

HUI
DO
BRO

BENJAMÍN VALDIVIA

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

HUIDOBRO

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO

Benjamín Valdivia

HUIDOBRO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
CAMPUS GUANAJUATO
DIRECCIÓN DE EXTENSIÓN CULTURAL

Huidobro

Primera edición, 2015

D.R. © *Del texto:*

Benjamín Valdivia

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Campus Guanajuato

Fraccionamiento 1, s/n, col. Establo,

C. P. 36250, Guanajuato, Guanajuato

Dirección General de Extensión

Mesón de San Antonio, Alonso 12, Centro,

C.P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

ISBN volumen: 978-607-441-776-0

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Editado en México - *Edited in Mexico*

Esta colección surgió como parte de un proyecto con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en su emisión 28-2012.

Cuidado de la edición: Ediciones del Viajero Inmóvil

Índice

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
Ángel expatriado de la cordura -notas para una lectura de <i>Altazor</i> -	11
Creacionismo	14
Lenguaje progresivo	29
Espejo de las transformaciones	48
La construcción de <i>Altazor</i>	59
<i>Bibliografía</i>	97
<i>Sobre el autor</i>	101

Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

“Leer no es poseer un texto, y (como bien sabían los antiguos bibliotecarios de Alejandría) la acumulación de saberes no equivale a conocimiento. Conforme aumenta nuestra capacidad de atesorar experiencias, aumenta nuestra necesidad de hallar formas más penetrantes y profundas de leer las historias codificadas. Para ello necesitamos prescindir de las tan cacareadas virtudes de lo rápido y lo fácil y recuperar el valor positivo de ciertas cualidades casi perdidas: la profundidad de la reflexión, la lentitud del avance, la dificultad de la empresa”, escribe Alberto Manguel en su maravilloso libro La ciudad de las palabras (Almadía, 2010).

Estas tres cualidades, profundidad, lentitud y dificultad, son algunas a las que aspira la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano; cualida-

des que se trenzan con tres objetivos primordiales: acercar, dar a conocer y fomentar la lectura de escritores hispanoamericanos fundamentales de los siglos XX y XIX. Bien vistos, estos objetivos se sintetizan en uno: invitar a la lectura.

Esta colección, además, surge del tesón y del interés, no de un grupo de académicos, sino de un grupo de lectores que, si bien no pueden desprenderse de su formación, creen fervientemente que el fomento a la lectura es una labor que implica alumbrar aquello que el poema, el cuento, el ensayo o la novela buscan transmitir o significar a los lectores.

El título de la colección proviene o está inspirado —en el sentido etimológico de la palabra inspiración, compuesta del verbo latino spirare: ‘respirar’— en el ensayo de Walter Benjamin “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la palabra inspiración lo indica en su acepción etimológica, la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, resta decir, busca ser un encuentro de corazones, de pareceres y de sensibilidades en torno a la literatura.

Ángel expatriado de la cordura
—notas para una lectura de *Altazor*—

*Los hombres de mañana
Vendrán a descifrar los jeroglíficos
Que dejamos ahora
Escritos al revés
Entre los hierros de la Torre Eiffel*

VICENTE HUIDOBRO,
(*Ecuatorial*, 1918)

OCTAVIO PAZ SEÑALÓ A HUIDOBRO COMO EL poeta que abre las puertas de la poesía contemporánea en la lengua hispana (1967). Después de realizar Huidobro su labor edificatoria y destructiva de las formas del idioma, una veta persistente dentro de la cultura literaria lo tiene a él como referente obligado. En el conjunto de la obra poética de Huidobro hay dos

fases muy distinguibles, las cuales se identifican con las etapas de maduración literaria del poeta: por una parte, una febril época de escritura y de publicaciones en la que se llegan a ver hasta cuatro títulos en un solo año (1918), o tres en otra ocasión (1925), así se trate de pequeños opúsculos; y otra época, que va desde la publicación de *Tout à Coup* en 1925 —año en el cual se presenta un receso en cuanto a publicar libros de poesía— hasta 1931, cuando aparece su obra principal, *Altazor o el viaje en paracaídas*. Al decir del propio poeta, este libro estaba elaborado desde 1919. Eduardo Lizalde, en su prólogo a una edición mexicana del poema (1976), anota con verdad que el significado de las aportaciones de Huidobro tendría un cariz distinto si proviene de antes de los veintes; aunque señala, igualmente, que no hay datos claros de que haya sido escrito hacia 1930. Ciertamente es, sin embargo, que fragmentos de *Altazor* aparecieron publicados desde 1925 y 1926, tal como lo muestra René de Costa en su edición española del poema (1983). El mismo De Costa refiere un artículo de Cansinos-Asséns, del 24 de noviembre de 1919, relativo al poema *Voyage en Parachute*, todavía inédito en ese entonces. Huidobro mantiene la fecha en un verso de esa misma obra:

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos¹

Ante este planteamiento, surgen varias aristas de interés: la conexión del lenguaje de *Altazor* con la vanguardia en los años veinte de París y los años inmediatos anteriores; pero igualmente la posición de esa obra como legado de la primera guerra; y, de igual modo, la presencia del lenguaje de sus libros iniciales de 1916 perdurando hasta 1930; después, el casi total silencio en que se mantiene *Altazor* desde 1919 hasta los fragmentos de 1925-26 y su final publicación en 1931. Y dentro de esa obra máxima, las voces en ascenso, la continuidad de algunos motivos simbólicos, la construcción secuencial del poema como un acto consciente, y otros asuntos vinculados que surgen al asumir la lectura. Si logramos aquí esclarecer alguna pista relativa a los temas mencionados, habremos dado un paso hacia el poema.

¹ A menos que se señale algo diferente, todas las citas de este poema provienen de la edición de *Altazor o el viaje en paracaídas* que preparé y prologué para Azafrán y Cinabrio ediciones, Guanajuato, 2007.

Y como dice Stephen Crane, con eso el cantor estará contento.

CREACIONISMO

Vicente Huidobro nació en 1893, al tiempo justo para tener la edad precisa en la hora de la vanguardia parisién, cosa que no pudo tener, por ejemplo, Neruda, nacido ya en el siglo XX. Huidobro arribó al mundo en el inicio de enero, junto a Bretón y Apollinaire. Antes que Bretón, Huidobro postuló, en *Pasando y pasando*, de 1914, la necesidad de reunir en el lenguaje los elementos distanciados arbitrariamente por el mundo: “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”. Antes que Apollinaire, infundió caligramas y tipogramaciones poéticas en formas de figuras y caligrafías, como se aprecia en *Canciones en la noche*, 1913. A la mejor usanza de la actualidad, percibió las posibilidades del cruce de géneros y se avocó a realizar poemas en prosa ya desde 1914, en *Las pagodas ocultas*.

El primer espacio de la poesía nueva en Huidobro parece ser la intención de la ruptura con el modernismo, que fue influencia de gran alcance en sus primeras obras. Para sobreponerse a esa fuerza marmórea proveniente de Darío, tiene que enfrentarse a la tradición: en sus versos de 1913, a los veinte años de edad, muestra un espíritu ya compatible con el cubismo; en 1914 deja ver una lucidez respecto de las rupturas y de las necesidades a cubrir por la poesía futura; en 1916, en su libro *Adán*, ya se contempla el interés en lo cósmico y la poetización respecto al hombre simbólico; ese mismo año se publica, en *El espejo de agua*, su idea sobre el arte de la poesía, lo cual detallaremos a continuación.

Para lo que nos interesa, el más importante de esos poemas de 1916 es el titulado “Arte poética”, puesto que allí se constituye el verso en portador de la idea acerca del verso, trasluciendo su técnica de composición, de rai-gambre intelectual pero aunada a una pasión poderosa:

Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas.

La alusión de la polisemia, de la sugerencia —o “sugerimiento” como dice en 1914—, del poema como clave que ha de ser descifrada por aquellos pocos “de muy buena vista”, es notoria intención en esos dos versos citados. En el instante siguiente, el ejemplo de la sugerencia y de la imbricación entre elementos reales enlazados de modo misterioso se da por un verso inquietante:

Una hoja cae; algo pasa volando;

De la trivialidad y casi proverbialidad del caer de las hojas, que es una imagen otoñal plena de romanticismo y exaltada a su simbolización por los modernistas, se sucede una duda: “algo” —no sabemos qué— pasa volando. ¿La hoja? ¿Un pájaro? ¿El tiempo? La evidente asociación de la caída libre de la hoja con la repentina voluntariedad de algo al vuelo es la trasposición de la naturaleza muerta, representada por el descenso de la hoja seca, hacia la dinámica de la vida que se eleva, aunque sea percibida con la sutileza y la dubitación de ese algo volador.

Continúa el poema con la introducción del término que será su grito de guerra en París, y motivo de disputas y conflictos: la creación.

El poeta, según se deduce del verso precedente, constituye la realidad del verso mediante la superación de la naturaleza normal de las cosas. Por tanto, al observar la realidad con ojos verdaderamente poéticos está produciendo ese misterio, dando la llave para la clave de las mil puertas:

Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Ahora bien, la creación del poeta no es para solaz personal o para enriquecimiento propio sino para escocer el alma y tremolar la sensibilidad de quien escucha: la emoción estética de la revelación de un mundo nuevo, es decir de una relación inédita entre elementos del ser, es el objetivo del poema. Una vez que el objetivo de efecto tremante ha sido estipulado, el par de versos próximos aluden a la técnica mediante la cual se dará existencia a la creación poética:

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

El brote de los mundos nuevos está en conjunción con el cuidado sobre el lenguaje: no cualquier lenguaje al uso, sino uno puesto bajo la vigilancia estricta, es lo que conduce a la

creación auténtica, con especial énfasis en la adjetivación. Mas el esfuerzo no es de potencia corporal, de sensación física, de obrar prodigios en el nivel de la naturaleza animal; por el contrario, el poder del poema es cerebraico, de lucidez advenida emoción poética y vigor capital:

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.

