

SOBRE LA VANGUARDIA EN AMERICA LATINA VICENTE HUIDOBRO

Ana Pizarro

Al aproximarnos al problema del vanguardismo en América Latina y al caso de Vicente Huidobro, se nos hace necesario comenzar por algunas afirmaciones de base. El vanguardismo constituye un discurso privilegiado en el sentido de poner de manifiesto a través de su sintaxis las contradicciones de la complejidad cultural e ideológica de un momento de crisis. Es por esto, y dada la escasez de información * y de trabajos críticos globales sobre el fenómeno en el continente se nos impone sentar algunas premisas que conduzcan al planteamiento que nos interesa.

La primera consideración apunta a su carácter continental. En efecto, los llamados movimientos de vanguardia en América Latina constituyen una gran totalidad, una unidad en el proceso literario del continente. Su dinámica interna: articulaciones, convergencias, contradicciones, diseñan un campo abierto a la investigación. Hacia esta totalidad apuntan una multiplicidad de hechos históricos-literarios que se dan en casi todos los países del continente y que toman diferentes denominaciones: estridentismo, modernismo brasileño, creacionismo, martinfierrismo, postumismo, agorismo, noísmo, etc. Más allá de las diferencias evidentes, que delatan un desarrollo específico para las distintas unidades nacionales, hablamos de totalidad en cuanto existe una articulación del discurso literario que muestra a distintos niveles un proceso estético de conjunto, estructurado de acuerdo a parámetros comunes, con trazos similares y disímiles, pero en suma coherente también en sus contradicciones. Ahora bien, este proceso estético es también susceptible de diferenciación interna en, por lo menos, dos momentos. El primero, que es el que nos interesa ahora, se sitúa entre los años 20 al 30, con antecedentes desde el año 14 aproximadamente, y constituye el período que podríamos denominar como “el vanguardismo de la primera hora”, cuya personalidad se esboza en términos de ruptura abierta y “estridente”. Le sigue un segundo período, de carácter diferente, que se cierra alrededor del año 40. El primero es el escándalo de los primeros manifiestos, el tono burlón y francamente demistificador. “Adiós, viejecita encantadora” dirá Huidobro a la “Madre Na-

* Frente a esta carencia, y en un trabajo que ha encontrado un esfuerzo similar en nuestro amigo y colega Nelson Osorio, estamos intentando recopilar los documentos básicos que permitan facilitar la tarea del investigador en este campo.

tura” con el tono superior del paternalismo en el manifiesto *Non Serviam* de 1914; “Tupi or not tupi, that is the question” será la afirmación de Oswald de Andrade en el *Manifiesto Antropófago* el año 1928 en Brasil, aludiendo a la lengua aborigen. Es el período de gran auge de los manifiestos: *Actual. Hoja de vanguardia No 1* de los estridentistas mexicanos, seguidos de otros, los manifiestos del grupo de *Vanguardia* de Nicaragua, el *Manifiesto Martín Fierro* y la *Proclama de Prisma* en Argentina, los manifiestos *El Creacionismo* y demás manifiestos huidobrianos, los brasileños *Klaxon*, (1922), *Pau Brasil* (1924) y *Antropofagia* (1928), el *Manifiesto Postumista* dominicano, y tantos otros. Es el período de la proliferación de las revistas literarias o de publicaciones en páginas literarias de periódicos a través de las cuales la ruptura escandalosa se entrega a una comunicación masiva.

