Como estrellas talladas por el viento

El mar es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino sueña

Cielo es aquella cabellera intacta
Tejada entre manos de aeronauta

Y el avión trae un lenguaje diferente
Para la boca de los cielos de siempre

Cadenas de miradas nos atan a la tierra
Romped romped tantas cadenas

Vuela el primer hombre a iluminar el día
El espacio se quiebra en una herida

Y devuelve la bala al asesino
Eternamente atado al infinito

Cortad todas las amarras
De río mar o de montaña

De espíritu y recuerdo
De ley agonizante y sueño enfermo

Es el mundo que torna sigue y gira
Es una última pupila

Mañana el campo
Seguirá los galopes del caballo

La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena

El arco-iris se hará pájaro
Y volará a su nido cantando

Los cuervos se harán planetas
Y tendrán plumas de hierba

Hojas serán las plumas entibiadas
Que caerán de sus gargantas

Las miradas serán ríos
Y los ríos heridas en las piernas del vacío

Conducirá el rebaño a su pastor
Para que duerma el día cansado como avión

Y el árbol se posará sobre la tórtola
Mientras las nubes se hacen roca³⁶

El que se presenta como el motivo central del Canto III es la intransigente y lúcida proposición destinada a la creación de un nuevo lenguaje poético, un nuevo lenguaje que sustituya y supere al anquilosado y desfasado lenguaje tradicional y a sus cultivadores. Es, en suma, la intención de crear una nueva poesía, vibrante y eléctrica, que dé cuenta fehaciente de la experiencia humana transformada -y no poco trastornada- por el vendaval -renovador, sí, pero también caótico- de la modernidad recién inaugurada:

Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra
Y todo lo que dice es por él inventado
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
Matemos al poeta que nos tiene saturados

Poesía aún y poesía poesía
Poética poesía poesía
Poesía póstica de poético poeta
Poesía

³⁶ *Ibidem*, pp. 93-94 (1-40).

Demasiada poesía
 Desde el arco-iris hasta el culo pianista de la vecina
 Basta señora poesía bambina³⁷

Este ímpetu renovador tendrá como expresión concreta, en este caso particular, un encadenamiento de versos en los que el aspecto sobresaliente y distintivo es la sustitución de la semántica tradicional, apegada a la lógica condicionada por el mundo real, por otra de tipo fantástico e irracional. Se trata de metáforas en las que los conceptos predecibles son invertidos y trocados por otros nuevos que ensanchan de esta manera su capacidad sugestiva. Nuevamente, la unión de realidades distantes y contradictorias, o bien del todo imposibles en el mundo físico, se presenta como el medio predilecto de Huidobro, de Vicente Altazor/Altazor Huidobro, para asaltar las certezas y las expectativas del lector, transformándolas en experiencias a un mismo tiempo desconcertantes y estimulantes. En estas líneas acaso pueda deducirse una influencia del surrealismo, que tenía como una de sus motivaciones primordiales el crear una novedosa y lúdica estética literaria que, desconociendo las leyes de los mundos material y social, se acercara, por medio del automatismo en la escritura y la exploración de los sueños, a la comprensión de los complejos mecanismos de operación del psiquismo humano, y, eventualmente, a la liberación de éste de toda represión externa o autoimpuesta que coptara sus inherentes capacidades. Sin embargo, aunque Huidobro no pudo sustraerse completamente del influjo del movimiento liderado por Breton, es necesario señalar que se opuso a la poesía surrealista, y en particular a la práctica de la escritura automática, por considerar que reducía el ejercicio creador a la simple combinación aleatoria de frases más o menos ingeniosas, privando así a la poesía de toda intencionalidad verdadera, es decir, de toda emotividad. Los versos en cuestión son los siguientes:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
 De los furtivos como iluminados
 Otra cosa otra cosa buscamos
 Sabemos posar un beso como una mirada

³⁷ *Ibidem*, pp. 94-95 (44-57).

Plantas miradas como árboles
 Enjaular árboles como pájaros
 Regar pájaros como heliotropos
 Tocar un heliotropo como una música
 Vaciar una música como un saco
 Degollar un saco como un pingüino
 Cultivar pingüinos como viñedos
 Ordeñar un viñedo como una vaca
 Desarbolar vacas como veleros
 Peinar un velero como un cometa
 Desembarcar cometas como turistas
 Embrujar turistas como serpientes
 Cosechar serpientes como almendras
 Desnudar una almendra como un atleta
 Leñar atletas como cipreses
 Iluminar cipreses como faroles
 Anidar faroles como alondras
 Exhalar alondras como suspiros
 Bordar suspiros como sedas
 Derramar sedas como ríos
 Tremolar un río como una bandera
 Desplumar una bandera como un gallo
 Apagar un gallo como un incendio
 Bogar en incendios como en mares
 Segar mares como trigales
 Repicar trigales como campanas
 Desangrar campanas como corderos
 Dibujar corderos como sonrisas
 Embotellar sonrisas como licores
 Engastar licores como alhajas
 Electrizar alhajas como crepúsculos
 Tripular crepúsculos como navios
 Descalzar un navio como un rey
 Colgar reyes como auroras
 Crucificar auroras como profetas
 Etc. etc. etc.³⁸

Consumada la tarea de eliminar la vieja poesía y su sensibilidad caducada, queda pendiente para *Altazor* la empresa de crear un nuevo tipo de ejercicio poético que ocupe el sitio vacante, situación que enfrentará con una desbordada y desafiante vehemencia

³⁸ *Ibidem*, pp. 95-96 (65-104).

renovadora. *Altazor* sabe que no únicamente deberá crear un nuevo tipo de poema, sino que será responsable de instalar una nueva estética, una nuevo carácter sensible que esté en concordancia con los tiempos y las situaciones prevaletentes. Y esta renovación poética no podrá ser otra cosa que una revolución resuelta y gozosa que se encargue de vivificar la lengua, de sacudirla vigorosamente, y de alargar, ensanchar y profundizar todas sus capacidades inherentes:

Agoniza el último poeta
 Tañen las campanas de los continentes
 Muere la luna con su noche a cuestas
 El sol se saca del bolsillo el día
 Abre los ojos el nuevo paisaje solemne
 Y pasa desde la tierra a las constelaciones
 El entierro de la poesía

Todas las lenguas están muertas
 Muertas en manos del vecino trágico
 Hay que resucitar las lenguas
 Con sonoras risas
 Con vagones de carcajadas
 Con cortacircuitos en las frases
 Y cataclismo en la gramática
 Levántate y anda
 Estira las piernas anquilosis salta
 Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío
 Gimnasia astral para las lenguas entumecidas
 Levántate y anda
 Vive vive como un balón de fútbol
 Estalla en la boca de diamantes motocicleta
 En ebriedad de sus luciérnagas
 Vértigo sí de su liberación
 Una bella locura en la vida de la palabra
 Una bella locura en la zona del lenguaje
 Aventura forrada de desdenes tangibles
 Aventura de la lengua entre dos naufragios
 Catástrofe preciosa en los rieles del verso³⁹

³⁹ *Ibidem*, pp. 96-97 (114-141).

Este estrépito revolucionario de las formas, los contenidos y las intenciones será rematado con un desconcertante y enigmático final en el que *Altazor* parece dejarse subyugar por la inabarcable desmesura de su propósito. Si *Altazor*, Vicente Altazor/Altazor Huidobro, logrará renovar la poesía esto lo hará a costa de un esfuerzo del todo aniquilador de sí mismo. Los versos finales del Canto III son, en buena medida, una confirmación del destino trágico del propio *Altazor* ya esbozado en los cantos precedentes, destino que será fatalmente confirmado en los cantos restantes, en los que la renovación más radical de la poesía y el sentimiento vital será la contraparte inevitable del propio exterminio del autor-personaje:

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
 Mientras vivamos juguemos
 El simple sport de los vocablos
 De la pura palabra y nada más
 Sin imagen limpia de joyas
 (Las palabras tienen demasiada carga)
 Un ritual de vocablos sin sombra
 Juego de ángel allá en el infinito
 Palabra por palabra
 Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
 Saltan chispas del choque y mientras más violento
 Más grande es la explosión
 Pasión del juego en el espacio
 Sin alas de luna y pretensión
 Combate singular entre el pecho y el cielo
 Total desprendimiento al fin de voz de carne
 Eco de luz que sangra aire sobre el aire

Después nada nada
 Rumor aliento de frase sin palabra⁴⁰

Canto IV

“No hay tiempo que perder” es la frase que se repite, constante y obsesiva, en todo el Canto

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 97-98 (142-160).

IV, el cual es también un regreso de *Altazor* a su febrilidad y grandilocuencia iniciales, y que, sin embargo, marcará al mismo tiempo lo que podría definirse como el demorado y ambiguo “principio del fin” de la ingente y desbordada aventura altazoriana: el abandono voluntario del lenguaje lógico y la sustitución de éste por otro medio expresivo, por demás desconcertante y anómalo, que no es otra cosa que el mismo lenguaje lógico desmembrado hasta las últimas consecuencias y convertido en frase inconexa, palabra dislocada y grito primigenio. Pero estos destinos, si bien comienzan a ser esbozados por el mismo *Altazor*, todavía están lejos en el desarrollo de su propia experiencia vivencial, y serán más adelante el punto culminante de su conmovedor y conmocionante viaje.

En la sección inicial del Canto IV hay aún resabios del emocionado elogio de la mujer amada distintivo del Canto II, además de presentarse, de nuevo, aunque ya un tanto atemperada, la inconcesiva ansia vidente de *Altazor*:

No hay tiempo que perder
 Enfermera de sombras y distancias
 Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable
 De ángeles prohibidos por el amanecer

Detrás de tu secreto te escondías
 En sonrisas de párpados y de aire
 Yo levanté la capa de tu risa
 Y corté las sombras que tenían
 Tus signos de distancia señalados

Tu sueño se dormirá en mis manos
 Marcado de las líneas de mi destino inseparable
 En el pecho de un mismo pájaro
 Que se consume en el fuego de su canto
 De su canto llorando el tiempo
 Porque escurre entre los dedos

Sabes que tu mirada adorna los veleros
 De las noches mecidas en la pesca
 Sabes que tu mirada forma el nudo de las estrellas
 Y el nudo del canto que saldrá del pecho
 Tu mirada que lleva la palabra al corazón
 Y a la boca embrujada del ruiseñor

No hay tiempo que perder

A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
Yo mido paso a paso el infinito⁴¹

En este Canto IV, después de hacer una pequeña -e inconfundible- disertación sobre la función y la trascendencia del ojo en la percepción humana, que es para *Altazor*, después de la lengua, claro está, el órgano más sensible y expresivo, el personaje-autor huidobriano continúa con su ánimo reflexivo, dirigiéndolo ahora al asunto de la otredad, del otro, de los otros, de lo otro que están fuera de sí mismo, más allá de su alcance físico, pero con los que puede relacionarse al nombrarlos e imaginarlos por medio del lenguaje, y en particular a través de la palabra poética, entes todos ellos a los que *Altazor* les transmite su propia incertidumbre:

Ahora que me siento y me pongo a escribir
Qué hace la golondrina que vi esta mañana
¿Firmando cartas en el vacío?
Cuando muevo el pie izquierdo
¿Qué hace con su pie el gran mandarín chino?
Cuando enciendo un cigarro
¿Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?
¿En dónde está la planta del fuego futuro?
Y si yo levanto los ojos ahora mismo
¿Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?
Yo estoy aquí
¿En dónde están los otros?
Eco de gesto en gesto
Cadena electrizada o sin correspondencias
Interrumpido el ritmo solitario
¿Quiénes se están muriendo y quiénes nacen
Mientras mi pluma corre en el papel?⁴²

Si bien es verdad que Huidobro rechazó tajantemente el surrealismo literario, y en particular la práctica de la escritura automática, en la que veía la reducción del ideal

⁴¹ *Ibidem*, p. 99 (1-24).