La edición de este poema en la revista *Poesía* (1989) menciona el penúltimo verso con la palabra “rigor”, en lugar de “vigor”, como está en otras versiones.² El poema esforzado mediante formalidades y proezas retóricas, propio de la tradición, es pieza de museo en ese 1916. Es en ese instante el tiempo de la inteligencia, de la fuerza mental, del ciclo de los nervios.

² Como en la de Louis Lamothe en *Los mayores poetas latinoamericanos de 1850 a 1950* (1959), donde, por cierto, se trata mal al poeta. O bien en la de Miguel Donoso Pareja, *Nueva poesía latinoamericana* (1978).

El poeta tiene su propia naturaleza, que es la razón poetificadora. Cumplir con su propia naturaleza es convertirse en creador, al igual que la Naturaleza. No se debe ya seguir copiando el mundo: hay que crearlo, inventar un mundo de palabras cuidadas para hacer temblar al oyente como ante las primicias paradisiacas o el surgimiento primordial. No obstante, sólo para los poetas es que existe todo lo del mundo real; pero a ese mundo existente, que es el que siempre se ha celebrado, el poeta le confiere una sobreimposición, desligada de lo que ya se le ofrece como existente con anterioridad. En lo que compete a ese añadido verbal que desborda al mundo dado, el poeta ejerce una acción análoga a la divinidad:

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.

Traslucen en este poema los elementos que aparecerán como eje importante en la obra posterior de Huidobro, entre los que destacan: 1) el verso debe ser múltiple en sugerencias y ofrecido a los descifradores adecuados de las

claves que contiene; 2) todo el mundo está a disposición del poeta para lograr, mediante la creación de lo nuevo verbal, el estremecimiento del oyente; 3) la invención de mundos proviene de la fuerza psíquica; 4) la vivencia auténtica debe consignarse por el poema, aledaña a la realidad material; y 5) el poeta es, en eso, semejante a Dios: es dios en breve.

Antes de arribar a París, Huidobro ya ha dado a conocer sus experiencias en la composición caligramática, en el desmontaje de la tradición y en la capitanía de una escuela estética. Cuando se integra al mundo de los emigrantes que dieron fama a París por las vanguardias del arte, ya Huidobro ha vivido anticipadamente el ánimo cubista y dado a luz, en español, algo de la poesía que luego habría de ser de Réverdy, en francés.

No pretendemos aquí abundar en la discusión sobre la paternidad del creacionismo. Sólo cruzamos por un rápido repaso de las posiciones según las ve Huidobro, a fin de entender el origen de una obra monumental y audaz como *Altazor*, y en ese sentido similar y distinta de las obras francesas contemporáneas suyas. Si Réverdy había o no lanzado sus ideas poéticas en 1916 o si Apollinaire ya había elaborado sus caligramas cubistas en 1913 es algo cuya

indagación está fuera de propósito en estas páginas. Lo cierto es que Huidobro es el único latinoamericano que propone una vía específica propia dentro del arte europeo de vanguardia, cosa que ya le otorga interés e importancia para nuestra cultura literaria.

En 1925, Huidobro publica sus *Manifestes* (1925; 2003) una recopilación de las ideas expuestas en años anteriores sobre la creación poética. Estos manifiestos son clave, debido a que Huidobro considera la conciencia del trabajo poético como guía crucial para lograr el efecto artístico de la palabra: el poeta debe crear *a sabiendas*, totalmente consciente, para que en el lector se propicia la emoción interna de modo adecuado. La insistencia de Huidobro para aclarar y esclarecer lo que es el creacionismo, tanto en sus técnicas como en sus intenciones, es parte del propósito mismo de dicha tendencia.

En su *Manifiesto de manifiestos*, (cfr. 1994) Huidobro señala que el poema debe insertar lo *inhabitual* en la vida del lector, ya que las cosas a las que estamos acostumbrados jamás nos emocionan. El objetivo del poema, y de todo el arte auténtico, es “emocionar nuestras raíces”. Ahora bien, lo inhabitual ha de presentarse con alusión a las cosas habituales, a fin

de que el lector comprenda con precisión que eso conocido se ha situado fuera de lo normal. Para el creacionista, la ubicación de las cosas cotidianas en situaciones nuevas es el vehículo de la emoción poética. En el caso de que lo inhabitual esté formulado mediante las cosas inhabituales, puede darse sorpresa, pero no emoción estética; es decir, el lector debe compartir algún porcentaje del código poético del autor, en tanto que otro porcentaje le debe ser totalmente inédito y, en ese sentido, *creado*.³ Una vez que lo habitual ha entrado en lo inhabitual, el lector tiene la posibilidad de llegar al “vértigo consciente”.

Para Bretón,⁴ lo inhabitual se asocia a la vida onírica y el medio de expresarlo es el automatismo psíquico, por el cual el subconsciente y el inconsciente se manifiestan sin las trabas de la voluntad y la vigilia: casi la tercera parte de la vida humana está en la oscuridad de esos niveles internos en los cuales rige el azar. Es sabida la disparidad de resultados conseguidos entre quienes aplicaron a la escritura la técnica del azar, aunque parece ser

³ Tal como lo presento en extenso en *El arte frente a lo real* (1983).

⁴ En el *Manifiesto del surrealismo*, de 1924.

que gran parte de ellos lo tomaron como un juego o cuando mucho como una terapia de reconocimiento psicológico personal. Huidobro no está de acuerdo con los planteamientos técnicos del surrealismo, porque considera que es vulgarizante y “rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida”.⁵ Los excesos del surrealismo le eran evidentes; y como todo mundo tiene sueños y puede liberar la represión mediante el lenguaje (de hecho es una de las bases de la terapia freudiana), entonces cualquiera podía escribir “surrealísticamente”.

Por el contrario, Huidobro exalta la poesía consciente y despierta: “La poesía ha de ser creada por el poeta, con toda la fuerza de sus sentidos más despiertos que nunca. El poeta tiene un papel activo y no pasivo en la composición y el engranaje de su poema”. Insiste en que la poesía no es un acto de improvisación, ya que, dice Huidobro, en ese acto los humanos “no son los amos sino los esclavos de su imaginación mental”. El arte está fuera del alcance del improvisador y de la mayoría: “La poesía es algo mucho más serio, mucho más formidable,

⁵ Esto lo afirma Huidobro en el manifiesto *Yo encuentro*.

y surge de nuestra superconsciencia”. Coincide el surrealismo con el creacionismo en que la lucidez normal de la vigilia no produce poesía, en ningún caso: para el surrealista es el nivel onírico, para el creacionista es el nivel superconsciente. La distinción radica en que la vida onírica es democrática y la comparte en su confusión y azar cualquier hijo de vecina, en tanto la superconsciencia es un exceso “hacia arriba”, un potencial que distingue a ciertos individuos de entre la masa democrática de la energía onírica reprimida. El argumento más contundente de Huidobro para no aceptar el automatismo es un argumento estético, como afirma en *Manifiesto de manifiestos*:

Supongamos, incluso, que pudierais producir este automatismo psíquico puro, que pudierais disociar la conciencia a voluntad, ¿quién podría probaros que vuestras obras son superiores?, ¿que con ella éstas ganan en vez de perder? [...] ¿Acaso creéis que un hombre dormido es más *hombre* —o menos interesante— que uno despierto?

En este reclamo resuena la idea hegeliana de que el hombre despierto puede distinguirse del dormido, pero éste no se puede diferenciar a sí mismo del despierto. El poeta “es un motor de

alta frecuencia espiritual”, motivo por el que no puede ser pasivo receptor del azar o de la conciencia a baja frecuencia como en el sueño. Sin embargo, la propia conciencia respecto del sueño es un elemento fundamental para la creación, pero no el sueño sino la conciencia respecto del sueño.

En su *Manifiesto creacionista* y en su manifiesto *El creacionismo*, Huidobro expone que al poema “nada se le parece en el mundo externo”, quizás lo más cercano sería otro poema, en tanto son del género de lo humanamente creado, aunque nuestro poeta no explicita eso. El poeta, como ser que excede los límites, logra la poesía, la cual “es un desafío a la razón y ella es la suprarazón” y como tal, es la demostración del poder superior del que crea: “La poesía es la revelación de sí mismo: Es la revelación del contacto de un hombre especial (el poeta) con la naturaleza”. El poeta es un hombre especial y no uno cualquiera. Y por medio de su acción poética se revela a sí mismo como hombre de conciencia superior. En ese sentido, el arte es un documento humano y sólo en segundo término una cosa bella; es expresión de lo humano en una época. Para lograr esa expresión, el poeta creacionista utiliza tres recursos compositivos: la imagen creada, la situación creada

y el concepto creado. Al agregar una imagen, una situación y un concepto nuevos, la creación se complementa. En cuanto aparición de lo previamente inexistente, el poema es manifestación de la fuerza creadora y es un proceso mágico (en su acepción de mostratura de lo invisible hasta ese instante): “Es preciso creer en el arte, como en un acto mágico, el más puro *tótem*. Es el gran misterio. Es el secreto inexplicable” (1935).

La magia, como el arte, implica el reconocimiento de que la realidad de la vigilia no es completa. Es preciso aceptar, al aceptar la posibilidad de la magia, una realidad más amplia o, al menos, otros niveles de realidad vedados al presente. Algunos señalarían, como Carlos Castaneda, una realidad aparte. Pero eso es un desdoblamiento en el que, casi siempre, es la inconsciencia o el atavismo arcaico el que invade la vigilia; y casi siempre por medio de sustancias o presencias que eliminan la propia voluntad. Para Huidobro, en cambio, el proceso mágico consiste en la apropiación consciente, voluntaria, de otras realidades imbuidas ya en la vigilia pero que la exceden ante la visión normal. El ejemplo más claro es el de la ciencia: las moléculas ya estaban allí ejerciendo su química inaudita; fue la mirada del sabio la que

las trajo a una existencia presente, nueva, compartida por quienes, así, acceden a esas fronteras. La magia consciente voluntaria se inserta en la realidad para expandirla con obras en las que el hombre no es vehículo mediúmnic de fuerzas ajenas —enajenantes, en tal caso— sino un vehículo de su propio poder tal como ha sido capacitado desde que se le creó. Desde las tempranías de 1914, aunque publicado en libro sólo hasta 1945, el manifiesto *Non serviam* anota la postura del hombre creador ante la naturaleza: hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean.