El tono de este período está marcado por las formas de un proceso que dice relación con la dinámica de nuestra cultura dependiente. En un comienzo el surgimiento vanguardista está impactado por Europa. La furia iconoclasta del futurismo marinettiano encuentra eco en el estridentismo mexicano de un primer momento. El golpe ultraísta español, que compendia no poco de las proposiciones europeas y parisinas en especial, a través de la voz de Apollinaire, del mismo Huidobro y de otros, llega a América impulsada por Borges y nutre un primer instante del “ultraísmo” argentino. La vanguardia europea es transmitida tempranamente en Brasil a través de los plásticos, y en lo literario sobre todo a través de Oswald de Andrade. En esa medida este primer impacto es un hecho histórico-literario. Lo que sucede es que ese primer impulso de la renovación estética europea sufre prontamente —diríamos casi inmediatamente— un proceso de “aculturación”¹. Es asimilada e integrada, *digerida* —los brasileños hablarán de “antropofagia”— en un procesamiento que tomará en diferentes niveles la expresión de un carácter continental. Las posibles delimitaciones, tipología y determinaciones respecto de este espacio literario constituyen el campo abierto a la investigación a que aludíamos. Lo cierto es que se trata de un espacio propio, que sin dejar de situarse en el ámbito general del fenómeno vanguardista tal como se da en Europa Central, no es cubierto necesariamente por sus parámetros, contrariamente a lo que se ha afirmado en este sentido. Por lo tanto, en lugar de la fácil asimilación, es importante definir este espacio en su especificidad como paso previo y necesario a una teoría general de los vanguardismos. Llevar a cabo esta proposición no es, por cierto una tarea fácil. Pero es una tarea necesaria. No se trata, desde luego, de aludir al lenguaje referencial inmediato sobre lo americano en la obra vanguardista; sino de poner en evidencia las relaciones, las formas de articulación que son indicadoras de un discurso específico, diferente de otros discursos de este período, y que diseña ese espacio propio para este movimiento en nuestro continente².

1. Ver en este sentido Roger Bastide: “Iphigénie en Tauride ou Agar dans le désert”. *Ideologies littérature et société en Amérique Latine*, Bruselas, 1975.

2. A este respecto, ver nuestro trabajo: “Vanguardismo literario y vanguardia política en América Latina, *Araucaria*, n. 13, Madrid, 1981.

En este contexto, el caso de Vicente Huidobro nos propone un problema interesante.

Tildado como escritor europeizante, habiendo escrito en francés gran parte de su obra —producto de su larga estadía en Francia—, la lectura de Huidobro nos pone enfrente de un lenguaje cosmopolita, prácticamente ausente de referencialidad inmediata al universo del continente. Su propósito explícito, por lo demás, es llevar a la práctica un discurso de carácter internacional, un lenguaje poético que no pierde su virtualidad en la transposición:

pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial. De este modo, si digo en francés:

La nuit vient des yeux d'autrui

o si digo en español:

La noche viene de los ojos ajenos

o en inglés:

Night comes from others eyes

el efecto es siempre el mismo y los detalles lingüísticos secundarios. La poesía creacionista adquiere proporciones internacionales, pasa a ser la Poesía, y se hace accesible a todos los pueblos y razas, como la pintura, la música o la escultura³.

Como lo señala con justeza Saúl Yurkievich, refiriéndose a una etapa del poeta Huidobro “Practica una poesía de viajeros políglotas de trotamundos a escala planetaria”⁴. Esta poesía traza un largo ciclo que se inicia entre los aires del modernismo imperante en Chile en los momentos de su primera escritura y se cierra en la poesía última. Esta se bosqueja a partir de *Mío Cid Campeador* de 1929 y de *Altazor*, de 1931, que Huidobro afirma haber comenzado a escribir desde 1919. Como sabemos, las afirmaciones huidobrianas tienen mucho que ver con su personalidad voluntariosa y egocéntrica, y nos llevan a menudo a equívocos.

En este ciclo evolutivo nos parece reconocer dos momentos de líneas bastante nítidas que, expresándose en este lenguaje no referencial, generan dos discursos diferentes. El antecedente de este proceso en busca de la palabra es sin duda la instancia modernista de sus cuatro libros iniciales: *Ecos del Alma* (1911), *La gruta del silencio* (1913), *Canciones en la noche* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914). La experiencia de este modernismo tardío es el paso necesario para la respuesta creacionista. Huidobro reconoce allí los lineamientos estéticos de un momento histórico del continente. Reconoce los trazos de un horizonte de expectativas vigente en su Chile natal en una coyuntura histórica que se está perfilando recién y que implicará un cambio radical de estructuras económicas, sociales, culturales, ideológicas, políticas, históricas en general. Los tres primeros de-

3. “El Creacionismo”, en Vicente Huidobro: *Obras Completas*, Ed. Zig-Zag, Stgo. de Chile, 1974, p. 677. En adelante todas las citas de Huidobro pertenecerán a esta edición.