⁴² *Ibidem*, p. 101 (72-88).

papel profético del poeta al de un simple concatenador de frases, también es cierto -como se señaló ya líneas atrás- que en su obra, particularmente en unos cuantos pasajes de *Altazor*, la influencia surrealista puede apreciarse sin malintencionados esfuerzos que pretendan regatear su genio poético y afirmar que éste es deudor considerable de Breton y su cofradía de poetas automáticos. La siguiente secuencia, que en realidad debe leerse como un solo verso de larguísimo aliento, bien podría figurar en una antología de poesía surrealista como un notable ejemplo de escritura automática representativo de un intenso, incensurado y casi indescifrable flujo de conciencia, inclusión ésta que indudablemente sería contraria a la intención de Huidobro de reafirmar su epíteto de poeta creacionista:

No hay tiempo que perder
 Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada
 del día agricultor a la nada amante de lotería sin
 proceso ni niño para enfermedad pues el dolor
 imprevisto que sale de los cruzamientos de la
 espera en este campo de la sinceridad nueva es un
 poco negro como el eclesiástico de las empresas
 para la miseria o el traidor en retardo sobre el
 agua que busca apoyo en la unión o la disensión
 sin reposo de la ignorancia pero la carta viene
 sobre la ruta y la mujer colocada en el incidente
 del duelo conoce el buen éxito de la preñez y la
 inacción del deseo pasado da la ventaja al pueblo
 que tiene inclinación por el sacerdote pues él
 realza de la caída y se hace más íntimo que el extravío
 de la doncella rubia o la amistad de la locura⁴³

Altazor, Vicente Altazor/Altazor Huidobro, retoma su intención creacionista, la cual se manifiesta por la siguiente presentación de metáforas comparativas en las que el poeta demuestra que el origen legítimo de la poesía por él sustentada y practicada no es el mundo material habitual, esclavo de sus propias cosas y de las estrechas relaciones entre éstas, sino su enigmática, evocadora e impresionante capacidad sensible y expresiva para descubrir, en

⁴³ *Ibidem*, pp. 103-104 (134-135).

algunas ocasiones, e inventar, en otras tantas, nuevos significados en y para ese conjunto de cosas y relaciones que conforman lo que llamamos realidad objetiva, realidad que, a fin de cuentas, el poeta no puede ignorar ni evadir, pero sí transformar:

No hay tiempo que perder
 Todo esto es triste como el niño que está quedándose huérfano
 O como la letra que cae al medio del ojo
 O como la muerte del perro de un ciego
 O como el río que se estira en su lecho de agonizante
 Todo esto es hermoso como mirar el amor de los gorriones
 Tres horas después del atentado celeste
 O como oír dos pájaros anónimos que cantan a la misma azucena
 O como la cabeza de la serpiente donde sueña el opio
 O como el rubí nacido de los deseos de una mujer
 Y como el mar que no se sabe si ríe o llora
 Y como los colores que caen del cerebro de las mariposas
 Y como la mina de oro de las abejas
 Las abejas satélites del nardo como las gaviotas del barco
 Las abejas que llevan la semilla en su interior
 Y van más perfumadas que pañuelos de narices
 Aunque no son pájaros

Pues no dejan sus iniciales en el cielo
 En la lejanía del cielo besada por los ojos
 Y al terminar su viaje vomitan el alma de los pétalos
 Como las gaviotas vomitan el horizonte
 Y las golondrinas el verano⁴⁴

Ya avanzado el Canto IV se presenta el primer intento formal de desconstrucción del lenguaje, anuncio -como ya se mencionó- de lo que será el signo distintivo de buena parte del resto del poema. Lo que podría parecer, en un primer acercamiento, no más que un simple juego lingüístico, un lúdico e inocuo ejercicio de cambios fonéticos que conllevan cambios semánticos, es en realidad algo mucho más profundo y trascendente: es la intención, acaso desproporcionada y de antemano condenada al fracaso, de trastocar los fundamentos lógicos del lenguaje y demostrar con esto dos de sus características más definitivas, es decir, su

⁴⁴ *Ibidem*, p. 104 (136-157).

precariedad fincada en la fragilidad del convencionalismo que le da origen, y, también, su enorme capacidad abarcadora y reproductora que le permite existir y ser el origen y sustento de toda la actividad cognoscitiva humana, características contradictorias, ciertamente, pero también complementarias. Para Huidobro y para su *Altazor* el lenguaje debe ser urgentemente renovado para crear las condiciones propicias para el surgimiento de una nueva expresión poética, lúdica y desafiante de todas las precedentes normas coartantes de forma y contenido. Expresión consumada de esta urgencia renovadora es, entre otras, el siguiente fragmento:

No hay tiempo que perder
 Ya viene la golondrina monotépora
 Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
 Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene la golondrina
 Ya viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Viene la golonchina
 Viene la golonclima
 Ya viene la golonrima
 Ya viene la golonrisa
 La golonniña
 La golongira
 La golonlira
 La golonbrisa
 La golonchilla
 Ya viene la golondia
 Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
 Ya viene la golontrina
 Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
 Como yo los tengo entre los cuatro horizontes
 Viene la golonrisa
 Y las olas se levantan en la punta de los pies
 Viene la golonniña
 Y siente un vahido la cabeza de la montaña
 Viene la golongira
 Y el viento se hace parábola de silfides en orgía

Se llenan de notas los hilos telefónicos
 Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
 Y el árbol con el pulso afiebrado⁴⁵

Este experimento fonético-semántico-lúdico tiene otra manifestación concreta unas cuantas líneas -o momentos- más adelante. Aspecto sobresaliente de esta secuencia de versos lapidarios -tomando esta expresión en su más estricto significado- es la mención directa que hace el propio Vicente Huidobro de su nombre, emparentándolo con los calificativos de antipoeta y mago, además de la de su inseparable *alter ego*, mención en la que ambos están premonitoria y fatalmente destinados a la desaparición:

Aquí yace Carlota ojos marítimos
 Se le rompió un satélite
 Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se batían
 Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
 Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
 Aquí yace Teresa esa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada por su cuerpo
 Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
 Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
 Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas
 Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz
 Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro
 Aquí yace Gabriela rotos los diques sube en las
 savias hasta el sueño esperando la resurrección
 Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura
 Aquí yace Vicente antipoeta y mago
 Ciego sería el que llorara
 Ciego como el cometa que va con su bastón
 Y su neblina de ánimas que lo siguen
 Obediente al instinto de sus sentidos
 Sin hacer caso de los meteoros que apedrean desde lejos
 Y viven en colonias según la temporada⁴⁶

El siguiente conjunto de versos representará, al mismo tiempo, el final espacial y

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 105-106 (158-192).

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 108-109 (269-288).

temporal del Canto IV y el seguimiento del ya iniciado proceso de desconstrucción del lenguaje en los siguientes cantos altazorianos, proceso que llegará hasta lo más inefable en los últimos y definitivos cantos VI y VII, en los que la palabra descoyuntada, la frase abolida y el alarido gutural serán los elementos primordiales, y que antes, en el Canto V, continuará con la exploración de las posibilidades enunciativas intrínsecas de la lengua. El conjunto en cuestión es el siguiente:

La eternidad quiere vencer
 Y por lo tanto no hay tiempo que perder
 Entonces
 Ah entonces
 Más allá del último horizonte
 Se verá lo que hay que ver
 La ciudad
 Debajo de las luces y las ropas colgadas
 El jugador aéreo
 Desnudo
 Frágil
 La noche al fondo del océano
 Tierna ahogada
 La muerte ciega
 Y su esplendor
 Y el sonido y el sonido
 Espacio la lumbrera
 A estribor
 Adormecido
 En cruz
 en luz
 La tierra y su cielo
 El cielo y su tierra
 Selva noche
 Y río día por el universo
 El pájaro tralali canta en las ramas de mi cerebro
 Porque encontró la clave del eterfinifrete
 Rotundo como el unipacio y el espavero
 Uiu uiui
 Tralali tralalá
 Aia ai ai aaia ii⁴⁷

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 109-110 (309-339).

Canto V

El Canto V, clasificado genéricamente por los lectores de *Altazor* como “el canto de los molinos”, es, después del Canto I, el de mayor extensión; sus 637 versos están sólo un poco atrás de los 684 que componen el primero de los cantos altazorianos. Pero las similitudes, en realidad, van más allá del simple aspecto numérico.

Nuevamente Vicente Altazor/Altazor Huidobro se debate entre los extremos irreductibles e irreconciliables de la vehemencia clarividente y el pesimismo siniestro, saltando de uno a otro extremo sin mediar explicación o pausa alguna. Sin embargo, a estas alturas, y en este caso la expresión no es un simple cliché, el lector ya está habituado a los devaneos huidobrianos, los cuales lejos de ser un conflicto para la apreciación del poema más bien representan su estimulante y vibrante esencia. Asimismo, es necesario señalar que buena parte de los 637 versos que componen el Canto V, en concreto los comprendidos entre el 241 y el 430, casi 200 en total, corresponden a la ya mencionada sección de “los molinos”, apartado éste en el que Huidobro ensayará un especialísimo ejercicio de elongamiento de las posibilidades fonéticas y semánticas de la lengua, el cual será analizado líneas más adelante.