Al aceptar —por la evidencia misma de haber creado un poema— la existencia ante nosotros de algo que hace un momento —el momento antes de escribir el poema— no existía, debemos percatarnos del poder creador, de la voluntad de crear, de la conciencia del creador y de su situación frente a la naturaleza como un *completador del ser*. Por el poder, la voluntad, la conciencia y su inserción en la naturaleza, el poeta es un mago. Sin embargo, Huidobro ofrece también un argumento propiamente técnico, del medio expresivo de la poesía, que es el lenguaje: “Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una

significación mágica, que es la única que nos interesa”.⁶ Ese segundo plano de significación, al que Lotman llamaría el sistema modelizante secundario (1982) es el que utiliza la realidad actual del lenguaje ya conocido para conferir nuevas relaciones de significación. Mediante su actuar, dice Huidobro, el poeta “hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo” y, en este sentido, complementa la creación, incluso en el orden semántico.

En resumen, Huidobro es un poeta de la conciencia: desde su juventud mostró en conferencias, poemas y manifiestos, que tenía una idea definida y particular acerca del poema y la función del poeta: la decisión sobre el lenguaje, la ausencia de improvisación, la intervención creadora de la voluntad ante la naturaleza mediante un proceso similar al de la magia. Esos y otros elementos constituyen una de las mentalidades más precoces y más consistentes de la vanguardia al inicio del siglo XX. Ahora bien, teniendo tan claro su panorama creativo, Huidobro perseveró hasta constituir un estilo cuya cúspide indudable es el poema *Altazor*, del que trataremos adelante.

⁶ Con esas palabras inicia su texto *La Poesía (Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid, el año 1921)*.

LENGUAJE PROGRESIVO

Vicente Huidobro, a diferencia de muchos vanguardistas, persevera en la constitución de su lenguaje, tal vez más cercano a Valéry que a Bretón o incluso que a Tzara, a pesar de haber colaborado juntos en diversas publicaciones y reunirse en París muy asiduamente. Hay poetas que sienten en la limitación de la materia la necesidad de compensarla con un deslumbramiento de cielo. Huidobro es uno de ellos, y ya en su primer libro, ingenuo y modernista, amaba la altura y el escape hacia lo alto. En *Ecos del alma* (1911), aparece un par de versos presagiador, en el poema “*Sursum Corda*”:

Arranca, corazón, huye del mundo.
Porque el mundo es estrecho para ti;

Esa idea evoca la sensación del elegido que está en el mundo pero no es del mundo. Ese afán de luz y certeza de ser vaso de elección que solamente se ve en Rimbaud y en un breve puñado en la historia. Aunque también esa diafanidad, que quizás es epifanía, puede resolverse en otros poetas como expectación de la luz, tal como se puede apreciar en libros como *Ascuario*, de Desiderio Macías Silva, o *Canción*

al Prójimo, de Hugo de Sanctis, sólo por mencionar algunos destacados entre los poetas de nuestro tiempo.

En su papel de elegido —o autoelegido, según sus críticos—, Huidobro proseguirá con la revelación de lo nuevo en el mundo y la de sí mismo como poeta. Si hemos de creer a los ensayos de Bachelard,⁷ las imágenes determinan características del vuelo poético según su correlato en el mundo de los arquetipos. Así, habría imágenes acuáticas, fogosas, aéreas o espaciales; y dentro de cada una de esas existiría la subdivisión adecuada para entender el proseguimiento estético del poema. El espacio puede ser la buhardilla, la plaza, la caverna, etc. Según su posición en esa clasificatoria nos adentramos a la comprensión arquetípica del poeta. Pues bien, un siguiente libro de Huidobro se denomina *La gruta del silencio* (1913). Ese título traería la evocación de la naturaleza distante de la fabril edificación de las ciudades y nos ubica en cerrado y sin palabras, en un estado primigenio de la maternidad que todavía sostiene al ser humano/poético. En especial tiene importancia dentro de ese libro el “Poema de la casa”, que recorre los diferentes ám-

⁷ En especial *La poética del espacio* (1980).

bitos hogareños para estipular la vinculación del poeta con el mundo urbano recibido de la familia. La parte de la alcoba es una revelación en especial:

La alcoba se ha dormido en el espejo, [...]
Se absorbe nuestro ser en el espejo, [...]

Nuestro amor, nuestras iras, conservan los
[retratos.

[...]

Las que no aman la alcoba son las ventanas,
Ellas aman la luz, el aire, el campo,
Todo lo que está lejos de la casa...

Esos elementos de la casa, y de la alcoba en particular, dejan ver el ansia de fuga del poeta: espejo, porque absorbe el ser de lo que contempla y lo sostiene en un misterio; retratos, que son la emoción detenida en la figura material; ventanas, aperturas al mundo volátil de los campos indescifrados. Huidobro concluye ese pasaje de esta manera:

Yo tengo la obsesión de las ventanas,
Tengo la obsesión de los ojos clavados,
La de los espejos que tienen alma
Y la de los retratos.

Es un conjuro de las obsesiones, deseo de dejar la casa paterna, con ojos clavados en la luz, el aire, el campo abierto; alma de espejos, retratos que conservan la emoción perdida. Al decir del propio Huidobro, en su manifiesto *El creacionismo*, la intención en ese libro era dejar libre al “subconsciente y hasta cierta especie de sonambulismo”.

En ese mismo año de 1913 se imprime *Canciones en la noche*, que es un ajuste de cuentas con los restos de modernismo que lo lastaban, aunque aparecen elementos exóticos propios del modernismo, con una rima similar a esa escuela ya en finiquito para ese año. Al igual que Tablada lo hiciera en México, Huidobro retoma aspectos de la tradición japonesa, tanto en vocablos como en caligrafía, para ofrecer un muestrario de figuraciones tipográficas con títulos sugerentes de esa filiación, adosada, en su exotismo, a una expresión ya casi transmodernista, con ejemplos de poemas como “Nipona”, “Triángulo armónico”, “Fresco nipón”. Y junto a esos títulos, las imágenes y palabras de la margarita despetalada, Thesa / La bella / Gentil princesa, Kioto, palanquín, loto, Mikado, Fusi-yama [sic], pagoda, Budha, giuriska, Azayasú, Yoshiwara; y también otras sonoridades, más bien afrancesadas: biscuit,

encantos lancinantes, plaqué. A pesar de esos nexos de cierta aura modernista, las ideas que nos presenta, así como la versificación que se define por disposición espacial en la hoja y no por acentos o medidas, y en especial el consistorio atmosférico al que nos conduce, muestran que el joven poeta ha superado ya el alma dariana.

No será sino al año siguiente que los poemas dejarán vislumbres de la nueva constitución imaginaria a la que se adscribe el lenguaje particular de Huidobro. En *Las pagodas ocultas* (1914) subtítulo significativamente como (*Salmos, poemas en prosa, ensayos y parábolas*), tenemos una ruptura con la poesía como tal: se escribe prosa, reflexión, oraciones, cosas todas ellas que se distancian de la poesía como se entendía mayoritariamente en ese momento. Por otra parte, buscan consolidarse en el fundamento mismo de lo poético: la invocación, el ensiemplo, la disquisición metafórica. Aunque en el título están todavía las pagodas —y están como construcción de un reino distante que suple con exquisita civilización a la gruta silenciosa del año previo—, el acontecimiento de lo oculto y su relativo, lo místico, componen el adjetivo del título. No hay que olvidar que la madre del poeta era religiosa profunda y que él

mismo tuvo una educación jesuítica, a la que se rebela mientras la recibe.

La certeza de ser elegido para una nueva luz, así como la ruptura con la etapa modernista se reúnen ahora a la convicción de que la poesía, en especial la más reveladora, no es patrimonio de la colectividad. En el poema “Mis palabras”, en *Las pagodas ocultas*, encontramos que:

Al escribir ya sabía que mis palabras no eran
para vosotros.

Mi espíritu ha presenciado el advenimiento
de la luz.

[...]

El Misterio siempre tuvo para mí la cariñosa
invitación de las puertas abiertas que parecen
decirnos: Pase usted primero.

El poema se torna declarativo como el ensayo y ejemplar como la parábola; el verso se hace prosaico y extenso hasta tres renglones. Y ante todo, brota el elemento del humor, descubrimiento tan caro al surrealismo y tan preferido por la vanguardia europea. Huidobro asume que las palabras poderosas son para unos pocos; que el espíritu personal suyo está invitado a la luz; que el Misterio mismo es su anfitrión en la puerta del cielo. En ese libro se ha cum-

plido el anhelo de las ventanas, de los espejos y de los retratos de su época anterior: el poeta, al escapar de la casa y de la tradición, está entrando al reino de sí mismo.

El paso que da a continuación es ajustar la historia de la creación, del caos al orden, todo cifrado por la presencia del hombre primigenio bajo la tutela verbal del poeta. *Adán* (1916) es el libro en el que se sitúan con claridad los primeros elementos de la cosmicidad huidobriana. El núcleo germinal se versifica aprovechando de otra forma los componentes técnicos de sus libros previos: discurrir, pero ya sin prosa; hacer la parábola, pero escrita en toda la tensión potencial de los sentidos imaginantes; ensayar una cosmogonía, pero en el mito mismo del origen. Al inicio de ese libro de 1916, en el poema “El caos”, atisba enlaces y palabras ya prácticamente creacionistas:

Nebulosa sin mundos,
Instante sin presente, [...]