4. S. Yurkievich: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barral, Barcelona, 1973, 2a. edición.

cenios significan en Chile, como en varios países del continente (Argentina, México, Brasil entre otros), un proceso muy dinámico en la evolución económico-social. El sello agro-exportador de su caracterización durante toda la segunda mitad del siglo XIX, ligado a la expansión inglesa, comienza a dar paso —a partir de su propio movimiento e impulsado por los intereses del centro— a un cambio de modelo de desarrollo. El auge agrícola y extractivo es desplazado, dentro de un cuadro bastante complejo de relaciones, por el proceso de industrialización naciente. Este cambio de modelo económico engendra toda una transformación a otros niveles: se abre una nueva dinámica social, reestructurando el sistema de jerarquías a partir de la oposición burguesía industrial-proletariado, surgen las clases medias, se diseña por tanto un nuevo sistema de poder, se genera un proceso importante de urbanización. Esta redefinición global tiene expresiones a nivel ideológico y específicamente político que se concreta en fuertes luchas de las clases medias y organización del proletariado. Ahora bien, este vuelco de todo el sistema de relaciones tiene su expresión, a nivel del discurso estético en todo el continente en el surgimiento de la vanguardia artística y literaria en el caso que nos interesa.

El reconocimiento de esta situación, a un nivel no necesariamente conceptualizado, le permite vislumbrar a Huidobro prontamente el desgaste de los viejos códigos líricos, incapaces de expresar la vertiginosa transformación de la historia. La palabra modernista entra en contradicción con el inicio de la futuridad técnica, científica, del universo de lo industrial. Esta percepción lo lleva a apuntar a un más allá estético, abierto a nuevos códigos de relación con el mundo. Es el instante del salto que lo transforma en vanguardia.

En esta transformación es fundamental su vivencia parisina, y el texto de cierre y de apertura del rompimiento es *El Espejo de Agua*. Allí el verbo lírico, el “espejo más profundo que el orbe/Donde todos los cisnes se ahogaron”, al mismo tiempo que delatar la muerte del modernismo, se aligera y comienza a engendrar una andadura diferente. La articulación del poema, sobre todo, ya está poniendo en evidencia una percepción del universo que será la propia del primer momento de ruptura. En esta órbita situamos los textos publicados entre 1917 y 1925 aproximadamente, fundamentalmente *Horizon Carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Poemas Articos* (1918), *Hallali* (1918) y *Tout á coup* (1925).

Este período está marcado por la vivencia europea. Aunque sólo *Hallali* puede ser calificado como “poema de guerra” —el mismo Huidobro le da ese título— el tipo de imágenes que allí encontramos nos remiten a un mundo de la disgregación y de la negatividad. El clima europeo generado por la gran hecatombe bélica no constituye desde luego referente inmediato. Está presente a través de mediaciones y niveles diferentes de acción. Respecto del problema del referente, T. Lewis nos hace el siguiente señalamiento:

la noción de referente, tanto en su acción referencial, como en su momento original de producción de signo, implica inmediatamente con res-

pecto al texto el desborde, hacia adentro y hacia afuera, de una *infinita regresión de significantes*, indicativa de la ruptura de horizontes textuales ilusoriamente “puros” dentro de un universo semántico históricamente constituido⁵.

Nos proponemos pues, encontrar en el texto estructuras que delaten la presencia de este clima europeo de la segunda década, y pensamos, no abordando todos los niveles que construyen este referente, que podrían ser objeto de un estudio específico, apuntar a estructuras del lenguaje poético que apuntan a este objetivo. Se trata, como señalábamos, de la imagen de la disgregación y de la negatividad.