Comienza el Canto V con un conjunto de versos que son mezcla de sentencia y desafío:

Aquí comienza el campo inexplorado
 Redondo a causa de los ojos que lo miran
 Y profundo a causa de mi propio corazón
 Lleno de zafiros probables
 De manos de sonámbulos
 De entierros aéreos
 Conmovedores como el sueño de los enanos
 O el ramo cortado en el infinito
 Que trae la gaviota para sus hijos⁴⁸

⁴⁸ *Ibidem*, p. 111 (1-9).

Y continúa el inicio del Canto V con líneas que retoman la ya conocida ansia de *Altazor*, ansia de remontar las normas y los límites impuestos, ansia que, sin embargo, no está exenta de pasar por el desasosiego y la desesperanza:

Hay un espacio despoblado
 Que es necesario poblar
 De miradas con semillas abiertas
 De voces bajadas de la eternidad
 De juegos nocturnos y aerolitos de violín
 De ruido de rebaños sin permiso
 Escapados del cometa que iba a chocar
 ¿Conoces tú la fuente milagrosa
 Que devuelve a la vida los naufragos de antaño?
 ¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja
 Que crece hacia abajo y se abre al fondo de la tierra?
 ¿Has visto al niño que cantaba
 Sentado en una lágrima
 El niño que cantaba al lado de un suspiro
 O de un ladrido de perro inconsolable?
 ¿Has visto al arco-iris sin colores
 Terriblemente envejecido
 Que vuelve del tiempo de los faraones?

El miedo cambia la forma de las flores
 Que esperan temblando el juicio final
 Una a una las estrellas se arrojan por el balcón
 El mar se está durmiendo detrás de un árbol
 Con su calma habitual
 Porque sabe desde los tiempos bíblicos
 Que el regreso es desconocido en la estrella polar⁴⁹

Vicente Altazor/Altazor Huidobro continúa en este momento de su viaje en paracaídas con un ánimo cuestionador. Sin embargo, no se trata de una interpelación al lector, sino, más bien, de la continuación del diálogo que él mantiene consigo mismo, es decir, del monólogo encendido que el autor-personaje sostiene con su conciencia:

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 111-112 (10-34).

¿Has visto este pájaro de islas lejanas
 Arrojado por la marea a los pies de mi cama?
 ¿Has visto el anillo hipnótico que va de ojo a ojo
 Del amor al amor del odio al odio
 Del hombre a la mujer del planeta al planeta?
 ¿Has visto en el cielo desierto
 La paloma amenazada por los años
 Con los ojos llenos de recuerdos
 Con el pecho lleno de silencio
 Más triste que el mar después de un naufragio?⁵⁰

Y unas líneas -o momentos- más adelante, *Altazor* retoma su particular personalidad poética, su personalísima mezcla de arrebatada vehemencia y embargador pesimismo, la cual es, sin duda, el signo distintivo de todo el poema, es decir, de todo el periplo vital y poético del autor y personaje Vicente Huidobro:

Creceré creceré cuando crezca la ciudad
 Cuando los peces se hayan bebido el mar
 Los días pasados son caparazones de tortuga
 Ahora tengo barcos en la memoria
 Y los barcos se acercan día a día
 Oigo un ladrido de perro que da la vuelta al mundo
 En tres semanas
 Y se muere llegando

El corazón ha roto las amarras
 A causa de los vientos
 Y el niño está quedándose huérfano
 Si el paisaje se hiciera paloma
 Antes de la noche se lo comería el mar
 Pero el mar está preparando un naufragio
 Y tiene sus pensamientos por otros lados

Navío navío
 Tienes la vida corta de un abanico
 Aquí nos reímos de todo eso
 Aquí en el lejos lejos⁵¹

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 112-113 (55-64).

⁵¹ *Ibidem*, pp. 113-114 (86-104).

Como en cantos anteriores, particularmente en el Canto I, es de llamar la atención la capacidad que demuestra Vicente Altazor/Altazor Huidobro para percibir y expresar la vida y el ritmo del cosmos, esto gracias a su extraordinaria sensibilidad que logra mirar, escuchar y palpar las más disímiles experiencias y a su desbordante expresividad que da cuenta de cómo su espíritu asimila su propio vivir y desvivirse. Vicente Altazor/Altazor Huidobro es el poeta que ha alcanzado la cima del profeta, y desde ahí observa, piensa y siente el devenir cosmogónico y humano, para después hacerlo conocido a los hombres a través de su palabra. La siguiente cita, si bien extensa, busca dar cuenta de este repetido afán altazoriano de verlo todo, de sentirlo todo, de pensarlo todo, de abarcarlo todo, y después transformar toda esta ingente experiencia en poesía que muestre a los simples mortales las cimas y los abismos del mundo, de la vida y de su inevitable contraparte, la muerte:

Noche de viejos terrones de noche
 ¿En dónde está la gruta polar nutrida de milagros?
 ¿En dónde está el mirage delirante
 De los ojos de arco-iris y de la nebulosa?
 Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
 El aliento se corta y el vértigo suspenso
 Hincha las sienas se derrumba en las venas
 Abre los ojos más grandes que el espacio que cabe en ellos
 Y un grito se cicatriza en el vacío enfermo
 Se abre la tumba y al fondo se ve un rebaño perdido en la montaña
 La pastora con su capa de viento al lado de la noche
 Cuenta las pisadas de Dios en el espacio
 Y se canta a sí misma
 Se abre la tumba y al fondo se ve un desfile de tímpanos de hielo
 Que brillan bajo los reflectores de la tormenta
 Y pasan en silencio a la deriva
 Solemne procesión de tímpanos
 Con hachones de luz dentro del cuerpo
 Se abre la tumba y al fondo se ve el otoño y el invierno
 Baja lento lento un cielo de amatista
 Se abre la tumba y al fondo se ve una enorme herida
 Que se agranda en lo profundo de la tierra
 Con un ruido de verano y primaveras
 Se abre la tumba y al fondo se ve una selva de hadas que se fecundan
 Cada árbol termina en un pájaro extasiado
 Y todo queda adentro de la elipse cerrada de sus cantos

Por esos lados debe hallarse el nido de las lágrimas
 Que ruedan por el cielo y cruzan el zodiaco
 De signo en signo
 Se abre la tumba y al fondo se ve la hirviente nebulosa que se apaga y se alumbra
 Un aerolito pasa sin responder a nadie
 Danzan luminarias en el cadalso ilimitado
 En donde las cabezas sangrientas de los astros
 Dejan un halo que crece eternamente
 Se abre la tumba y salta una ola
 La sombra del universo se salpica
 Y todo lo que vive en la sombra o en la orilla
 Se abre la tumba y sale un sollozo de planetas
 Hay mástiles tronchados y remolinos de naufragios
 Doblan las campanas de todas las estrellas
 Silba el huracán perseguido a través del infinito
 Sobre los ríos desbordados
 Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas de cilicios
 Crece la hoguera impenetrable y un olor de pasión invade el orbe
 El sol tantea el último rincón donde se esconde
 Y nace la selva mágica
 Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
 Sube un canto de mil barcos que se van
 En tanto un tropel de peces
 Se petrifica lentamente⁵²

Tal como se señaló anteriormente, la sección de “los molinos” le da el distintivo al Canto V. Al abarcar casi la tercera parte del total de los versos que lo componen, ésta es una parcela de *Altazor* que por sus características inherentes y por su significación tácita y explícita merece un análisis detenido, el cual, sin embargo, no puede aspirar a ser definitivo en ningún sentido.

Se trata de uno de los espacios y momentos más lúdicos de todo el poema. En él Vicente Altazor/Altazor Huidobro se da a la tarea de estirar al máximo las posibilidades fonéticas y semánticas de la lengua. Pero no se trata de un ejercicio vano y superfluo, destinado al simple divertimento lingüístico. Nada de eso. Más bien nos encontramos con la sugerente intención huidobriana de hacer de la lengua un medio que se pueda usar -e incluso

⁵² *Ibidem*, pp. 115-117 (153-202).

abusar de él- ya no sólo de forma lógica y coherente, sino también de una manera caprichosa que, paradójicamente, es la que llega a mostrar más cabalmente sus enormes posibilidades enunciativas.

Quizá, detrás de este experimento lingüístico está la intención de Vicente Huidobro de llevar a un extremo tal la lengua que ésta se vuelva extraña al usuario cotidiano de ella, pero que, al mismo tiempo, sea este radical extrañamiento el que le devuelva la conciencia de todas las posibilidades intrínsecas que ésta posee. En tal sentido, el juego lingüístico se transforma en conciencia lingüística.

Al ser inconveniente citar de forma íntegra un pasaje tan extenso como el ya mencionado, se consignarán sólo algunos fragmentos que son suficientemente representativos de las características de esta sección de “los molinos”:

Jugamos fuera del tiempo
 Y juega con nosotros el molino de viento
 Molino de viento
 Molino de aliento
 Molino de cuento
 Molino de intento
 Molino de aumento
 [...]
 Molino de tejimiento
 Molino de rugimiento
 Molino de tañimiento
 Molino de ajetamiento
 Molino de agolpamiento
 [...]
 Molino de enamoramiento
 Molino de encabezamiento
 Molino de encastillamiento
 Molino de apareamiento
 Molino de despojamiento
 [...]
 Molino del portento
 Molino del lamento
 Molino del momento
 Molino del firmamento
 Molino del sentimiento
 [...]
 Molino en fragmento
 Molino en detrimento

Molino en giramiento
 Molino en gruñimiento
 Molino en sacramento
 [...]

Molino con talento
 Molino con acento
 Molino con sufrimiento
 Molino con temperamento
 Molino con fascinamiento
 [...]

Molino para aposento
 Molino para convento
 Molino para ungimiento
 Molino para alojamiento
 Molino para cargamento
 [...]

Molino como ornamento
 Molino como elemento
 Molino como armamento
 Molino como instrumento
 Molino como monumento
 [...]

Molino a sotavento
 Molino a barlovento
 Molino a ligamento
 Molino a lanzamiento
 Molino a mordimiento
 [...]

Molino que invento
 Molino que ahuyento
 Molino que oriento
 Molino que caliento
 Molino que presiento
 [...]