Onda que aún no es campanada
Porque falta la fuerza que hace el aire vibrar.

Éter que va a ser luz cuando tiemble y ondule,
Neblina que camina a condensarse, [...]

Estos versos podrían situarse ya, aunque con cierto merecimiento menor, dentro de algún párrafo de *Altazor*, por su sentido de visión poética o por su presentación del acontecimiento. Por ejemplo, la onda que es onda todavía pero no es campanada sino sólo éter, potencialidad pura. Y luego, la consecuencia lógica/poética de que el éter será la luz cuando tiemble y ondule.⁸ O bien, en otra dirección, la neblina que será piedra: abstracto que se concreta, según los postulados más maduros del *Manifiesto creacionista*.

Parece ser que 1916 es el año decisivo del poeta ya creacionista, pues al lado de *Adán* aparece el libro *El espejo de agua (Poemas 1915-1916)*, el cual contiene "Arte poética", el poema tratado arriba. Otro poema interesante es el que da nombre a ese libro, poema en el cual se citan aspectos de ruptura abierta con el modernismo, que sería interesante compararlos, por ejemplo, con el texto de Enrique González Martínez en el que se postula el torcimiento del cuello del cisne modernista, pues mientras el tapatío sustituye al elegante palmípedo por un búho de meditaciones, Huidobro no le

⁸ Debe suponerse que el temblor y la ondulación sucederán cuando se pronuncie la Palabra, el *Fiat* del comienzo.

tuerce el cuello sino que lo ahoga, de manera tal que el canto último del ave se subsume en el espejo de agua, siendo sustituido no por un ave meditativa sino una de “canto embrujado”, como dirá luego en el canto II de *Altazor*. Las intenciones de espejo aparecidas en *La gruta del silencio* se fusionan con la dinamicidad originaria de *Adán* para abandonar el lago modernista. Desde la proa de los atisbos ensañatorios de un futuro que le asigna el papel de conductor de veleros, el poeta señala con el índice-ruiseñor el camino a seguir:

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

Independientemente de las técnicas de versificación, libre pero medida, de acentuación y, sobre todo, de la compostura de las rimas que deciden estrofas asonantes, el poema deja la sensación de estar asistiendo a un inicio de viaje bajo la orquestación de un pájaro inaudito. Comienza, también, la imaginería de la rosa; y en otro poema (“El hombre alegre”) la imaginería del árbol. Entonces, París.

En París aprende Huidobro algo que será central en su concepto de lo poético: “escribir en una lengua que no sea materna”. Y que no lo sea en ambos sentidos: que no deje un cómodo regazo al poeta, y que no sea su lengua de origen. Escribir en otro idioma ofrece la necesidad de traslado directo de lo esencialmente poético, a diferencia del traductor, que lo hace de modo tangencial.⁹ Ofrece también otra necesidad: enfrentarse a un hecho de lenguaje que no es el de la familiaridad. Según los entendidos, Huidobro es un gran poeta de vanguardia en francés, no sólo en español.

⁹ A diferencia del traductor, el poeta sí encuentra el eje de otro idioma, por la simple razón de no estar imitando sino dando a luz una creación nueva; si el traductor se vuelca al texto como poeta, entonces hace una *versión* en otro idioma, un nuevo poema, y no una copia del anterior.

En 1917 se da su primera publicación en francés y con una idea madurada de lo que ya había acontecido en el sur del continente americano desde cuatro años antes: si en el poema “El espejo de agua” hay un “estanque verde en la muralla”, ahora se presentará la ventana como marco de un horizonte que no es lineal sino espacial, cuadrado: *Horizon carré* (1917).

Ese libro contiene la síntesis de la vida sudamericana de Huidobro: ventana, horizonte, pájaros, caligramación, asonancia, ritmo sabio y estrofas disfrazadas. Dos elementos se acentúan: el humor y la presencia urbana. Junto a la naturaleza en lluvia o estruendo o brillo, están los aeroplanos, los cigarros, las cabelleras rubias. Salvaje chilenidad y bohemia distinguida, territorialidad y cosmopolitismo, hacen una mezcla cuyos énfasis son perceptibles sólo en los versos de César Vallejo. Así, leeremos partes de poemas donde la superimposición de los componentes es efectiva por su decir directo en la relación evidente del salvaje y el civilizado:

En regardant passer les aéroplanes

Oiseaux de l'horizon

[...]

TA

TETE

PEND

DE LA
FUMÉE
DE TON
CIGARE

Esos versos del poema "Tam" contienen el idioma lutecio en el que los *aéroplanes* y los *oiseaux* están a la par; y en el cual la imagen de retrato de hombre fumando no deja ver el humo saliendo del cigarro sino la cabeza pendiente de la *fumée*, volutas que son cadenas para sostener el peso de la cabeza del fumador. Esa idea es similar en un cuadro de Magritte donde una copa gigantesca de champaña invisible sostiene una nube, que es su espuma.

Otros poemas de este *Horizonte cuadrado* tienen serios cambios: el poema "*Paysage*" incluye tipografías en círculo, en pirámide, en árbol, en río, en prado, en camino desde dos paralelas al inicio y al final del poema. Sin embargo, esos figurativismos tipográficos no son especialmente poéticos sino un correlato verbal del naciente cubismo. Y el exotismo japonés de años atrás es ahora una mitología de gran ciudad, francesidades y *cowboys* que dan un rango de cosmopolitismo formal al libro. Sin embargo, a mi ver, el valor de *Horizon carré* radica en ser una expresión más personal y

decantada de los propósitos iniciales del poeta. Prueba de ello es el abandono que hace de esos figurativismos poco convincentes hacia una trayectoria de profundidades como la que había llevado consigo a Francia. En 1918 publicará, en Madrid, *Poemas árticos*, para dejar claro que sólo unos mínimos elementos de esos ensayos caligramáticos —por cierto ya utilizados hacia 1913 por él mismo— no son centrales. Lo que se asimila de ese periodo francés de 1917 es una nueva distribución del verso sobre la página impresa, dando una visualidad más dinámica pero sin que ello quite o agregue gran cosa al sentido interno de los poemas. El uso más efectivo de ese recurso tipográfico es cuando refuerza el texto mismo. Por ejemplo, en el poema “Cantar de los cantares”:

Cantar

 Todos los días

 Cantar

Allí la redundancia fonética del singular y el plural de ‘cantar’ y ‘cantares’ se apoya en una secuencia escalonada. En el poema “Horizonte”, que en alguna oportunidad habría que analizar como recuento sintético del *Horizon carré*, tenemos el escalonamiento tipográfico como

una manera de presentar antecedente y consecuente de un concepto creado:

Eras tan hermosa
que no pudiste hablar

La eficacia de esa tipografía y del concepto creado mismo resaltan en comparación con cosas que se escribirían muy cercanamente en su propio tiempo.¹⁰

En *Poemas árticos* se hace nítido el mecanismo del símil creado, que resulta poderoso para la imaginación del lector y con una capacidad de vértigo hasta entonces sólo prometida en algunas imágenes en los libros previos de Huidobro. En ese sentido, el mismo poema “Horizonte” dice:

Un licor tembloroso
Como un pescado rojo

En otros de esos poemas se da una relación sutil entre imágenes tradicionales y consecuencias pasmosas hasta que el vértigo se vuelve casi violencia. Con un tono de tradición recu-

¹⁰ Por ejemplo en comparación con “me gustas cuando callas porque estás como ausente”, de los *20 poemas de amor*, de Neruda.

perada pero febrilmente demolida, el poema “Égloga” introduce un sentido de conexión oculta entre las cosas normales: las ovejas pastan, las abejas liban, las flores están en los campos. De tal serie simple de hechos se pasa a la serie creada, a partir de las flores como núcleo de poeticidad: las ovejas comen las flores como las liban las abejas; por tanto la miel es responsabilidad de los borregos. Y todavía más: los campos florecen —lo cual es una predilección del siglo de oro, evocada desde los griegos antiguos— al paso de la amada. La consecuencia lógica de este concepto creado señala que los borregos liban la miel que la amada deja a su paso en forma de flores:

Una tarde como ésta
te busqué en vano
[...]

Nadie respondía
Los últimos pastores se ahogaron

Y los corderos equivocados
Comían flores y no daban miel
[...]

Y pues que las ovejas comen flores
Señal que ya has pasado

Es también en 1918 que Huidobro hace su primera tentativa de poema extenso bajo las normas del creacionismo, dejando intervenir una imagen de la desesperanza de la guerra europea casi por terminar, inquiriendo por el sentido de la vida y la presencia del cristianismo en un mundo donde se mata impunemente a causa de las riquezas y las fronteras. Por otra parte, ese poema extenso es también una preparación para el *Altazor*, aunque aún sin toda su dimensión estructural, estética y humana. Se trata de *Ecuatorial* (1918). Allí la fuerza de la parábola, la corrosión del humor, el enlace de las ideas, la libertad del verso sujeto al ritmo, son fundidos en una pieza completa. Algunos fragmentos nos darán idea de todo esto:

LOS HOMBRES
ENTRE LA YERBA
BUSCABAN LAS FRONTERAS

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

Cada estrella

es un obús que estalla
[...]

Bajo el boscaje afónico
Pasan lentamente
 las ciudades cautivas
Cosidas una a una por hilos telefónicos
[...]

QUE DE COSAS HE VISTO
Entre la niebla vegetal y espesa
Los mendigos de las calles de Londres
Pegados como anuncios
Contra los fríos muros
[...]

Los ríos mal trenzados
Que los ardientes veranos han besado
[...]

El Amor
 El Amor
En pocos sitios lo hemos encontrado
[...]