La imagen de la negatividad se abre muy explícitamente en un poema inicial de *Horizon Carré*:

L' HORIZON

S' EST FERME

Et il n'y a pas de sortie.

Es el desgarramiento que en los surrealistas hará reivindicar la antilógica. En Huidobro no existe tal opción. “El vigor verdadero reside en la cabeza” es la proposición inicial de su credo racional. En el manifiesto “El Creacionismo” tomará la forma siguiente: “Mientras más razono la imaginación, más hermosa será la imaginación de la razón”.

El panorama desalentador de la Europa del primer cuarto de siglo encuentra una expresión en la sintaxis huidobriana, en su sistemática expresión negativa. Es una estructura de lenguaje que por momentos pone en evidencia más el tono negativo, o la carencia, que el elemento al cual apunta la negación:

“le fleuve qui coule ne porte pas de poissons”

(“Paysage”, *Horizon Carré*)

“CELUI QUI POURRAIT

CHANTER

N'a pas de gosier”

(“Voix”, *Horizon Carré*)

“Mais les cris qui enfoncent les toits

ne sont pas de révolte”

(“Aéroplane”, *Horizon Carré*)

“Pendant la nuit

La Seine ne coule plus”

(Tour Eiffel)

“Dans les villes

On parle

On parle

Mais on ne dit rien”

(“Les villes”, *Hallali*)

5. Thomas E. Lewis: *Notas para una teoría del referente literario*, Trad. de Carlos Pacheco, Centro Rómulo Gallegos”, Caracas, 1980. (Mecanografiado).

Las unidades poéticas portadoras de significación negativa no se observan sólo en la construcción sintáctica formal. Se encuentran también en la expresión de la carencia:

“Parmi les eaux sans musique” (*Tout a coup*)

“Dans le jardin sans oiseaux” (*Horizon Carré*)

“les heures qui ont perdu leur montre” (*Tout a coup*)

“TODAS LAS GOLONDRINAS SE ROMPIERON LAS ALAS” (*Poemas árticos*)

“Las ciudades de Europa se apagan una a una” (*Ecuatorial*)

Expresión de la carencia que se encuadra en la imagen desoladora de ese “SIGLO ENCADENADO EN UN ANGULO DEL MUNDO”

Percepción dolorosa, su proposición lírica se inserta de lleno en la visión sobriamente desesperanzada del mundo, que es su vivencia de la destrucción europea. El tono lúdico tiene también esta tónica (“Toutes les étoiles sont des trous d’obus”) y las referencias al “jour de la Victoire” como a la proposición optimista son leves apuntaciones.

La tónica del mundo en desmoronamiento, que a veces toca el registro apocalíptico de “mañana será el fin del universo” o de “otro planeta ocupa el sitio del sol”, de equilibrio que se desarticula, surge también de la composición del poema huidobriano de este momento.

Desde los manifiestos mismos —recordemos *El creacionismo*, *Manifiesto de manifiestos* o *Yo encuentro*. . . — Huidobro privilegia a la imagen como eje del discurso lírico. En *Manifiesto de Manifiestos*, su gran diatriba contra el surrealismo, Huidobro apuntaba, dentro de una preocupación muy reverdiana, la importancia de la imagen como el encuentro insólito de elementos normalmente alejados. Veamos:

el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.

La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo. (. . .) Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto. Para el poeta creacionista será una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema.”

La sobrevaloración de la imagen al indicar sus preferencias literarias, en los manifiestos, se hace evidente en el señalamiento de tropos aislados.