Molino sudoriento
 Molino macilento
 Molino soñoliento
 Molino turbulento
 Molino truculento

Así eres molino de viento
 Molino de asiento
 Molino de asiento del viento
 Que teje las noches y las mañanas
 Que hila las nieblas de ultratumba
 Molino de aspavientos y del viento es aspas

El paisaje se llena de tus locuras⁵³

Concluido el experimento lingüístico, Vicente Altazor/Altazor Huidobro toma ahora un tono meditabundo que no hace sino confirmar el inefable “principio del fin”. También llega el momento del desmontamiento del lenguaje, el cual había comenzado ya desde el Canto IV, y que llevará al autor-personaje hasta extremos paroxísticos en los cantos finales, en los que del lenguaje lógico quedarán apenas retazos que después se convertirán en alaridos y gritos primigenios:

Sol tú que naciste en mi ojo derecho
 Y moriste en mi ojo izquierdo
 No creas en los vaticinios del zodiaco
 Ni en los ladridos de las tumbas
 Las tumbas tiene maleficios de luna
 Y no saben lo que hablan
 Yo te lo digo porque mi sombrero está cansado de recorrer el mundo
 Y tengo una experiencia de mariposa milenaria

Profetiza profetiza
 Molino de las constelaciones
 Mientras bailamos sobre el azar de la risa
 Ahora que la grúa que nos trae el día
 Volcó la noche fuera de la tierra
 Empiece ya
 La farandolina en la lejantaña de la montaña
 El horimento bajo el firmazonte
 Se embarca en la luna
 Para dar la vuelta al mundo
 Empiece ya
 La faranmandó mandó liná
 Con su musiqui con su musicá

La carabantantina
 La carabantantú
 La farandosilina
 La Farandú
 La Carabantantá
 La Carabantanti

⁵³ *Ibidem*, pp. 118-123 (239-430).

La farandosilá
La faransi

Ríe ríe antes que venga la fatiga
En su carro nebuloso de días
Y los años y los siglos
Se amontonen en el vacío
Y todo sea oscuro en el ojo del cielo⁵⁴

Canto VI

La abolición de la sintaxis, de toda concatenación lógica en el uso del lenguaje, es la característica distintiva del penúltimo de los cantos altazorianos. Las palabras pueden ser reconocidas, pero éstas carecen de las relaciones con sus pares que les otorguen una significación real, ya no poética en una apreciación estricta, sino siquiera enunciativa.

En tal sentido, los cantos VI y VII representan, sin duda, la cúspide de la más audaz experimentación huidobriana, y, paradójicamente, el destino último y trágico -esto es, la muerte- de Vicente Altazor/Altazor Huidobro. Abolido el lenguaje lógico, como ocurre en el Canto VI, y llegado el grito primario y gutural, como sucederá en el Canto VII, el lector de *Altazor* se encuentra ante el más grande desafío racional planteado por Vicente Huidobro en toda la extensión del poema. El lenguaje se vuelve en este caso particular no el principio ordenador de la realidad objetiva, sino un juego desconcertante en el que las seguridades habituales han sido ignoradas deliberadamente por Vicente Altazor/Altazor Huidobro para imponer de este modo su particular anarquía poética y vital, paradójica anarquía en la que se encuentra explícito su final absoluto.

Al no existir un hilo conductor -sea temático, anecdótico o estilístico- en el desarrollo

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 124-125 (463-496).

del Canto VI, y tomando en cuenta sus características ya mencionadas, la selección aleatoria de algunos fragmentos representa, acaso, la mejor manera de ejemplificar la esencia de los ya inminentes momentos finales del viaje altazoriano:

Alhaja apoteosis y molusco
 Anudado
 noche
 nudo
 El corazón
 Esa entonces dirección
 nudo temblando
 Flexible corazón la apoteosis
 Un dos tres
 cuatro
 lágrima
 mi lámpara y molusco
 [...]
 Señor horizonte viene viene
 Puerta
 Iluminando negro
 Puerta hacia idas estatuarias
 Estatuas de aquella ternura
 A dónde va
 De dónde viene
 el paisaje viento seda
 El paisaje
 señor verde
 Quién diría
 Que se iba
 Quién diría cristal noche
 Tanta tarde
 Tanto ciclo que levanta
 Señor ciclo
 cristal cielo
 Y las llamas
 y en mi reino
 Ancla noche apoteosis
 Anudado
 la tormenta
 Ancla cielo
 sus raíces
 [...]

Cristal mío
 Baño eterno
 el nudo noche
 El gloria trino
 sin desmayo
 Al tan prodigio
 Con su estatua
 Noche y rama
 Cristal sueño
 Cristal viaje
 Flor y noche
 Con su estatua
 Cristal muerte⁵⁵

Canto VII

El más breve de todos los cantos, sólo 66 versos, o bien, sólo líneas, es el catártico final de todo el viaje en paracaídas y parasubidas de Vicente Altazor/Altazor Huidobro. Aquí ya han dejado de existir los versos para dar cabida a las palabras descoyuntadas y al alarido primigenio de la humanidad. En este lugar y momento no existen ya la fonética, la morfología, la sintaxis y la semántica de la lengua, sólo existe el grito inquietante de un ser que ha dejado exhalar el resto de su ímpetu vital. Es el estremecedor final de todo el inmenso viaje altazoriano, viaje que ha sido tanto un increíble desplazamiento físico por todas las esquinas del universo como un sondeo feroz y feraz en las profundidades del ser:

Ai aia aia
 ia ia ia aia ui
 Tralali
 Lali lalá
 Aruaru
 urulario
 Lalilá
 Rimbibolam lam lam

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 131-135 (1-175).

Uiaya zollonario
 lalilá
 Monlutrella monluztrella
 lalolú
 [...]

Laribamba
 Larimbambamplanerella
 Leiramombaririlanla
 lirilam

Ai i a
 Temporía
 Ai ai aia
 Ululayu
 lulayu
 layu yu

Ululayu
 ulayu
 ayu yu

Lunatando
 Sensorida e infimento
 Ululayo ululamento
 Plegasuenta
 Cantatorio ululaciente
 Oraneva yu yu yo
 Tempovio
 Infilero e infinauta zurrosía
 Jaurinario ururayú
 Montañendo oranía
 Arorasía ululacente
 Semperiva
 ivarisa tarirá
 Campanudio lalali
 Auriciente auronida

Lalalí
 io ia
 i i i o
 Ai a i ai a i i i i o ia⁵⁶

Fin de *Altazor*. Fin de Vicente Altazor/Altazor Huidobro.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 137-138 (1-66).

V. *Altazor* y su sentido metapoético.

La llamativa extensión de *Altazor*, su complejidad argumental, la enorme cantidad de significados en él contenidos, su descarnada y hermosa emotividad, su desconcertante y estimulante complejidad, en suma, todo lo que *Altazor* es y provoca lo convierten en un texto fundamental de la poesía escrita en lengua española y en una inmensa experiencia a la que ningún lector responde con la indiferencia o el olvido. Antes bien, *Altazor* se convierte para la gran mayoría de sus lectores en una referencia literaria y vital indispensable, en una marca racional y emotiva imborrable que representa de manera paradigmática tanto las altísimas cimas que la experiencia humana puede alcanzar como los abismos en que puede arrojarse. *Altazor* es, sin duda, un increíble estremecimiento de placer y de agonía que a través de la palabra poética reinventa el mundo y la vida y toda su significación.

Esa conmovedora ansia de abarcarlo todo, de verlo todo, de escucharlo todo, de sentirlo todo, de saberlo todo, de vivirlo todo, de serlo todo de Vicente Altazor/Altazor Huidobro, esa ansia infinita de *Altazor* representa de forma ejemplar el deseo de buscar y encontrar más allá de los límites terrenales y corpóreos una explicación para el caos y la incertidumbre en que transcurre el devenir humano. Se trata, también, de una lucha desmedida -y quizá por esto también ejemplar- por superar todos los límites convencionales y medianos impuestos a la experiencia humana: límites de tiempo, de espacio, de racionalidad, de emotividad.

Altazor pone a prueba todas las intenciones, todos los ánimos, todas las certezas que un lector puede tener. Y lo hace tan radicalmente que durante y después de la experiencia altazoriana todas esas intenciones, ánimos y certezas quedan trastocados y transmutados en algo muy distinto a lo que originalmente fueron, transformados en algo más profundo y complejo. El amor, la vida, la percepción del mundo, el lenguaje, la muerte son, después de *Altazor*, conceptos y experiencias revalorados y reaprendidos de una forma antes ni siquiera sospechada. *Altazor* es así un increíble revulsivo de ideas, sentimientos y emociones, revulsivo que ciertamente llega a tener un efecto completamente catártico en quienes es aplicado.

Pocos son los textos poéticos cuyos ecos autobiográficos tienen la fuerza de los contenidos en *Altazor*. Sin embargo, en este caso no se trata de la simple relación anecdótica, pues el genio sensible y expresivo de Huidobro realiza una transubstanciación que convierte los meros hechos anecdóticos en parábolas de las más profundas y significativas experiencias humanas. El vivir y el desvivir de Vicente Altazor/Altazor Huidobro se convierten así en la expresión más intensa y ejemplar de los ires y venires de un alma humana marcada por el desasosiego más febril, y también más fértil, desasosiego que no conocerá otro reposo más que la muerte misma. Pero antes de que la muerte cubra con su nefando manto el alma altazoriana, Vicente Altazor/Altazor Huidobro mantendrá un implacable duelo con ella, largo duelo del que eventualmente saldrá triunfante, pero que en última instancia se cerrará con la desaparición física que espera a todo ser mortal, con la aniquilación de *Altazor*, ese "ángel expatriado de la cordura" que pudo sólo por breves -pero intensísimos- momentos ser "un pequeño Dios". Este enorme y conmovedor deseo de superar los límites de lo terrenal y lo humano tiene contenida la paradójica lección que *Altazor* deja al resto de los simples mortales: para tocar el cenit más álgido de la existencia, primero es necesario palpar el nadir de la desesperanza más absoluta. Cenit y nadir que son las contrapartes, antagónicas y al mismo tiempo complementarias, del devenir humano; contrapartes que son, ni duda cabe, la vida y la muerte mismas.

Cuarta parte

Más allá y menos allá de *Altazor*.

En Literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original.

Odio la rutina, el cliché y lo retórico.

Odio las momias y los subterráneos de museo.

Odio los fósiles literarios.

Odio todos los ruidos de cadenas que atan.

Odio a los que todavía sueñan con lo antiguo y piensan
que nada puede ser superior a lo pasado.

Amo lo original, lo extraño.

Amo lo que las turbas llaman locura.

Amo todas las bizarrías y gestos de rebelión.

Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen.

Amo a los que sueñan con el futuro y sólo tienen fe
en el porvenir sin pensar en el pasado.

Amo las sutilezas espirituales.

Admiro a los que perciben las relaciones más lejanas
de las cosas. A los que saben escribir versos que se
resbalan como la sombra de un pájaro en el agua
y que sólo advierten los de muy buena vista.

Y creo firmemente que el alma del poeta
debe estar en contacto con el alma de las cosas.