CRUZ DEL SUR
SUPREMO SIGNO AVIÓN DE CRISTO
El niño sonrosado de las alas desnudas
Vendrá con el clarín entre los dedos
El clarín aún fresco que anuncia
El Fin del Universo

En ese mismo año de 1918 aparecerán dos libros más de Huidobro, en francés, aunque publicados en Madrid: *Tour Eiffel*, sobre la vida parisién a la vista del famoso monumento de hierro; y *Hallali (Poème de guerre)*. También en 1918, a causa del final de la guerra, se planteó la revista *Creación*, que sólo hasta 1921 fue fundada y dirigida por Huidobro, que al término del período de la destrucción seguiría ahora la época de la creación.

Entre 1922 y 1925, Huidobro escribe en francés y casi publica sólo en francés: *Salle XVI* (1922) son los famosos poemas pintados, carteles realizados con pintura y poemas para una exposición muy polémica que hubo de retirarse por las fuertes reacciones en contra de parte de los conservadores. En ese libro aparece la figura del molino, tan desmesurada luego en el *Altazor*. Se publica además *Automne régulier (Poèmes, 1918-1922)*, en el que se establece la primicia de “El viaje instructivo y secreto” por los parajes de la muerte, dedicado a Guillaume Apollinaire. El tercer libro es *Tout à coup (Poèmes, 1922-1923)*. Ese libro, escrito “de pronto”, lleva numerados los poemas y tiene la parsimonia y la seguridad creadora que presagia ya la profundidad y la solidez constructiva que tiene *Altazor*. Todo en francés, este período es

una presión sobre el lenguaje español con el que Huidobro había crecido y avanzado. La maduración se da en estos poemas franceses. La vuelta al español será una detonación potente, para muchos ensordecedora, para todos cegante destello.

El lenguaje de Huidobro se conduce por una ruta definida y logra asimilar lo mejor de cada experiencia poética sucesiva. Aquello que es sólo eventual, estratégico u ocasional en sus libros será despejado; y la apropiación de los recursos expresivos más fuertes llevará a una aglutinación de elementos tanto en el orden de las ideas como en la manera de producir el verso, de seleccionar los vocablos, de enlazar las imágenes. Al llegar 1918, la poética del creacionismo dispone de madurez suficiente. La guerra y el aturdimiento serán aprovechados para unir la dualidad de humor y reflexión seria, de tal modo que en los poemas sobre la guerra habrá una vertiente de interrogación por el sentido del ser, en tanto que habrá de modo simultáneo una posición tragicómica sobre los esfuerzos humanos, tan deleznable como encomiables: grandes metas y fuerzas menguadas; destino exaltado para ser algo más que un bufón del universo. Surgen las simbologías y los mecanismos formales que tejen lo

largo y ancho de su futura obra más sólida. Conviene adentrarse en algunas complicaciones y detalles de esa progresión.

ESPEJO DE LAS TRANSFORMACIONES

El arte, como la mayoría de las actividades humanas, tiene múltiples dimensiones que lo determinan. En el proceso del arte intervienen al menos tres niveles: histórico, psicológico y técnico. Cuando un autor elabora su obra —la idea la expone Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*—, toda la historia asimilada por su área artística, y por él personalmente, se plasman como fondo general de la composición que se trate; así, cada obra es hija de su época. Un caso evidente es el apuntado por Borges en su prólogo a la antología de Quevedo (1984), pues allí señala al conceptista Quevedo como opuesto al culterano Góngora, pero declara que, sin embargo, son ambos del siglo de oro, época común que los subsume; y para prueba de esa igualdad transcribe Borges un soneto quevediano, escrito por Góngora. De manera similar bastante gente considera igual, o al menos muy parecido, el lenguaje de Bretón, digamos en su “Unión libre”, el de

Tzara en su “El hombre aproximativo”, y el de Huidobro, a pesar de que entre ellos cunde una diferenciación de ideales, estilos y estructuras: todos son, no obstante, hijos de la vanguardia, época común, tiempo mezclado.

Prosiguiendo con Kandinsky, quien nos ha dicho que todo artista es hijo de su época, la segunda filiación de un artista es su propio arte: toda obra es hija del avance técnico y compositivo de su propia área, puesto que acudirá siempre a las posibilidades de su medio expresivo. Así es como las obras de arte están delimitadas por su propia historia y técnica de elaboración. Con ello vemos que obras de la misma época se distinguen por sus medios expresivos.

Finalmente, la distinción central de obras de la misma época y de medios expresivos similares radica en la capacidad del artista: el artista es hijo de su época y de su arte; la obra es hija del artista; y así se distinguen, dentro de una época y arte similares, obras de autores diferentes o de momentos diferentes de un mismo autor. Claro que esto puede no ser cierto, pero al menos es una opción viable para señalar que el autor es determinante final de la existencia de una obra concreta.

Si se buscan mayores complicaciones, todavía diríamos que a la triplicidad historia/psicología/técnica relativa al autor habría que agregarle una correspondiente triplicidad del receptor, puesto que la manera de apreciar las obras también ha cambiado con el tiempo y varía según tendencias o particularidades de las personas. Pero vamos, por lo pronto, a dejar de lado al receptor y establezcamos como algo aceptado que las condiciones técnicas e históricas son el ciclorama —telón de fondo— para un artista. Y asentemos también que el artista, como personalidad dinámica, es determinante final de sus obras.

Si todo ello es como se ha planteado, Huidobro comparte el lenguaje de vanguardia con diversos poetas, pero su estilo propio lo distingue y constituye obras diferentes a las de otros estilos. Entonces, las transformaciones en la vida personal del poeta van enmarcando las modificaciones en su concepto de lo poético, y en la existencia particular de cada obra o grupo de ellas. Por ejemplo, la primera guerra afecta la composición de diferentes artistas, pero unos expresarán ese afecto mediante pintura, otros con escultura, otros con literatura. Dentro de los literatos, unos lo harán con prosa, otros con diálogo escenificable, otros con poe-

sía. De los poetas, unos expresarán desde la tradición modernista, otros con la vanguardia. De los vanguardistas, habrá poemas desde el surrealismo, desde el dadá, desde el creacionismo, etc. Las especificación suceden, pues, por lo propio del autor dentro de una época común y con medios expresivos similares.

Dejemos lugar ahora a ciertos puntos de relevancia en la vida de Huidobro que detonan sus ideales y la confirmación de éstos en una práctica personal.

La familia en la que ocurre el nacimiento de Vicente García Huidobro Fernández — que tal era su nombre completo— es una de las más tradicionales y enriquecidas de su país en ese tiempo. Sus antiguos amigos han relatado las fiestas en alguna de las propiedades de la familia: obispos, el nuncio papal o el internuncio. Por ejemplo, Hernán Díaz Arrieta, en 1948, describe a la madre como “gran dama de la Edad Media”. En la casa habitaba más de medio centenar de personas, además de una población indefinida de santos, ángeles y otras figuras del imaginario católico. La educación elemental de Vicente se dio en colegio de jesuitas. El mismo Huidobro, dentro de *Pasando y pasando*, de 1914, esclarece la contradictoria relación con los amos del colegio: “En mis

nueve años de colegio conocí muy bien el espíritu de los padres jesuitas, por eso sé odiarlos, quererlos y admirarlos”. Huelga decir que los conceptos vertidos en ese librito fueron motivo de que la edición fuese secuestrada e incinerada por los odiados, queridos y admirados padres. Unos pocos ejemplares se salvaron.

La relación familiar y escolar con la religión católica fue de mucha cercanía, de una asimilación natural que creció con él mismo. Pero al paso del tiempo, como se nota por lo expresado en *Pasando y pasando*, esa relación se matiza según los diferentes individuos que son ejemplo de religión: desde espías con “olor a subterráneo” hasta “almas sin arrugas”, todos dentro de “una falange macedónica, una máquina infernal”. Como todo era posible dentro de la religión, Huidobro tal vez sintió el alivio de que cualquier cosa podía suceder sin estar fuera del abrigo divino. Un tipo particular de heterodoxia se fue gestando entre la convivencia familiar con la alta prelatura y la cotidiana contradicción del almario colegial.

Una primera marca del mundo en Huidobro es la aspiración religiosa, evidente en *Ecce del alma* (1911), libro en el cual se aspira a la vida elevada y celeste; y evidente también, ya preñada de heterodoxia y faunismo naturalista,

una especie viva de catolicismo pánico, en *La gruta del silencio* (1913), cuando las cosas van tomando a la vez que un desapego del mundo cotidiano un animismo arcaico y de tintes paganos:

Todas las cosas tienen aire meditativo:

La mesa a la silla le da un consejo.

La lámpara es filósofo de gesto pensativo.

Esa primera marca religiosa tendrá un contrapeso bastante considerable y será un amigo lógico del cristianismo: la intención de propugnar por mejorías sociales. El enlace es claro: el catolicismo, en tanto universalidad, tiende a una comunión eclesial, a la configuración de un solo cuerpo orgánico compuesto por toda la comunidad de los creyentes, todos hermanos con derechos y objetivos iguales; por otra parte, el ejemplo evangélico de protección a los enfermos, a los desposeídos y despreciados, da al creyente imitativo una especie de paternidad adoptiva respecto de esos seres marginales; finalmente, un sentimiento de culpa, muy típico, de estar disfrutando la cúspide de la riqueza material mientras los demás hermanos en el cuerpo crístico sufren la miseria y la ignorancia, conduce probablemente a un reajuste inte-

rior. Por tanto, es comprensible la importancia otorgada por Huidobro a la participación en la vida política para mejorar la sociedad. No en vano su primera colaboración en un diario, por el año 1910, se titula “La cuestión social. Su origen histórico”.

Luego, el amor. Junto a esa etapa adolescente de heterodoxia e ideales hacia la sociedad, Huidobro conoce el amor: “el amor realidad, la mujer tremenda [...] Ella, la mujer. ¡Piedad, Señor, piedad! [...] Dos fosforescencias trágicas se dilataron en el fondo de mi vida y todas las otras luces se apagaron como por encanto” (1925b). La conexión entre el amor y la religión es mucho muy cercana en Huidobro, como queda claro en las palabras que acabamos de citar.