Esta valoración es observable también en los textos del momento a que aludimos. La fuerza de la imagen llega a distraer la articulación del poema, entre-

gándonos la sensación de trazos aislados, de un universo disgregado, aunque total. Los textos se articulan en adosamiento, en yuxtaposición, en desmedro de eventuales jerarquizaciones o gradaciones :

Las tardes prisioneras
 en los rincones fríos
 Y las canciones cónicas de los jardines
 Golondrinas sin alas
 entre la niebla sólida
 Angustia en mi garganta
 Sobre la frente la corona seca
 Y en tus manos una estrella fresca
 Después en el valle sin sol
 un mismo ruido
 La luna y el reloj

Se trata de textos tendientes al estatismo descriptivo, al análisis cubista, cuya sobria calificación se encuentra, por lo demás, en la geometrización de los nombres: “frutos ovalados”, “olas cóncavas”, “llanos oblicuos”, “humo cónico”, “lago oblicuo”, “canciones cónicas”, “aire triangular”, etc. Todos estos elementos, articulaciones, estructuraciones y desestructuraciones lingüísticas nos van entregando la poética de un universo demudado, posible de rechazar a través del juego anárquico de los dadaístas, o de asumir, como lo hace Huidobro, a través de la conciencia ya no emotiva o decadente del desgarramiento, pero sí a través del registro de la desarticulación, de la percepción negativa de la condición humana, cuya sobriedad no es menos angustiosa ni menos veraz.

El siguiente momento de la producción huidobriana tiene implicaciones bastante diferentes. Tomamos dos textos como ejes de este discurso. Se trata de *Mio Cid Campeador* (1929) y *Altazor* (1931), dos de los textos más sólidos, sin duda más totalizadores del poeta chileno. Ellos expresan una reflexión diferente respecto de la condición humana, con parámetros ligados a otras preocupaciones, que van desde la angustia inicial del personaje aéreo, el peregrino especial que es Altazor, hasta su encuentro consigo mismo en la posibilidad creadora del hombre-poeta, portador de la rosa de los vientos, eje de su ubicación en el “espavero” y el “unipacio”.

Esta confianza alcanzará más tarde a “El pasajero de su destino” al afirmar:

No me verás temblar
 Ni aún al ras de la medianoche definitiva
 De esa virginal medianoche de todo hombre que nos espera a la orilla de nosotros mismos.

Altazor es un texto de búsqueda. Peregrino aéreo, el personaje lírico rompe el equilibrio matricial del cristianismo para sumirse en la orfandad del vacío y caer “del mar a la fuente”, “al último abismo del silencio”. Es la soledad original, la existencia angustiosa del vacío en donde la vida ha de ser nombrada. Altazor se lanza “A través de todos los espacios y todas las edades”, en medio de plane-

tas que lo despeinan “Sin dar respuesta que llene los abismos”. El vértigo se detiene en el síntoma de un nacimiento. El universo es engendro: signo positivo.

Silencio

Se oye el pulso del mundo como nunca pálido
La tierra acaba de alumbrar un árbol

La caída en el origen encuentra así la compañía inicial de todo mito cosmogónico:

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

La palabra se matiza en lo emotivo. Se transforma el tono juguetón para dar paso al panegírico que se extiende hasta el final del Canto Segundo. Cesó la caída. Ahora es el dinamismo de un universo que recomienza. Comenzar es cortar amarras, engendrar el nuevo orden, alcanzar las pulsiones internas del lenguaje en el orden de la trastrocación:

Mañana el campo
Seguirá los galopes del caballo
La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena

Mudar el mundo, invertirlo, transponer todos los órdenes, frente a la posibilidad de imaginar en un espacio sin límites. “Basta señora arpa de las bellas imágenes” porque “Otra cosa buscamos”: el lenguaje que invierte los roles, que transfiere la dinámica del verbo, el lenguaje capaz de:

posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Engendrar árboles como pájaros
Regar árboles como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música

La demistificación de las “lenguas muertas”, de los códigos vacíos, abre paso a la proposición:

Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismos en la gramática

Arte poética que vitaliza el humor, el manejo lúdico del verbo, la irreverencia del ritual, el “asintactismo” de la vanguardia. Frente a la deificación de la academia del código estatuido que reafirma instancias más allá del lenguaje, del lenguaje que es receptáculo de viejas estructuras, frente a ellos, la idolatría del lenguaje que reintegra la dinámica auténtica del signo: “un ritual de vocablos sin sombra”. En él, la valoración siempre actual de la imagen:

Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
 Saltan chispas del choque y mientras más violento
 Más grande es la explosión