Vicente Huidobro

Pasando y pasando... (Crónicas y comentarios)

I. Obra poética anterior y posterior a *Altazor*.

Si bien es indiscutible que *Altazor* representa la obra más conocida y apreciada del ejercicio poético de Vicente Huidobro, también es cierto que en libros precedentes y posteriores a éste se pueden encontrar argumentos sólidos para confirmar la altura y la profundidad de su genio literario. Por otra parte, resulta llamativa la correspondencia que existe entre la trayectoria vital y poética de Huidobro, la cual da cuenta de qué tan cercanos e imbricados estuvieron sus intensos afanes vivenciales y poéticos; en este sentido, la poesía de Huidobro no puede calificarse de estrictamente autobiográfica, pero sí pueden rastrearse en ella claras referencias a los diferentes momentos vitales por los que pasaba su autor y que constituían la esencia transfigurada de sus realizaciones ya nos sólo poéticas, en particular, sino más bien literarias en un aspecto general.

Para propósitos prácticos de estudio, la trayectoria poética de Vicente Huidobro puede dividirse en cuatro momentos cronológicos: dos de ellos anteriores a la aparición de *Altazor*, en 1931, y los dos restantes posteriores a este año. Esta separación, en realidad, no sólo obedece al aspecto temporal, sino que también está basada en motivos temáticos y estilísticos relevantes de su producción poética. El primero de estos periodos es el comprendido entre los años 1911 y 1914, y que está caracterizado por la notable influencia de la poesía modernista de Rubén Darío en la producción huidobriana. El segundo de ellos, que puede ubicarse, con mayor o menor precisión, entre 1916 y 1931, es el periodo de la verdadera experimentación vanguardista en la poesía de Vicente Huidobro, el cual quedará coronado con la memorable publicación de *Altazor*. El tercer periodo, que va de 1933 a 1941 puede definirse como un periodo poético en el que se verá reflejado el compromiso de Huidobro con las causas revolucionarias -surgimiento de la Unión Soviética, Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial- de aquel momento histórico, el cual, dicho sea de paso, no fue del todo ejemplar, llegando incluso a ser más bien superficial y ambiguo en ciertos aspectos. El último de estos periodos abarca el tramo final de su vida, específicamente del año 1943 hasta 1948, año de su muerte, y está caracterizado en su producción poética por una honda melancolía y por una inquietante premonición de su propia desaparición física.

Por lo que respecta al primero de los periodos mencionados, en realidad no es mucho lo que puede destacarse en los ámbitos temático y estilístico. Se trata de una época de formación literaria en la que el nombre y la obra de Rubén Darío eran las autoridades máximas en lo concerniente a creación poética. Huidobro, en este caso, no sólo se deja influenciar por el venerado maestro, sino que lo imita con relativa buena fortuna, tomando en cuenta que en estos momentos era tan sólo un adolescente con arrobadas intenciones literarias. Está de más decir que en estos años de educación jesuita muy lejos está aún de aparecer el poeta del furor verbal y metafísico que dejaría pasmados a sus contemporáneos con su estrépito metafórico.

Durante estos años el joven Huidobro ve publicados, gracias a la desahogada posición económica familiar, cuatro libros: *Ecos del alma* (1911), *La gruta del silencio* (1913), *Canciones en la noche* (también de 1913) y *Las pagodas ocultas* (1914), todos ellos de innegable inspiración modernista. Como pequeña muestra de este periodo está el siguiente soneto, contenido en *Canciones en la noche*:

COMO UN CYRANO DE BERGERAC

Salió a su labio tierna sonrisa
 Mezcla de alegre con algo trágico,
 Una sonrisa de Monna Lisa,
 La que soñara Leonardo el mágico.

Me quedé solo, sumido en honda,
 Profunda angustia. Yo meditaba,
 Mirando a aquella nueva Gioconda
 Que con su risa me apuñalaba.

Me fui temblando, transido el pecho
 De un dolor fiero llegué a mi lecho;
 Dormí tranquilo; sin alma ya

Tal como el niño duerme en su cuna,
 Y soñé un largo viaje a la luna

Como Cyrano de Bergerac.¹

La publicación, en 1916, de *El espejo de agua* representa la primera manifestación concreta del inicio del despegue poético de Vicente Huidobro, el inicio de su empeño de experimentar con la poesía y de hacer de ella un inusitado vehículo de comunicación. Dentro de este título se encuentra su ya memorable “Arte poética”, síntesis de todo su credo literario, el mismo que empezaría a llevar a la práctica de una forma deslumbrante:

ARTE POÉTICA

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando.
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol

El poeta es un pequeño Dios.²

¹ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, p. 31.

² Vicente Huidobro, *Antología poética* (Selección y prólogo de Óscar Hahn), p. 17.

Poemas árticos y *Ecuatorial*, ambos publicados en 1918, representan los antecedentes más claros de lo que años después sería *Altazor*. Las preocupaciones de fondo y forma presentadas y tratadas por Huidobro en tales libros prefiguran, en buena medida, las que llegarían a ser las características esenciales, tanto temáticas como estilísticas, de su futura máxima realización: el desasosiego por el conflictivo y caótico tránsito mundano, la hondura de las reflexiones metafísicas, el uso de la palabra poética transmutada para explicar y comprender el mundo.

En el caso de *Poemas árticos* sobresalen dos poemas, "Exprés" y "Horizonte", en los cuales no resulta difícil trazar ciertas líneas de semejanza que los unan con el posterior *Altazor*, si bien estas similitudes no se presentan de una forma absolutamente verificable, dadas algunas de las características de los poemas citados y del mismo *viaje en paracaídas*: su ausencia de un tema definido claramente y su elusividad a la clasificación formal. Son estos los poemas:

EXPRES

Una corona yo me haría
De todas las ciudades recorridas

Londres	Madrid	París
Roma	Nápoles	Zurich

Silban en los llanos
locomotoras cubiertas de algas

AQUÍ NADIE HA ENCONTRADO

De todos los ríos navegados
Yo me haría un collar

El Amazonas	El Sena
El Támesis	El Rhin

Cien embarcaciones sabias
Que han plegado las alas

Y mi canción de marinero huérfano
Diciendo adiós a las playas

Aspirar el aroma del Monte Rosa
 Trenzar las canas errantes del Monte Blanco
 Y sobre el Zenit del Monte Cenís
 Encender en el sol muriente
 El último cigarro

Un silbido horada el aire

No es un juego de agua

ADELANTE

Apeninos gibosos
 Marchan hacia el desierto

Las estrellas del oasis
 Nos darán miel de sus dátiles

En la montaña
 El viento hace crujir las jarcias
 Y todos los montes dominados
 Los volcanes bien cargados
 Levarán el ancla

ALLÁ ME ESPERARÁN

Buen viaje

Un poco más lejos
 Termina la Tierra

Pasan los ríos bajo las barcas

La vida ha de pasar³

HORIZONTE

Pasar el horizonte envejecido

Y mirar en el fondo de los sueños

³ Vicente Huidobro, *Antología poética* (Hugo Montes, ed.), pp. 70-71.

La estrella que palpita

Eras tan hermosa
que no pudiste hablar

Yo me alejé
Pero llevo en la mano
Aquel cielo nativo
Con un sol gastado

Esta tarde
en un café
he bebido

Un licor tembloroso
Como un pescado rojo

Y otra vez en el vaso escondido
Ese sueño filial

Eras tan hermosa
que no pudiste hablar

En tu pecho algo agonizaba

Eran verdes tus ojos
pero yo me alejaba

Eras tan hermosa
que aprendí a cantar⁴

Ecuatorial es el poema que mayores similitudes tiene con *Altazor*. Se trata también de un poema extenso, el cual fue dedicado por Vicente Huidobro a Pablo Picasso, y prefigura con mayor nitidez que los casos de *Poemas árticos* la que llegará a ser la esencia irreductible del máximo poema huidobriano: el desasosiego existencial del ser humano frente al desorden y la fatalidad del mundo moderno. No hay que pasar por alto que *Ecuatorial* fue escrito por Huidobro en el año 1917, y publicado un año después, y que en él el tema de la primera posguerra en Europa es un motivo por demás relevante.

⁴ *Ibidem*, p.77.

Por todas partes en el suelo
 He visto alas de golondrinas
 Y el Cristo que alzó el vuelo
 Dejó olvidada la corona de espinas

Sentados sobre el paralelo
 Miremos nuestro tiempo[...] ⁵

Después de la publicación de *Altazor*, en 1931, la poesía de Vicente Huidobro irá progresivamente dejando a un lado la práctica vanguardista de experimentación de forma y contenido para acercarse a la temática del compromiso social y político. La simpatía que Huidobro tuvo por el surgimiento y desarrollo del ideal comunista de la Unión Soviética, y, sobre todo, su trabajo como corresponsal en la Guerra Civil Española, le hicieron formarse una opinión política muy clara con respecto a estos acontecimientos, una opinión por medio de la cual pretendía poner la poesía al servicio de las causas revolucionarias. Para Huidobro, el poeta no podía sustraerse a los decisivos hechos que en esos momentos se presentaban de una manera avasalladora, y debía enfrentarlos y participar en ellos de la forma más entregada y vital que le fuera posible, pues de lo contrario estaría cometiendo una vergonzosa traición contra sí mismo y contra el mundo que reclamaba su participación decidida.

De este periodo merecen destacarse tres poemas, en los que el distintivo temático ya señalado aparece de una forma clara y vehemente. Tales poemas, que, por cierto, fueron publicados únicamente en revistas literarias santiaguinas de la época, son “Policías y soldados”, “URSS” y “España”.

POLICÍAS Y SOLDADOS

El pobre policía como autómatas ciego
 Dando palos al Hombre de raíz planetaria
 Mandobles al destino irremediable
 Disparando sus armas contra el alba
 Contra la luz que se despierta en un inmenso grito
 Contra sus propios hermanos de pasado y futuro

⁵ *Ibidem*, pp. 67-68.

Contra el obrero de su casta de su propia familia
 Por defender a su enemigo
 Por defender al que le paga como se paga a un esclavo
 El que le compra su vida y su destino humano
 Por algunas monedas sangrientas
 Por algunas piltrafas de deshonra
 Sin saberlo se asesina a si mismo
 En nombre de su amo y del Dios Capitalismo

Y ese pobre soldado
 Hijo de obrero y que fue obrero
 Y que mañana volverá a ser obrero
 Hoy asesina obreros
 Asesina a sus hermanos
 Asesina a sus compañeros
 A los amigos de su padre a sus iguales
 A los desheredados como él
 Asesina inconscientemente su propio porvenir
 Y el porvenir del mundo
 Asesina a la aurora que una mayor justicia
 Asesina el ideal de un orden nuevo
 Y esto en nombre de su enemigo
 Del que le arroja el salario como bocado a un perro
 Se asesina a si mismo
 En nombre del Dios Capitalismo

[...]