Otro aspecto destacado en ese momento, junto a la religión y el amor, es la conciencia estética. Huidobro tenía ya sus propios criterios acerca del arte y aprovechaba para la crítica para su propia posición: aquello que no gustaba a la crítica era en lo que se debía perseverar. Desde muy joven imparte conferencias, escribe artículos y elabora poemas que dejan a la vista sus enfoques respecto del arte, de los clásicos y de la nueva poesía. Y sobre todo es muy consciente de sus propios avances en materia

de creación. En 1914 establece que *Canciones en la noche* fue escrito en 1912 y no va con su manera de crear nueva. Esa distinción de maneras en un par de años, para un poeta joven, es muestra de la precoz comprensión que tiene en este rubro.

Todas las aspiraciones de escapar de la vida familiar y colegial se actualizan en el matrimonio del poeta. Pero ese matrimonio se descubre como reflejo del estilo paterno, así que el escape de la influencia paterna será concebido mediante un viaje a París, tierra del arte. Se efectúa el viaje trasatlántico: la esposa, la hija, el hijo, la criada, una vaca y el poeta. Sale el barco a París, lejanía benefactora y sitio de los encuentros. Las afinidades lo sitúan junto a Picasso y lo acercan a Juan Gris. Con algunos autores existirá una relación más cercana debido a búsquedas particulares. Por ejemplo, en la revista *Poesía* se consigna una "Carta de Picasso a V. H., entonces en Beaulieu con Juan Gris y Jacques Lipchitz, sobre un tema de interés común: el ocultismo. [París, 31 de mayo de 1918. He aquí mi querido amigo la referencia que me pide. Salude a su mujer de mi parte, Sinceramente, Picasso. Ernest Hello. *Fisionomías de Santos*. Librería académica Perrin y Cía. París]" (1989).

Con muchos de los miembros del arte parisién compartía Huidobro el afán socialista, y estudia los clásicos del marxismo: “Era la época heroica en que se luchaba por un arte nuevo y un mundo nuevo”.¹¹ Se publica *L'Esprit Nouveau*, revista de Dermée, *L'Effort Moderne*, *Action* y otras revistas en las cuales Huidobro participa hasta el límite de 1924, época del *Manifiesto surrealista*, de la estancia de Unamuno en París, de sus ataques al imperialismo y en particular al de Inglaterra, caso que tendrá una secuela de un confuso secuestro, la desconfianza de Juan Gris y la fiesta del retorno por parte de la Unión de Artistas Rusos.

Es en 1924 que Huidobro ingresa en la Gran Logia Masónica de Francia. Para 1925 vuelve a Chile, persiguiendo un destino particular que lo conducirá a diversos acontecimientos: fundar periódicos opositoristas, ser candidato de izquierda a la presidencia de Chile, y sobre todo a conocer a Ximena Amunátegui, jovencísima heredera de una familia aristocrática. En Chile, en ese 1925, el poeta se somete a las pruebas de la pasión, elemento que se había olvidado un tanto al establecer el creacionismo como suprarrazón. El vértigo se

¹¹ En entrevista con Carlos Vattier, 1941.

trastoca en vorágine que lo hunde en la materialidad política, periodística y erótica. No sólo porque Ximena tenía únicamente quince años, sino porque Huidobro era casado, maduro en edad y figura pública. El romance fue desatador de diferentes furias rayanas en la amenaza de muerte, el escándalo y la fuga a cubierto hacia fuera de su país.

Los poemas publicados en 1925 y poco después son partes de integración de fragmentos de *Altazor*, lo que lleva a pensar en que el poema planteado en general en 1919 recibió nuevas aportaciones según los tres aspectos a mi ver más centrales de ese momento del autor: la magia, la política liberal y la rediviva pasión amorosa.

Ya en 1926 se publica en Chile su libro *Vientos contrarios*, especie de confesión sobre sus sentimientos antiguos y contemporáneos hacia su esposa, junto a nuevas apariciones de Eros en la campaña de las desequilibraciones. No hay en ese tiempo libro de poemas. En cambio, a la par que la prosa de los *Vientos contrarios* hay un par de novelas fílmicas pensadas como guiones de cine: *Cagliostro*¹² y *Mio Cid*

¹² Obra premiada en la industria del cine y traducida al inglés como *Mirror of a Mage*.

Campeador, que mucho deben a su permanencia estadounidense de 1927.

Cuando en 1928 se fuga con la heredera Amunátegui y se van a París tampoco hay libro de poemas. El 29 sigue igual que el 30. Sólo a inicios de 1931 viaja a Madrid para publicar *Altazor* y *Temblor de cielo*. El periodo de 1924 a 1930 cifra seis años en los que gira y cambia la vida del poeta en los tres ejes mencionados, que son la madurez de los atisbos iniciales que mencionamos antes: religión, sociedad y amor. El simbolismo de la mística heterodoxa, el anhelo de un mundo mejor junto a la desesperanza de su consecución, el amor de una joven traída de las distancias australes, tal parece ser la atmósfera incandecida en la que ha de completarse el viaje en paracaídas de *Altazor*.

El cuadro de las transformaciones tendría que ajustarse a un esquema como el presentado seguidamente y que será adecuado para un más detenido y profundo reflexionar:

1. Catolicismo familiar / heterodoxia / ocultismo
2. La cuestión social / militancia política / desencanto
3. Erotismo infantil con figura materna / presencia femenina (Manuela) / erotismo de madurez (Ximena y Raquel).

En el cruce de todas esas conexiones, *Altazor* se presenta en un nodo intenso y particular en el cual el poeta ya ha comenzado una ideación sobre la vida trascendental, tiene aún el ímpetu militante y ha accedido a una relación amorosa ajena a la familia primera. Es probable que esta conflagración de elementos experienciales haya conducido a completar el proyecto del vasto poema. Y quizás también explicaría la ausencia de libros de poemas entre 1924 y 1931.¹³ *Altazor*, en ese entendido, se ve como resultante del cruce particular de circunstancias en una época y una técnica de poetizar que demandaban ya un esfuerzo totalizador.

LA CONSTRUCCIÓN DE *ALTAZOR*

Respecto de la construcción de *Altazor*, intentaremos ofrecer un atisbo encauzador para futuras líneas de mayor relieve. El paso inicial es seguir la pista de las versiones y fragmentos que se publicaron previo a 1931, los cuales René de Costa ha dado a conocer con muy certera localización.

¹³ Excepto un par de breves libros en francés aparecidos en 1925, pero ya elaborados anteriormente.

Aparte de una referencia de Cansinos-Asséns en 1919, hay una traducción del prefacio en 1925, en Chile. En 1926 se publican en *Favorables-París-Poema* (París) y en *Panorama* (Chile) dos fragmentos del Canto IV; y otra parte de ese Canto, en francés, se publicó en *Transition* (París), en 1930. Dos noticias aparentemente desalentadoras están en torno a la publicación: que Huidobro no considera *Altazor* su obra máxima; y que su constitución a lo largo de más de diez años lo podría hacer disparate e inconexo. Ambas cosas se afirman en documentos localizados por René de Costa y consignados en el prólogo que hace a su edición de *Altazor* y *Temblor de cielo* (1983).

Luego que hemos recorrido la consolidación del creacionismo y notamos la progresión del lenguaje de Huidobro como una suma de asimilaciones superadoras de cada etapa anterior, discrepando de otras visiones, es de considerar que el extenso poema *Altazor* sea una cúspide de logros, y no un fracaso del lenguaje o del poeta. Es más factible que Huidobro esté apuntando a una tópicos rimbaldiano al declarar el rechazo de *Altazor* por parte de varios editores o el fracaso de esa obra frente a otras. Huidobro se había presentado como un constructor sesudo, un suprarracionalista,

un reflexivo enlazador de las imágenes, creador de conceptos y situaciones, ¿cómo explicarnos, pues, que *Altazor*, proyecto anunciado, defendido, expuesto en lecturas y fragmentos durante años, sea de repente un fracaso o un texto sobre el fracaso? ¿Cómo entenderlo así luego que Huidobro dedica su milicia poética a la consolidación de *Altazor*, puesto que no publica libros de poemas, como le era habitual, durante todo el lustro previo? El momento en que se publica *Altazor* es crucial para ajustar el pasado personal y de la vanguardia parisina; y el logro de la poesía misma. Las variaciones de carácter que se dan entre los fragmentos y el poema definitivo, especialmente los relativos al prefacio, hacen ver una toma de decisiones que no tiene que ver en modo alguno con el fracaso o con el azar. Discrepando de algunas interpretaciones, *Altazor* me parece una ruta interna del poeta que ha trascendido su propia manera de existir en un momento dado. Incluso podría parecer que *Altazor* es modificado como proyecto poético hacia los últimos años previos a su publicación, a fin de dejar evidenciado un ideario antiguo cuya fidelidad había juramentado el poeta de algún modo en 1924 o quizás antes.

Expongamos algunas ideas interpretativas de *Altazor* que nos ofrece en su prólogo, ya citado, el distinguido crítico René de Costa, una de las más autorizadas voces al respecto. Dice De Costa:

En resumen, entre las tapas de *Altazor* hay varios y variados comienzos con un final común: el fracaso. Por ello, un examen de la singularidad de cada fragmento es quizá el procedimiento más indicado para apreciar la riqueza total del libro.

El fracaso como conclusión y la fragmentación como procedimiento. En ambas cosas se puede estar en desacuerdo: a la inversa, parece que lo que se concluye es la realización y el procedimiento es la unidad de dichos fragmentos. Porque Huidobro estuvo sin duda trabajando el poema para su publicación, es decir que no tomó los fragmentos y los lanzó a la imprenta imprevisiblemente, sino que estuvieron sopesados y reflexionados en su división en cantos y, lo que es más importante, y tal vez más probable, en su progresión hacia un final tan peculiar y original como el que se dejó en el libro. Si bien el argumento de las distancias temporales entre diversos fragmentos es válido, no lo es menos el de que hubo un engranaje el cual

quedó decidido en la etapa inmediatamente previa a la publicación de 1931, con independencia del año de origen de los componentes.