La premura del descubrimiento inicia el Canto Cuarto. Descubierta el sentido del quehacer humano, la aproximación a la verdad es imperiosa —“No hay tiempo que perder”—. Se ha abierto el universo de la creación. Es la aproximación poética a la verdad, la destrucción de las barreras del estereotipo y la norma. Abierto el paso a la comprensión del mundo en su función primordial no es ya posible vivirlo de otro modo. Descubrir, abrir el ámbito sin límites del espacio, la verdad es una creación permanente y el verbo ha de ser capaz de nombrarla. El poeta mide, entonces, “paso a paso el infinito” e inicia un poblamiento de él con la imaginaria desaforada de las asociaciones inéditas:

Darse prisa darse prisa
 Vaya por los globos y los cocodrilos mojados
 Préstame tu mujer tus ojos de verano
 Yo lamo las nubes salpicadas cuando el otoño sigue la carreta del asno

En la imaginaria que puebla el espacio aéreo, el trastocamiento toca entonces a la unidad léxica:

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo

En esta proyección, y cada vez más allá en el campo inexplorado del verbo, de la actividad humana, el creador va llevando hasta sus últimas consecuencias —“más allá del último horizonte”— la posibilidad del nombrar y lo nombrado en la voluntad integradora que restaure al signo su función. La dinámica del molino, dinámica vital, nos conduce así al lenguaje posible, virtual, pleno y sin ataduras, el lenguaje de las connotaciones. Frente a la referencialidad esterilizante, la unidad indivisa del verbo, preposición que señala, más que una conclusión, un punto de partida:

Campanudio lalalí
 Auriciendo auronida
 La lalí
 lo ia
 iio
 Ai a i ai a iiii o ia

Revisado en estos términos, ruptura, caída inicial y reencuentro de las posibilidades de humanización del hombre en la actividad no reificada, *Altazor* es un poema profundamente integrador, totalizante. La metáfora del universo del verbo adquiere el carácter cosmogónico, fundador de un mundo de la desalienación, de la reconciliación, de la verdad que es creación permanente.

Al observar el poema *Altazor* en esta perspectiva, el texto encuentra una aproximación posible a otras obras huidobrianas. Primeramente la preocupación en torno al origen y el tono cosmogónico estaba presente en el poema *Adán*, de

1916. Pero se reencuentra con mayor fuerza en el texto narrativo que Huidobro califica de “hazaña”, *Mío Cid Campeador* de 1929.

Un tono genérico anima a estos tres textos, que en un primer acercamiento ubicaríamos en renglones diferentes. La preocupación por el origen tiene en cada uno un discurso de registro diferente. Podemos, por ejemplo, observar la aproximación de carácter genésico y telúrico que anima, por una parte el surgimiento de Adán, por otra, la procreación del Cid. Escribe Huidobro, en el primer caso:

Silencio. Noche de las noches. Ausencia
De todo vigor, noche honda y oscura. Inercia
Preñada de futuras fuerzas,
Anhelos y deseos incompletos,
Canciones en embrión frustradas,
Truncos intentos,
Ansias comprimidas y guardadas.
Revolución de gérmenes,
Anuncios de simientes

La procreación del Cid, en una noche de España, adquiere similar fuerza:

Por la ventana abierta entra la noche, detrás de la noche entra Castilla
y detrás de Castilla entra España.

Millones de estrellas se precipitan por esa ventana como el rebaño que aguarda que abran las puertas del corral; miles de fuerzas dispersas corren como atraídas por un imán y se atropellan entre los gruesos batientes, todo el calor y las savias descarriadas de la naturaleza se sienten impulsadas hacia el sumidero abierto en el muro de aquel aposento que se hace la arista de todas las energías, de todos los anhelos.

Un mismo halo genésico, una misma inquietud en torno al origen se desprende de estos dos textos, el uno inicial, primera instancia de búsqueda resurge en la dimensión espacial del *Mío Cid*, y luego en el tono fundador de *Altazor*.