Pobre fanteche sin conciencia
 Te pavoneas orgulloso en las calles que no son tuyas
 Porque vistes casaca y llevas botones relucientes
 Y olvidas que tu carne debajo de la farsa
 Forma el cuerpo de un paria
 Es la carne de un proletario
 La carne despreciada por el amo
 Que te manda a la muerte
 Para aplastar a tus hermanos
 Que te hace asesino
 Para dormir tranquilo

Piensa que a cada obrero que asesinas
 Pobre gendarme ciego, te suicidas
 Y tu conciencia
 ¿Cómo es que no despierta en tantos años?
 Pobre soldado
 ¿Dónde está tu conciencia?

En el bolsillo de tu amo⁶

URSS

De allí viene ese viento sordo a la muerte
 Sin espectros sin sonido de cadenas respiradas
 De allí viene el aire aplaudiendo delirante de pechos encendidos por sus rayos y sus truenos
 De la URSS vienen las alas a nacer en las espaldas de todos los hombres
 De la URSS viene la savia electrizada de esperanzas
 Porque la URSS es el primer país que se da como una espiga
 Que se da sin reservas entero penetrando en resplandores
 Es el primer país en la historia de los tiempos en donde está naciendo el hombre
 En donde el hombre está dejando de ser bestia
 En donde la humanidad sale de la emboscada

[...]

La URSS es el gran río donde muere la noche
 Y empieza la divisoria luz sobre su tallo dominante
 Sus cimientos explosivos espantan a los pechos cubiertos de sepulcros
 Que no ven la razón del estruendo ni el comienzo de otro campo
 La URSS arrastra un sedimento de vida y de músicas nacientes
 Ella coloca la primera piedra de los siglos solares
 Ella coloca la primera piedra del alma humana
 En esa tierra de sueños alcanzados por las manos
 Se amasa el pan del más alto destino

[...]

Allí se cuajan los inventos se gestan otras formas y otra esencia
 Allí se ausculta el planeta con sus semillas y su nuevo sentido del vivir
 Con sus posibilidades de inteligencia en flores contagiosas
 Con esos grandes bolcheviques como estatuas del tiempo atravesando el cielo
 [o como campanadas
 Y se siembra un planeta distinto que no dice papá y mamá
 Un planeta sin curas sin mentiras sin amos sin leyes hipócritas
 Sin esos políticos que ganan el campeonato de natación en la baba de sus
 [propios discursos
 Sin banqueros sin vampiros sin perros policiales y policiales perros
 Sin alcancias sin milagros
 Sin palomas agonizantes adentro de cada lágrima milenaria y desnuda

⁶ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, pp. 260-262.

Porque allí las lágrimas tiene un arco-iris que las desborda⁷

ESPAÑA

Traidores nocturnos con alma pantanosa
 Hermanos de la víbora y las ropas de luto
 Apuñalaron tu hermosa estrella esperanzada
 Entre algas y tinieblas entre ríos difuntos

Sopla el mar fabricando pirámides de lágrimas
 Fatales escaleras y músicas con sangre
 Bajo nubes que pasan como carros de heridos
 Por un cielo de color turbio de cañones distantes

La epopeya del pueblo que exige su destino
 Levanta al cielo frentes y rompe grandes pechos
 Y danzan como barcos enfermos
 En la noche del hombre que nutre cementerios
 Pasan soldados pasan olas y pasan vientos
 Como notas de un canto que asusta a las edades
 La inmensa sinfonía con su lluvia y sus hombres
 Se pierde en una tumba debajo de la tarde

[...]

El recuerdo del hombre es menos que esa luna
 Que pierde la cabeza y cae sobre el mar
 Sin embargo esos rostros de soldados que pasan
 Ya nunca los podréis olvidar

Agonía agonía de la rosa y la piedra
 Los vientos se estrellaron en la más alta torre
 Caerán mil estrellas con la quilla partida
 Y cada una en la tierra tendrá más de cien nombres

El pueblo será grande como su propia estatua
 Como ese continente que sacó de la noche
 Como el galope histórico de épicas mesnadas
 Que dan escalofríos a las alas del bosque

[...]

⁷ *Ibidem*, pp. 263-266.

Y pasan los fantasmas atados por la sombra
 Laureles y laureles y truenos y relámpagos
 Y vienen los lamentos y los ramos de gloria
 Ya no podréis jamás olvidar esos soldados

Sus esqueletos vivos debajo de la tierra
 Serán los instrumentos de una música eterna⁸

Últimos poemas, libro publicado en 1948 de manera póstuma, reúne, tal como su título lo indica, el conjunto de poemas que Vicente Huidobro escribió en la etapa final de su vida, comprendida a partir del año 1946 hasta dos años después, cuando ocurriría su muerte. Compilados y editados por su hija Manuela, los poemas contenidos en este último libro dan cuenta de la actitud que Huidobro asumió en sus años postreros, esto es, una actitud meditabunda, desencantada y profundamente melancólica en la que se puede advertir el presagio de su propia muerte. No hay que olvidar que años antes había participado como corresponsal periodístico en la Segunda Guerra Mundial, experiencia que sin duda lo marcó de una manera terrible y profunda, y que además durante el desempeño de su labor había sido herido en la cabeza, situación que tiempo después provocaría su decaimiento físico y mental y, finalmente, su muerte.

Tres poemas son de verdad representativos de la esencia de este último esfuerzo poético de Vicente Huidobro: “Una tarde después del Rin”, “Pienso en ellos en los muertos” y “La muerte que alguien espera”. Se trata, sin duda, del conmovedor testamento del poeta de *Altazor*, de Vicente Altazor/Altazor Huidobro.

UNA TARDE DESPUÉS DEL RIN

Que pequeño es el mundo
 Cuán grande eres corazón
 Mirado desde aquí
 En medio del torbellino de esta guerra

⁸ *Ibidem*, pp. 266-268.

Qué pequeños se ven los hombres
 Qué tristes el cielo y el mar y las montañas
 Y cuán desierta el alma humana
 Amargura y dolor
 Desamparados seres que caminan
 Porque hay que caminar
 Sin rumbo sin destino
 Equivocando el signo o perdiendo su estrella
 Inmensa marcha tras quimeras vacías
 Agitación inútil Hay que llorar
 Mas los árboles rien de nosotros
 Niños pequeños con ojos que se agrandan
 Al mirarnos pasar
 ¿Cómo no lloran? ¿O no saben llorar?
 ¿De qué se trata? ¿Comprendéis algo?
 ¡Qué angustia! ¡Qué inmensa soledad!
 ¿En dónde estáis recuerdos de mi vida?
 ¿Tengo acaso recuerdos?
 Las lágrimas tragadas
 Cuánto más duras son que aquellas otras
 Que aman los arroyos
 ¿Quién ha sembrado tanto mal?
 ¿Quién despertó las selvas de serpientes?

Oh estrella mía
 ¿Qué pretendes de mí?
 ¿Hacia dónde me llevas?
 ¿Por qué me traes a la sangre?
 ¿No ves que todo se hizo herida en mi garganta?

Oh ceguera del mundo
 Destruye de una vez la grandeza que odias
 Y que no se hable más y no se cante y no se ría
 ... Un siglo de silencio para enterrar a los muertos⁹

PIENSO EN ELLOS EN LOS MUERTOS

Pienso en ellos en los muertos
 En los que yo vi caer

⁹ *Ibidem*, pp. 301-302.

En los que están grabados en mi alma
 En los que aún están cayendo en mis miradas
 Vosotros que seguiréis muriendo
 Hasta el día en que yo muera¹⁰

LA MUERTE QUE ALGUIEN ESPERA

La muerte que alguien espera
 La muerte que alguien aleja
 La muerte que va por el camino
 La muerte que viene taciturna
 La muerte que enciende las bujías
 La muerte que se sienta en la montaña
 La muerte que abre la ventana
 La muerte que apaga los faroles
 La muerte que aprieta la garganta
 La muerte que cierra los riñones
 La muerte que rompe la cabeza
 La muerte que muerde las entrañas
 La muerte que no sabe si debe cantar
 La muerte que alguien entreabre
 La muerte que alguien hace sonreír
 La muerte que alguien hace llorar

La muerte que no puede vivir sin nosotros

La muerte que viene al galope del caballo
 La muerte que llueve en grandes estampidos¹¹

II. Narrativa.

En comparación con el conjunto de su obra lírica, la parcela narrativa de la obra de Vicente Huidobro es menor en número, pero no en intensidad y relevancia. Sin embargo, la crítica

¹⁰ *Ibidem*, p. 302.

¹¹ *Ibidem*, p. 308.

literaria especializada le ha dedicado una atención tangencial, centrándose en la mayoría de los casos en su producción poética, y particularmente en *Altazor*. Pero lo cierto es que en el desarrollo de la narrativa de Vicente Huidobro puede encontrarse ya no sólo una confirmación explícita de su inmensa estatura literaria, sino también una explicación valiosa y sugerente relativa a la concepción esencial que él tenía de la literatura.

La producción narrativa de Vicente Huidobro comprende cinco novelas de autoría individual y una de autoría compartida. Las cinco novelas propias, publicadas entre 1929 y 1939, son las siguientes: *Mío Cid Campeador* (1929), *Cagliostro* (1934), *La próxima* (1934), *Papá o El diario de Alicia Mir* (1934) y *Sátiro o el poder de las palabras* (1939). *Tres inmensas novelas* fue escrita a cuatro manos con el artista dadaísta Hans Arp, y publicada en el año 1935. Del número de novelas escritas por Huidobro, de la extensión de cada una de ellas, de sus motivos temáticos y de su complejidad inherente puede colegirse que el ejercicio narrativo no fue para Vicente Huidobro un simple solaz del cultivo de la poesía; más bien, representó una extensión, una parte de un todo literario complejo, multifacético y por demás estimulante, en el que condensó su concepción de la literatura, del mundo y de la vida.

Mío Cid Campeador fue escrito por Huidobro teniendo en cuenta una imprecisa -por no decir absolutamente falaz- idea de su ascendencia directa relacionada con el héroe castellano del cantar medieval. Se trata de un reelaboración novelesco-poética del texto clásico que el mismo Huidobro definió de la siguiente manera:

Siendo la "Hazaña" un pretexto para acumular poesía, es natural que el autor busque las vidas extraordinarias que más se prestan a ello y que le ofrecen una maquinaria poética más fecunda, dejando de lado las pesadas y turbias psicologías de seudos filósofos. "La Hazaña" es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Yo no participo de ese vicio. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta.¹²

Cagliostro, dedicada al mítico personaje del mismo nombre, mitad mago, mitad charlatán y completa leyenda, fue escrito originalmente como guión con la intención de que

¹² Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, p. 9.

fuera llevado al cine, cosa que finalmente no ocurrió. Aun así, Huidobro se hizo acreedor por éste a un sustancioso premio de 10,000 dólares, otorgado en Nueva York en julio de 1927. Teniendo en cuenta estos antecedentes, las palabras de Huidobro sobre su propia obra en cuestión resultan aclaradoras:

He querido escribir sobre "Cagliostro" una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género.