Si *Altazor* es un poema de realización mediante un todo compuesto de siete niveles, entonces la lectura del poema se transforma y se ven las cosas que no se verían bajo otros enfoques. De Costa dice que el Canto I “Comienza con una serie de preguntas especulativas que *Altazor* se plantea a sí mismo, a *Altazor-Huidobro*”. Ese crítico confía en que “el poema es en esencia un prolongado diálogo lírico del poeta consigo mismo” en el cual está “instalado *Altazor-Huidobro* como protagonista”. Y sí, es indudable que existe un diálogo en el poema, debido a que aparece inmediatamente una segunda persona:

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?

Sin duda “alguien” le profiere esa frase al personaje llamado *Altazor*. La respuesta a la pregunta de quién le pregunta eso a *Altazor* dará muchas claves de lectura. De Costa confía en que es un diálogo de *Altazor* —el propio poeta— consigo mismo. Y puede ser válida esa lectura; sólo que en tal caso parecería que un lado del protagonista le habla al otro lado, en

un desdoblamiento, en una *otraymente* que habría que perseguir con consistencia en el poema. Para meramente atisbar otras potencialidades de la lectura, comparemos el prefacio de *Altazor* traducido y publicado bajo el nombre de Jean Emar, en Chile, en 1925. Ese prefacio finaliza así:

Sé triste, más triste que la rosa, la bella jaula de nuestras miradas y de las abejas sin experiencia.

Ah, mi paracaídas, la única rosa delicada de la atmósfera.

En la versión definitiva de 1931, el prefacio excluye el último verso citado y le sigue toda una composición del significado del paracaídas, que inicia con algo inequívoco:

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

A eso le sigue una docena más de entradas de párrafo hasta llegar al conocido final del prefacio de 1931:

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

Desde mi punto de vista, esos párrafos agregados después de 1925 son los que cifran el carácter del poema, así como su concepto constructivo, su cosmovisión y su tono general. Esto se verifica mayormente con lo que acertadamente ha localizado René de Costa al decir que la variación más notable entre el original 1925 y el final 1931 del prefacio es el cambio del “sostenido y bufonesco humor del original” hacia un texto más reflexivo, coherente y profundo. Un ejemplo que nos ofrece este crítico es central para apreciar el cambio de tono. El original dice:

Huye de lo grandioso si no quieres morir
aplastado por un merengue

El definitivo de 1931 traspone el humor y sentencia con gravedad, seriedad, e incluso con advertencia:

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

Aunque la frase conserva su estructuración condicional, tanto el antecedente como el consecuente han variado el estatuto poético, la semántica y, a la vez, la intención del poema en el que se insertan. El paso de ‘grandioso’

a 'sublime externo' y el de 'un merengue' a 'el viento' señalan una dirección anímica bastante diferente y, ante todo, señalan que el poeta está haciendo las correcciones que considera necesarias en ese momento cuasi-publicatorio para lograr el efecto de vértigo y conciencia más adecuado.

Faltaría responder a la pregunta anterior que planteamos sobre quién es el que interroga a Altazor en el Canto I. El indicio podríamos encontrarlo en el final añadido del prefacio, en el cual leemos lo siguiente:

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.

Si hemos de hacer caso a que ese añadido en vísperas de ser publicado, el cambio es algo hecho calculadamente y no sólo un decir poético. La antropología huidobriana está separando a la humanidad en tres niveles de capacidad: Hombre, Poeta, Mago. Y los respectivos paracaídas —*la vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer*— tendrían, sucesivamen-

te, el resultado del vértigo, de la atracción del abismo, y de la palabra de poder que invierte la caída por medio de una transformación a *parasubidas*. Tres tipos de humanos, tres capacidades de vida, tres destinos.

El “vértigo consciente” lo ha planteado Huidobro, desde sus primeras declaraciones de juventud, como la finalidad del poema bien logrado. Quienes reciben el impacto que les causa el vértigo son los lectores, los hombres comunes que no crean la poesía sino que la reciben. A pesar de que participan en el proceso poético como completadores de la sugerencia verbal, su actividad es pasiva, valga la expresión. Así, el hombre, la humanidad en general, aquellos que no tienen la potencia del artista, reciben el poema, que puede ser el máximo acontecimiento en su propia vida y en los que se verificará el desiderátum de que el alma del oyente quede temblando. Si está dicho que la vida es un viaje en paracaídas, una dinámica de la profundización, un descenso en la materia, una secuela de la expulsión edénica; si el paracaídas es la capacidad con la que se cuenta para vivir ese viaje, pues según el tipo de paracaídas es el tipo de la caída, entonces el hombre normal, la humanidad numerosa, cuenta con la capacidad del vértigo, la receptividad para el arte.

En el segundo grupo están los poetas. Esos seres que han tocado las carnes imposibles de la musa y ahora las reflejan hacia el mundo, espejos de realidad profunda, productores de objetos —los poemas— que no existían y ahora existen, poetas que están sujetos también a la debacle, a la muerte, a la muerte por exceso de lucidez o por exceso de embriaguez, atraídos por aquello que es la muerte, el mal, la maldición; seres *malditos*, en sentido rimbaudiano, que han de perecer en su mismo vivir, ejemplares del pecado original, ánimas báquicas anhelantes de la oscuridad que han heredado. Tienen un paracaídas comparable al imán del abismo, a la atracción de la tumba. Y en su misma capacidad de crear encuentran la paradoja de que toda creación está sujeta universalmente a la destrucción: hay poder de inicio pero no hay visos de eternidad. Son creadores, pero de algo ya desde sus comienzos entregado a la opacidad del olvido y la muerte. Entonces el poeta, consciente de ello, es un desafortunado superior, un exaltado sólo para comprender la inutilidad de los esfuerzos nocturnos. Es trágico y por lo mismo es violento, rebelde, salvaje.

Por fin, el tercer personaje es el mago. Este ser tiene la posesión de la palabra mágica, de la palabra perdida, la efectivamente creadora, la

generatriz de eternidades o perduraciones más expandidas, sublimidad de las capacidades, con plena conciencia de las fronteras humanas y de su destino de muerte, que no es trágica porque está cifrada por lo eterno, por los retornos renovadores, por las oportunidades futuras. El mago conoce el fondo del abismo y la altura desde la que se ha despeñado la humanidad. Tiene, también, el poder de iluminar a otro, con el recurso mismo de la poesía: el lenguaje poético, nos ha dicho Huidobro, posee la esencia de lo mágico; el mago posee a su vez el vehículo expresivo de la poesía. El mago es libre porque su caída no depende de la ley de las atracciones terrenales hacia la tumba sino de la decisión y la voluntad: su potencia, su paracaídas, puede revertirse hacia arriba por la columna de los nervios y —relámpago inverso— cegar al creador, de modo similar al que el rayo divino ha cegado la evolución humana hacia la libertad. Entonces el paracaídas se torna parasubidas maravilloso a causa de la palabra interna. La vida del mago no es un viaje en paracaídas solamente sino la posibilidad de retorno, el viaje en parasubidas, negación de los abismos humanos y afirmación de su exaltación con rasgos de eternidad. Morirá, pero en

una conciencia permanente ajena a los cuerpos meramente materiales.

Bajo esta lectura, el diálogo que se muestra en el Canto I no sería de Altazor/Huidobro consigo mismo, sino que sería entre el Mago y Altazor, que es poeta y es ejemplo de todo el hombre.

Altazor ha sido interpretado astrológicamente, por ejemplo por Cedomil Goic (1974),¹⁴ diciendo que cada canto del poema corresponde a un orbe planetario: Saturno, Venus, Júpiter, Mercurio, Marte, Luna y Sol. Esa visualidad estelar de Goic podría ser, aunque me parece los argumentos textuales impiden una explicación definitiva en ese sentido. Otros autores han intentado la secuencia de los cantos, atribuyen un asunto a cada cual, como hace Bernardo Ruiz:¹⁵

En el primero, la caída; en el segundo, la mujer; el suicidio en el tercero. La separación, la muerte y la noche componen el cuarto canto; mientras el quinto describe el más allá de la vida y la conciencia: el trasmundo. Finalmente, los dos cantos últimos describen la aniquilación de los

¹⁴ Véase la referencia en el ya citado prólogo de René de Costa.

¹⁵ En su prólogo a la edición facsimilar de *Altazor* (1981).

sentidos y de la conciencia, es decir el fin del lenguaje.

Mi propuesta de secuenciación pretende ver en *Altazor* la unidad de un asunto central: la realización de un personaje a lo largo de los tres orbes de la antropología huidobriana: hombre, poeta, mago. Más específicamente, es la contemplación de la vida en paracaídas, que desciende, recibe una detención, y al fin es reimpulsada hacia arriba, logrando trascender el lenguaje humano en poético, y el poético en mágico. De ahí que los cantos finales sean la destrucción del lenguaje normal y del poético pero el encuentro y la presencia del lenguaje mágico. Todo ello está expuesto según la ley de las “nubes comunicantes”, transvasaciones aéreas fundamentadas en un sistema de símbolos progresados desde el catolicismo hacia una heterodoxia y una filiación mágica, con la presencia del amor como vehículo y de la sociedad humana como fraternidad a la cual se aspira ayudar en su liberación. Así, del planteamiento de la caída en el prefacio se da el encuentro ante el mago en el Canto I, concluyendo con la iniciación del poeta en el poder mágico. El Canto II es la elegía a Eros como vehículo de las transmutaciones, pues sin él, el universo —y

por tanto el poeta recién iniciado— perdería el calor vital y se moriría de frío. El III es el co-tejo de la poesía ante la magia y la declaración del nivel inferior de la primera ante la segunda. En el siguiente Canto, el poeta recupera lo prístino, retorna a las fuentes originarias de la palabra y de la vida, como afirmando que el camino de la ida es el mismo del regreso, y abandona lo humano y entra —consciente, clarividente— en la muerte, mas prosiguiendo vivo. Es notable que al final de ese Canto IV aparezca la fusión verbal con la naturaleza creadora mediante la figura del pájaro traladí. El Canto V señala el atisbo al otro lado, a la frontera de la muerte con sus límites de féretro, cayendo en el molino aéreo truculento, giro vértigo de las miradas atrevidas; allí viene a ser el éxtasis de la alegría de sí mismo, el diluirse en la totalidad con la conciencia expandida y tiene ahora el poder iluminador del mago sin haber perdido su oficio de poeta y su esencia de humano:

Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga

Y mis modos de cielo

Y mi andar de hombre mi triste andar

En el canto VI se presenta el magnetismo y una joya —el anillo simbólico—, prodigio y atisbo de lo eterno. El último Canto es el trecho final en el encuentro del lenguaje de poder, donde el habla humana y el habla poética se han rezagado y se presenta la vocalización creadora, el sonido producente, el origen de nuevos universos.