La pertenencia del personaje histórico y mítico a la tradición hispánica se ubica en el intento de Huidobro de búsqueda de una raigambre cultural –y familiar– en el héroe. Su intención es explícita en el prólogo. Pero esta nueva lectura tiene dimensiones muy diferentes que las del héroe del Poema y el Romanero. Se trata de un Mío Cid cósmico. Una especie de Adán de España:

Nació Rodrigo y todo se convierte en recién nacido, todo sigue el ritmo vital del cuerpo rosadote y gordiflón.
España tiene la edad de Rodrigo. España abre los ojos.
España empieza a mamar en el seno de Teresa Alvarez.

Fundador de toda una estirpe. Rodrigo es eje del movimiento universal:

“Se fue. La iglesia quedó sola y quedó solo el mundo.”
Rodrigo y Jimena se casan:

“Todo auncia la felicidad, el planeta respira ventura por todos los poros.
Allá en medio del universo. Babieca está pastando tréboles de cuatro

hojas. (. . .) Castilla levanta ancla hacia la dicha. España levanta ancla hacia la gloria, la tierra levanta el ancla hacia el sol"

Este Cid sobrehumano, hombre y mito, ligado a lo cósmico y a la futuridad, camina en el relato de este narrador que dialoga con la escritura y con el lector desde su mayor omnisciencia para saltar y aunar planos, entrar del mito a la realidad, de la Historia al Cantar:

"Allá arriba en la cumbre cruzan la puerta del destierro.
Detrás de la puerta los espera el Poema con los brazos abiertos. El cantar se cuelga al cuello del Cid y le besa a boca llena.
El Romancero le regala una magnífica espada: Tizona."

Entretanto Jimena "entorna sus ojos de Edad Media".

Narrador-poeta lúcido, sabio, desembozado e iconoclasta, este Huidobro destruye los esquemas del mito, del discurso épico clásico, para revitalizar este eje cultural insertándolo en un mito aún mayor, el de una instancia fundadora cósmica que juega en todas las dimensiones de la modernidad. Es un narrador que impele al personaje:

"No hay límites en tu alma. ¿Adonde vas? ¿Cómo voy a seguirte?"

Mientras en otra secuencia es increpado por la sombra del Cid:

"Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio. . ."

Transita de la narración al vuelo lírico, al drama, para luego dialogar con el lector:

"Mientras el eco se llena de aes, yo me lleno de emoción.
Lector, ¿qué ves ahora?
Es la noche y van pasando la sierra."

Hay un impulso totalizante en el texto que lo desborda todo: géneros, discurso, instancias históricas, narrador. El texto se revela así con dimensiones múltiples que convergen en el sentido fundador, cosmogónico que adquiere este personaje-nación, personaje-cultura, personaje-universo.

La identidad misma del Cid está remitiendo a la inquietud del poeta chileno en torno al origen, a la reflexión sobre la pertenencia. Una preocupación similar alienta al alto-azor en su caída, y el vacío sideral no es sino el cuestionamiento, el vértigo de la existencia en búsqueda ontológica.

Se asienta, por otra parte en estos textos, como en general en este período, una forma de relación del yo lírico con el mundo, que planteamos alguna vez⁶. Se trata de una integración con el mundo que proyecta en el verbo la dimensión de cosmicidad a que nos referimos:

6. Ana Pizarro: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Concepción, Chile. 1971.

“Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
 Mis ojos en la gruta de la hipnosis
 Mastican el universo que me atraviesa como un túnel”. . .

El verso transparenta identidad de hombre y cosmos, es decir de hombre-cosmos: hombre-mar, hombre-tierra, hombre-estrella, hombre-espacio, hombre-sustancia esencial, materia. Relación ésta propia de las culturas arcaicas, del mundo no mediatizado que posibilita la expresión esencial primigenia.