De todas mis lecturas y mis reflexiones sobre tan misterioso personaje, ha nacido esta novela-film. Lo que ha colgado mi fantasía es acaso menos que lo que él pudo hacer y tal vez que lo que él hizo y nosotros ignoramos. Cuando se tienen buenas espaldas se puede echar carga encima, y la tentación es grande. Sólo se presta a los ricos, ha dicho un psicólogo.¹³

Consecuencia de las ideas, el compromiso y la desazón vivida por Huidobro con respecto al terreno de lo político, es la novela *La próxima*. En ella Vicente Huidobro plantea el desarrollo de una abigarrada utopía en el África occidental, concretamente en Angola, en la que tuvieran lugar los mejores espíritus de la época, encabezados por Alfredo Roc, protagonista de esta eventual aventura, quien no es sino uno más de los *alter ego* del propio Vicente Huidobro. El Exordio de la obra en cuestión es ilustrativo de la intención moral y literaria al escribir una obra de estas características:

La época de tranquilidad acabó en el mundo y no volverá hasta dentro de muchos años. Ahora estamos en un período de revoluciones y guerras que puede durar más de lo que se piensa. Las crisis económicas se repetirán cada vez más agudas, sembrando el pánico y la desolación en los hogares y en los pueblos.

A los que aman la calma, a los que no sienten su espíritu atraído por la lucha, aconsejo refugiarse en alguna isla lejana o en algún rincón de la tierra y esperar ahí hasta que haya pasado el período de las grandes transformaciones en el mundo civilizado. Acaso este período termine en la catástrofe total. Esto dependerá de la cordura de los hombres.¹⁴

¹³ Vicente Huidobro, *Cagliostro*, p. 35

¹⁴ Vicente Huidobro, *La próxima*, p. 21.

Dentro de la obra narrativa de Vicente Huidobro el caso de *Temblo de cielo* merece toda una mención aparte. En realidad, *Temblo de cielo* no puede ser considerado, en sentido estricto, ni una pieza narrativa, ni tampoco una de poesía. Se trata, más bien, de un singular y soberbio híbrido de prosa poética.

Altazor y *Temblo de cielo* son dos textos hermanados, ya no únicamente por su año de publicación -1931-, sino por sus motivos temáticos y sus intenciones metaliterarias. Son un par de obras que se explican y complementan mutuamente en la misma medida en que ambas son en las que Huidobro expresó de forma más clara y contundente su credo literario y existencial.

Temblo de cielo tiene como tema central nada menos que una singular relación antagónica en la que un extremo es la muerte de Dios y el otro es la liberación sexual del hombre. De nueva cuenta, el aspecto biográfico tiene un peso sin igual en la composición literaria de Huidobro: en este caso se trata de su segundo matrimonio, precedido éste de un trepidante *affaire* con la que finalmente sería su esposa, Ximena Amunátegui, coronado por el rapto de ésta y la huida de ambos frente a las diatribas de sus respectivas familias.

Teniendo como inspiración clara la ópera *Tristán e Isolda*, de Richard Wagner, *Temblo de cielo* también puede ser considerado, en cierta medida, una derivación del Canto II de *Altazor*, aquel del supremo elogio de la mujer amada. Sin embargo, si en la mencionada sección del poema todo converge en la expresión desbordada del sentimiento amoroso, en *Temblo de cielo* existe un paradójico sentimiento de desasosiego que finalmente llevará a los amantes a la muerte. La relación amor-vida-muerte en este caso alcanza una nitidez pasmosa.

En tal sentido, tanto *Altazor* como *Temblo de cielo* llevan cifrado el destino trágico de sus protagonistas, quienes ciertamente logran una liberación del todo ajena a cualquier convencionalismo o medianía, pero también resultan quedar aniquilados por lo ingente de sus esfuerzos liberadores. Lección tristemente paradójica, pero no por esto menos ejemplar y conmovedora.

III. Teatro.

El teatro escrito por Vicente Huidobro constituye, sin duda, la parte de su obra literaria menos conocida y estudiada. Si la poesía -y particularmente *Altazor*- concentra la atención del público lector y de la crítica especializada, y la narrativa tiende a ser leída y estudiada cada vez con mayor interés, el teatro huidobriano permanece aún a la sombra del resto de las realizaciones poéticas, narrativas y ensayísticas de su autor. Constituido por sólo dos obras, cantidad mínima en comparación con las dedicadas por Huidobro a la poesía y la narrativa, el teatro de Vicente Huidobro presenta características que en ciertos casos lo enlazan de forma clara con el resto de su producción literaria. En él son reconocibles los temas y las preocupaciones presentes en algunos de sus poemas, novelas y ensayos, además de presentar eventualmente los habituales tratamientos estilísticos característicos de buena parte de su ejercicio literario total.

Gilles de Raiz (1932) y *En la luna* (1934) representan la sección teatral de la obra huidobriana. Diferentes en temática pero no en alcances literarios, tanto *Gilles de Raiz* como *En la luna* presentan de manera explícita la intención, tan distintiva de Vicente Huidobro, de expandir los límites de las posibilidades de significación de la literatura, en general, y, en este caso particular, del teatro en sentido estricto. Al respecto, es importante mencionar que el periodo de gestación y publicación de ambas obras fue el de mayor experimentación de forma y contenido en la obra huidobriana, es decir, el momento de plena efervescencia vanguardista, razón por la cual los temas e intenciones del par de obras mencionado escapan a un análisis y una clasificación de tipo esquemático.

Gilles de Raiz, basada en el siniestro personaje medieval preocupado y ocupado en degollar infantes para alcanzar el éxtasis místico, plantea la fascinación experimentada por su autor relativa a la posibilidad de existencia de una moralidad ajena a todo convencionalismo tradicional, esto es, desafiante de todas las normas y límites de comportamiento. En este caso, la fascinación seductora que el mal puede ejercer sobre el alma humana es llevada por Huidobro a un extremo verdaderamente inquietante y perturbador, ya no sólo cuestionador de los valores tradicionalmente aceptados.

En la luna, subtitulada *Pequeño guñol en cuatro actos*, es una obra deliberadamente caótica. La centena de personajes que aparece en ella, y sus paródicos y ridículos nombres, así como lo farsico de los diálogos que la componen, hacen de *En la luna* una pieza que no tiene otra intención que la de subvertir las certezas que el eventual público -sea espectador o lector- tenga con respecto a la esencia y las posibilidades de un acto teatral. Lo farsico, en este caso, no debe entenderse como sinónimo de absurdo banal, sino como un cuestionamiento cáustico de las normas y los valores tanto artísticos como vitales, mismo que pretende crear una conciencia de las limitaciones y sutiles hipocresías que subyacen en la moralidad tradicional.

Al respecto de las posibilidades del teatro, el propio Vicente Huidobro afirmaba que éste debía despojarse de su parafernalia conservadora para hacerse así más lírico, más intenso y más humano, y que en esta misma medida no debía aspirar simplemente a representar trozos de vida, sino que debía pretender de una manera vehemente transformarlos en una experiencia altamente estimulante y trascendente.

Epilogo

Huidobro: *el del ansia infinita*.

Soy yo Altazor el del ansia infinita
Del hambre eterno y descorazonado
Carne labrada por arados de angustia
¿Cómo podré dormir mientras haya adentro
tierras desconocidas?

Vicente Huidobro
Altazor, Canto I

No son pocas las fotografías de Vicente Huidobro que han podido ser sacadas de los archivos familiares o que han sido salvadas del olvido por medio de ediciones especiales dedicadas a él y a su ingente obra literaria. En realidad, las hay de todo tipo: desde las que documentan su infancia y su precoz primer matrimonio hasta aquellas que lo muestran rodeado de fervorosos amigos -entre los que se cuentan Pablo Picasso y Joan Miró- y encandiladas damas, y otras más en las que aparece solitario, enfrentando la cámara en diferentes circunstancias, con distintos atuendos y actitudes. E incluso existen imágenes de las mujeres que amó y lo amaron; en este rubro sobresale, sin duda, la de su última esposa, Raquel Señoret, la cual tiene escrita la emocionada dedicatoria "Vicente: mi vida, mi amor, mi eternidad. Raquel." La galería fotográfica huidobriana no es, para nada, escasa, y si bien es cierto que es en su poesía en donde se pueden advertir sus rasgos de carácter más notorios y atractivos, las imágenes que de él se conservan son complementos ideales para trazar un esbozo de su compleja y estimulante personalidad, y también de su novelesca historia personal.

De entre todas las fotografías conocidas, una me parece digna de ser resaltada por el hecho de dar cuenta de los que, acaso, fueron los rasgos más distintivos de Vicente Huidobro como hombre y como poeta. Se trata de una fechada en 1925 -que, por cierto, aparece en las primeras páginas del libro biográfico escrito por Volodia Teitelboim- en la que el autor de *Altazor* se presenta posando con serena seriedad y ataviado con un impecable y elegante traje. En ella aparece un Huidobro de treinta y dos años que en ese momento ya ha corrido una parte sustancial de sus experiencias vivenciales y literarias, entre las que se cuentan un matrimonio con dos hijos, un *affaire* extramarital de proporciones escandalosas, la publicación de una decena de libros, además de su fulgurante y aleccionador viaje por la Europa vanguardista de la primera posguerra. Pero, sobre todo, lo que domina la fotografía es la actitud aristocrática del retratado, no una actitud repulsivamente pedante, sino más bien una que da cuenta de la herencia de la que Huidobro nunca pudo, ni quiso en realidad, desentenderse. Su origen patricio habría de permitirle un estilo de vida despreocupado en lo que tenía que ver con las apremios más elementales de cualquier otro hombre. Así, pudo escribir y publicar libros de poemas, fundar revistas literarias y periódicos, viajar a Europa,

estar presente en los acontecimientos más definitivos de su tiempo -la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial- y casarse tres veces, entre otras tantas cosas, todo esto sin la menor preocupación de tipo material. Sin embargo, lejos de censurar el hecho de su desahogada posición económica, lo que importa destacar es que Vicente Huidobro no fue un hombre que se conformó con llevar una ociosa vida de *dandy*, solazándose en la frivolidad de su círculo social inmediato. Por el contrario, fue un hombre que buscó fervorosamente -y su vida y obra mismas constatan esto- vivir una existencia que desafiara todos los convencionalismos y los límites impuestos. En tal sentido, Huidobro no fue, ni duda cabe, un hombre o un poeta del montón, fue, más bien, al igual que su *Altazor*, un ser poseído por una irrefrenable y feraz ansia infinita.

Son muchas y muy intensas las resonancias que *Altazor* -sin duda alguna la obra cumbre de Vicente Huidobro- provoca en un lector contemporáneo. *Altazor* es una de esas lecturas que a nadie dejan indiferente; nadie que se haya sumergido en su desafiante belleza literaria, su emotividad descarnada y su profundidad metafísica puede salir indemne de tal experiencia. Pero, en última instancia, ¿qué es lo que provoca y define que una obra escrita hace ya ochenta años en una coyuntura histórica y cultural -y también personal- por demás particular conserve su capacidad conmoviente e hipnótica, y que pueda impresionar y conmover repetida y contundentemente a todo aquel que se aventure en su lectura? La respuesta esté, quizá, en la irrefutable realidad de que las palabras que forman el sentido poético de *Altazor* no han dejado de tener eco en nosotros por el hecho de expresar en forma excepcional algunos de nuestros sentimientos y desasosiegos más íntimos y trascendentes, por representar la exteriorización del conflictivo y contradictorio corazón del hombre contemporáneo, de nosotros mismos, inmersos como estamos en una época que ha tenido como signos insalvablemente distintivos a la incertidumbre, el caos y la tragedia.

La actualidad o contemporaneidad -como desee nombrarsele- de Vicente Huidobro y su *Altazor*, como la de muchas manifestaciones artísticas de las vanguardias europeas y latinoamericanas de las primeras tres décadas del siglo XX, radica en que muchas de sus

preocupaciones e inconformidades originales son hoy día las mismas que nosotros tenemos y padecemos. Lejos de haberse convertido en piezas de museo empolvadas y documentos históricos sacralizados, o, peor aún, en frívolas referencias para aderezar conversaciones pretendidamente eruditas, las realizaciones y las enseñanzas de las vanguardias siguen estando presentes y vitales en toda la cultura y el arte contemporáneos en la medida en que las mismas circunstancias críticas que vivieron los artistas de principios del siglo XX son inquietantemente semejantes a las que enfrentamos en estos tiempos, es decir, un mundo cada vez más carente de alma, controlado por las leyes de la eficiencia y la rentabilidad.

Sin duda, la gran herencia de los artistas futuristas, expresionistas, dadaístas, surrealistas y demás prole -y también del propio Huidobro al conocer, asimilar y reexpresar sus experiencias- ha sido el representar una vehemente y combativa alternativa al soberbio discurso triunfante de la modernidad, alternativa que ha intentado, acaso ingenuamente y en vano, pero sin duda de forma genuina, el liberar al hombre de sus prisiones mentales y materiales, pretendiendo otorgarle una desafiante y gozosa libertad que lo redima, al menos momentáneamente, de la miseria del mundo. Y en tanto la existencia humana continúe siendo un penoso compendio de pobreza materiales y morales, seguiremos siendo afortunados contemporáneos de los vanguardistas, además de atentos y agradecidos alumnos de sus enseñanzas.

Hay un poema de Vicente Huidobro, titulado "La poesía es un atentado celeste", publicado en su libro póstumo *Últimos poemas*, que me parece extraordinariamente hermoso por dos motivos: por el hecho de ser una suerte de serena y esperanzada premonición de su propia muerte, y por ser también, al mismo tiempo, una especie de manifestación de una poética -de su propia poética- de la permanencia y la trascendencia, tanto humana como literaria. Cito a continuación el mencionado poema:

Yo estoy ausente pero en el fondo de esta ausencia
 Hay la espera de mí mismo
 Y esta espera es otro modo de presencia
 La espera de mi retorno
 Yo estoy en otros objetos
 Ando en viaje dando un poco de mi vida
 A ciertos árboles y a ciertas piedras
 Que me han esperado muchos años

Se cansaron de esperarme y se sentaron

Yo no estoy y estoy
 Estoy ausente y estoy presente en estado de espera
 Ellos querrían mi lenguaje para expresarse
 Y yo querria el de ellos para expresarlos
 He aquí el equívoco el atroz equívoco

Angustioso lamentable
 Me voy adentrando en estas plantas
 Voy dejando mis ropas
 Se me van cayendo las carnes
 Y mi esqueleto se va revistiendo de cortezas

Me estoy haciendo árbol Cuántas veces me he ido convirtiendo en otras cosas

Es doloroso y lleno de ternura

Podría dar un grito pero se espantaría la transubstanciación

Hay que guardar silencio Esperar en silencio¹

Si es verdad que el silencio es el origen y el destino de todas las palabras, también es cierto que en ocasiones algunas de éstas logran convertirse en un continuo y estimulante eco que no se desvanece irremediamente en el olvido y la nada. La poesía de Vicente Huidobro pertenece a esta clase de palabras, las mismas que han contagiado bellamente a otras almas de su febril y conmovedora ansia infinita.

¹ Vicente Huidobro, *Poesía y poética (1911-1948)*, p. 296.

A menudo he pensado, emocionado e ingenuo, que Vicente Huidobro me ha acompañado, vigilante y solidario, en éste mi propio viaje en paracaídas.

ciudad de México
invierno de 2002

Bibliografía

- BARY, David, *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Editorial PRE-TEXTOS, Valencia, 1986.
- BÉHAR, Henri y Michel Carassou, *Dadá. Historia de una subversión* (Isabel Sancho, trad.), Ediciones Península, Barcelona, 1996. (Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 245).
- BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Tercera edición corregida y aumentada, Editorial Castalia, Madrid, 1997. (Colección Literatura y Sociedad, 60).
- BENKO, Susana, *Vicente Huidobro y el cubismo*, Banco Provincial/Monte Ávila Editores Latinoamericana/Fondo de Cultura Económica (México), Caracas, 1993.
- BOCOLA, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys* (Rosa Sala, trad.), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999. (Colección La Estrella Polar, 17).
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia* (Jorge García, trad.), Tercera edición, Ediciones Península, Barcelona, 2000. (Colección Historia, Ciencia, Sociedad, 206).
- COSTA, René de, *Huidobro: los oficios de un poeta* (Guillermo Sheridan, trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Versión de Ángel Sánchez Gijón), Alianza Editorial, Madrid, 1999. (Colección Ensayo, 76).
- El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos* (Selección, prólogo y notas de Juan Domingo Argüelles), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- FERNÁNDEZ, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, EDICIAL, Buenos Aires, 1996.
- GADAMER, Hans G., *Poema y diálogo* (Daniel Najmias y Juan Navarro, trads.), Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- GALE, Matthew, *Dada & Surrealism*, Phaidon Press Limited, London, 1997.
- GRÜNFELD, Mihai, *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Primera reimpresión, Ediciones Hiperión, Madrid, 1997. (Colección Poesía Hiperión, 253).

HUELSENBECK, Richard (ed.), *Almanaque Dadá* (Anton Dieterich, trad.), Editorial Tecnos, Madrid, 1992.

HUIDOBRO, Vicente, *Altazor/Temblor de cielo* (Presentación de Hernán Lavín Cerda), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000. (Colección Clásicos para Hoy, 41).

_____, *Altazor/Temblor de cielo* (René de Costa, ed.), Décima edición, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000. (Colección Letras Hispánicas, 133).

_____, *Antología poética* (Hugo Montes, ed.), Editorial Castalia, Madrid, 1990. (Colección Clásicos Castalia, 179).

_____, *Antología poética* (Selección y prólogo de Óscar Hahn), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1992.

_____, *Cagliostro (Novela-Film)*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997. (Colección Vicente Huidobro, 5).

_____, *Gilles de Raiz/En la luna* (Teatro completo), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1995. (Colección Vicente Huidobro, 2).

_____, *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996. (Colección Vicente Huidobro, 3).

_____, *Mío Cid Campeador (Hazaña)*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998. (Colección Vicente Huidobro, 1).

_____, *Obra selecta* (Selección, prólogo, cronología, bibliografía y notas de Luis Navarrete Orta), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989. (Colección Biblioteca Ayacucho, 141).

_____, *Papá o El diario de Alicia Mir*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996. (Colección Vicente Huidobro, 4).

_____, *Poesía y poética (1911-1948)* [Antología comentada por René de Costa], Alianza Editorial, Madrid, 1996. (Colección Libro de Bolsillo, 1788).

_____, *Poética y estética creacionistas* (Selección y prólogo de Vicente Quirarte), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994.

Los vanguardistas españoles (1925-1935) [Selección y comentarios de Ramón Buckley y John Crispin], Alianza Editorial, Madrid, 1973. (Colección Libro de Bolsillo, 476).

Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana (Edición, selección, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio T.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988. (Colección Biblioteca Ayacucho, 132).

NÓMEZ, Nain, *Poesía chilena contemporánea. Breve antología crítica*, Fondo de Cultura Económica/Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1992.

PAZ, Octavio, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico* (Obras completas, Vol. 3), Primera reimpresión, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

_____, *La casa de la presencia. Poesía e historia* (Obras completas, Vol. 1), Segunda reimpresión, Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/Edicions de la Universitat de Lleida, 1998. (Serie América, 3).

Poesía española de vanguardia (1918-1936) [Francisco Javier Díez de Revenga, ed.], Editorial Castalia, Madrid, 1995. (Colección Clásicos Castalia, 215).

Prosa española de vanguardia (Ana Rodríguez Fischer, ed.), Editorial Castalia, Madrid, 1999. (Colección Clásicos Castalia, 249).

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo* (Juan José Domenchina, trad.), Segunda reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

SARMIENTO, José Antonio, *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1986. (Colección Poesía Hiperión, 103).

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002. (Traducción de los textos en portugués: Estela dos Santos).

SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil. Historia, movimientos, poetas*, Editorial Gredos, Madrid, 1997. (Biblioteca Románica Hispánica, Colección Manuales, 79).

STANGOS, Nikos, *Conceptos de arte moderno* (Versión española de Joaquín Sánchez Blanco), Sexta reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 1997. (Colección Alianza Forma, 53).

TEITELBOIM, Volodia, *Huidobro, la marcha infinita*, Editorial Hermes, México, 1996.

TORRE, Guillermo de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001. (Colección Biblioteca de Rescate, 1).

TZARA, Tristan, *Siete manifiestos dada* (Humberto Haltter, trad.), Quinta reimpresión, Tusquets Editores, Barcelona, 1987.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*, Tercera edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

_____ (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Coordinación de Difusión Cultural (UNAM)/Dirección de Literatura (UNAM)/Ediciones del Equilibrista, México, 1996.

YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Editorial Taurus, Madrid, 1996.

_____, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.