La dimensión de la palabra huidobriana en este período alcanza *enorme vuelo*. *Deviene integradora*, totalizante. Se ubica dentro del reencuentro con los problemas y el mundo del hombre americano, que él asimila en esta tónica. No existe referente inmediato, existe universo referencial que se expresa en sus diversos estratos en rango de estructuras de relación. Estas formas de vinculación apuntan a aproximaciones no mediadas de interlocución con el mundo, formas que ameritarían un desarrollo mayor que estas líneas, pero cuya explicación se encuentra en el proceso histórico del continente. El largo período de implantación agro-exportadora que determina la existencia de un desarrollo afincado en el sector agrario para todos los países del área. Este gran período establece, a partir de su propio carácter y organización social, condiciones para la persistencia de formas de relación con el mundo y con el hombre regidas por sistemas de valores propios del pre-capitalismo. En este sentido, los niveles míticos de la conciencia surgen como modos de dominación de la naturaleza en los estadios pre-científicos del conocimiento. En una línea similar analizando el caso de Martí, Hans Otto Dill alude a la siguiente proposición de Marx en *El Capital*:

“Cada mitología domina y subyuga y forma las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación, desaparece, por ende, con el dominio real sobre éstas.”⁷

La persistencia de estas formas de relación en la conciencia social encuentra pues su explicación en la forma que adquiere nuestro proceso de desarrollo dependiente, constituido, como lo señalara ya Mariátegui, por retazos de diferentes modos de producción, insertos, recién en los primeros decenios de nuestro siglo en el capitalismo industrial. La expresión de estas formas de relación, regidas mayormente por lo que implican los patrones valorativos del valor de uso que del valor de cambio, adquieren, como en el caso que nos ocupa, las formas de un discurso dialogante e integrador con el mundo. Este discurso define, en el caso de Vicente Huidobro una perspectiva que lo centra en torno a cuestiones centrales de la ontología americana. Es así como su palabra de vanguardia nombra un espacio de relaciones y significados posibles de señalar y delimitar, los aproxima desde una perspectiva específica y con un modo, también propio, de nombrar.

En un primer acercamiento al poeta, Huidobro podría aparecer, pues, como un escritor integrado a la vanguardia francesa. Su discurso estético sin embargo se desarrolla a través de un proceso en el cual los referentes no se hacen fácilmen-

7. Hans Otto Dill: *El ideario literario y estético de José Martí*, La Habana, 1975.

te evidentes por cuanto su expresión se da en estructuras y formas de relación. Así es para el primer momento que señalamos, y su modo de expresar el impacto de una Europa desgarrada es la del discurso de la negación, la carencia y la desintegración. En el segundo momento Huidobro se reencuentra con las preocupaciones del continente natal. Surgen de allí textos que remiten a inquietudes de la literatura y la historia de América: la reflexión en torno al origen, que se vincula con la concepción cosmogónica del universo, la vinculación con el mundo en términos de identidad. Es el discurso de búsqueda de un fundamento epistémico que atraviesa a la historia literaria continental. Ahora bien, la referencialidad tampoco es directa: se expresa, como antes, en términos de formas de relación de estructuras. Estructuras que se insertan, naturalmente, dentro de todo el sistema de rupturas que constituye el lenguaje de la crisis a que aludíamos en un comienzo. En el ámbito, pues, del discurso de un universo social e histórico en profunda transformación, que es el discurso de la vanguardia, la genialidad de Huidobro consiste en poner en evidencia que el lenguaje sí tiene la capacidad de alcanzar el galope de la vida.

Caracas, julio de 1981.

tarea

revista de cultura

nº4

Balance político del Parlamento: R. Ames, E. Bernales, M. Dammert / Imperialismo y canon regional en Moquegua: J. López / Chimbote, gran hervidero humano: La industria pesquera: R. López L. La realidad urbana: T. Muñoz. Siderurgia y movimiento obrero: E. Cáceres y V. Galarreta. Religiosidad popular en Chimbote: D. Irrázaval. Ciriaco Moncada, Hilario M., Esteban de la Cruz: testimonio de tres personajes de Arguedas. Arte y cultura: Guzmán, Ortega, Ojeda, Ramírez Ruiz, Lecca, Colchado.

* * *

Suscripción y canje: Horacio Urteaga 976, Lima 100. Ap. 2234. Telf: 230935