El prefacio de *Altazor* alude a elementos de la cosmogonía cristiana tradicional, pletórica de simbolismos. De hecho, Huidobro considera que su poesía es la que sigue históricamente la importancia del simbolismo. Aunque el análisis en extenso de las simbologías heterodoxas y esotéricas en *Altazor* ha avanzado muy bien, tomemos aquí algunos detalles de la lectura que proponemos: la primera persona, que es la hablante del comienzo del prefacio, señala su nacimiento “a los treinta y tres años”; es claro que no se nace a esos años, pero hay tres conexiones al respecto. La más inmediata es que la humanidad salvada por la nueva dispensación nace en el año 33, precisamente “el día de la muerte de Cristo”; pero también otra óptica señala hacia el grado 33, en el cual se tiene la nueva vida; y más todavía, la relación de las 33 vértebras de la columna humana como camino de ascenso y descenso de la energía,

de tal modo que al llegar a la última sucede el Gólgota —el lugar de la Calavera— y, allí, la muerte de Cristo conduce a la resurrección.

Desde su nacimiento el protagonista “Lanzaba suspiros de acróbata”, destituciones de proezas giratorias y aspiración de vértigos. Su genealogía explica su composición mixta:

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

 Amo la noche, sombrero de todos los días.

 La noche, la noche del día, del día al día siguiente.

 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.

Se da una presencia primera del padre, ciego, sombra, oscuridad, caos generador, cuya parte corporal identificable son las manos, moldeadoras del barro en la noche primigenia. El padre, manos sabias en la ceguera nocturna, erotismo fecundatorio, conduce al día. La noche al día. En la altura del día está la noche. La madre, en cambio, es la aurora, el alba, la luz. En ella están las posibilidades de la muerte y la caída (dirigibles que van a caer) y de las separaciones entre las razas (el color de bandera). La parte corporal identificable son los

ojos, imagen de la objetividad. El padre, huelga decirlo, es Dios; la madre es la Naturaleza. Como heredero de lo divino y de lo natural, el hombre es un ser intermedio, destinado simultáneamente a la muerte y a la inmortalidad, y con la libertad suficiente para una y para otra como destinos contruidos o construcciones destinadas.

En ese entendido, el hijo no es noche pero tampoco es día: caos y orden, libertad y destino, creador y creado. El hijo se simboliza en el atardecer, punto medio derivado de la noche primigenia y del recorrido de la luz hasta su maduración, ser a un paso de la noche siguiente que puede ser la muerte o puede ser la integración a la noche inicial: "Una tarde, cogí mi paracaídas y dije." En ese punto del desarrollo de la naturaleza adviene el hombre y toma su rol de hablante, de amo del decir, cuya parte corporal es la lengua. En un esquema resumido tendríamos:

Padre / noche / manos

Madre / aurora (día) / ojos

Hijo / tarde / lengua

Lo que el hijo dice inicia con una ambigüedad pasmosa, puesto que el sentido de la lectura tiene que decidir si la primera palabra es un verbo imperativo o es un relativo de lugar:

[...] y dije: “Entre una estrella y dos golondrinas.”

Eso puede entenderse como un lanzamiento en el espacio que dejan libre entre sí una estrella y dos golondrinas, o bien como la orden de que entren una estrella y dos golondrinas.

El hombre es expulsado del paraíso y separado de la naturaleza, es decir que abandona a su padre y a su madre. La naturaleza se encontraba sola en el inicio del tiempo y cuando es “acompañada” por su hijo el hombre, éste se hunde en la mortandad:

 Mi madre bordaba lágrimas desiertas en los
 primeros arcoiris.

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

El primer día de su descenso en paracaídas, el hombre encuentra el poder creador y poetificante, representado por “un pájaro desconocido”. El hombre es inconsciente de aquello a lo que se enfrenta en su primer día de expulsión y no comprende la evidencia y la lógica del mundo, significada por el enigma empleado por el pájaro. Sin embargo tiene la cabeza llena de rocío —significativo término de la alquimia—, pero pierde la oportunidad de recuperar su exaltación y sigue cayendo:

El primer día encontré un pájaro desconocido que me dijo: “Si yo fuese dromedario no tendría sed. ¿Qué hora es?” Bebió las gotas de rocío de mis cabellos, me lanzó tres miradas y media y se alejó diciendo: “Adiós” con su pañuelo soberbio.

Las tres miradas y media, motivo de risa y buen humor para algunos críticos, se pueden entender como la instauración del personaje en la mitad del camino evolutivo de la humanidad a lo largo de siete ciclos, representados por las dos serpientes enlazadas del caduceo de Mercurio: cada giro de la serpiente indica una etapa evolutiva, y según algunos sistemas esotéricos, la humanidad está en la mitad de la cuarta revolución, a “tres y media” vueltas, en la base del caduceo (distanciamiento) y a punto de iniciar las tres y media restantes (retorno). Entre el humor y la sublimidad los ojos del lector van eligiendo el camino.

Un siguiente interlocutor del personaje es el Creador mismo, que le revela algunas de las facetas de la generación del mundo. En especial destaca que los hombres han cometido un acto de oposición al plan del creador por medio del habla, pues se resistieron a su propia natu-

raleza, provocándose a sí mismos una segunda naturaleza o sea lo propiamente humano:

“Creé 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.”

Tras esas palabras del creador, la caída es más veloz y la muerte una certeza más vívida:

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto.

Hay que notar que en la versión de 1925 el poema dice: “Mi paracaídas saltó tres mil doscientos metros”, idea que se reformula en la mucho mejor lograda y más esclarecida del texto publicado en 1931. Para fortuna del personaje, la caída no prosiguió hasta el fondo del fondo sino que tuvo un suceso que, en realidad, era su destino para iniciar la toma de conciencia y el posible retorno a las alturas de las que cayó a tanta velocidad:

Mi paracaídas se enredó en una estrella apagada que seguía su órbita concienzudamente, como si ignorara la inutilidad de sus esfuerzos.

Y aprovechando este reposo bien ganado, comencé a llenar con profundos pensamientos las casillas de mi tablero.

En este sitio del cosmos, el planeta, astro sin luz, gira, y el hombre aprovecha para tener un conocimiento, o al menos una idea, de las cosas, en especial de la poesía. Sin embargo, el hombre, ya con la claridad de la poesía, busca la altura de la que proviene y a la vez busca el abismo hacia el que se dirige: realidad y sueño y muerte. En ese rodar interminable encuentra “a la Virgen sentada en una rosa”. Esta verdadera virgen es la intercesión —católica y alquímica— para acceder al nacimiento de Cristo dentro del hombre.¹⁶ La virgen, luz circulatoria en las venas, habla de plenitud, en magisterio de “proezas aéreas”, restitución de la naturaleza. En el ámbito de la restitución de la naturaleza virginal del alma, se puede remitir al lector

¹⁶ Valdría la pena señalar la cercanía de este pasaje con los poemas de Gilberto Owen en *Sindbad el varado* y otros de sus poemas sobre el asunto de María y la elevación, aunque por ahora lo dejemos sólo como un apuntalamiento de posteriores indagaciones.

al *Cántico espiritual* o *Canciones entre el alma y el Esposo*, de San Juan de la Cruz, sobre todo el pasaje que dice “y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada”, pues la naturaleza, intervenida por Dios y violentada por los hombres se restituye en la figura de la Virgen, procreadora de la salvación.

Tras el encuentro con la Virgen, el hombre adviene a la exaltación de la creación y llega al nivel de poeta, pero en la soledad ante Dios, ante la Naturaleza y ante los demás seres humanos, aunque transido de hermosura:

Y heme 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 y los caracoles.

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

Ah, Ah, soy *Altazor*, el gran poeta [...]

En lo que sigue a este pasaje del prefacio hay algunas modificaciones que mejoran y aclaran un sentido profundo respecto a 1925, pero sería prolijo referirlos todos. Simplemente digamos que el poeta accede a una visión de la totalidad aunque sigue en el sentido del descenso; será el mago el que convierta esa visión en una vivencia. Y el sentido de la caída se in-

vertirá. El prefacio concluye con la opción de elegir entre ser uno más entre los hombres, o un poeta o un mago. La libertad de seleccionar el propio yugo y el camino, “como el caballo de la fuga interminable”.

Para el Canto I ensayamos una lectura bajo estos parámetros generales: quien habla de “tú” al personaje Altazor es el mago; quien habla en primera persona es el mismo Altazor, que ocasionalmente se refiere a sí mismo como Vicente Huidobro. Alguna excepción sucederá cuando hacia el final el mago habla de sí mismo como ejemplo para Altazor. Entonces, el primer párrafo del Canto, comenzado en “Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?” y concluyendo por “¿En dónde estás Altazor?” son palabras del mago que lo observa y le describe su lastimoso estado cósmico. Para responder al mago, Altazor señala dónde se encuentra: “La nebulosa de la angustia pasa como un río / Y me arrastra según la ley de las atracciones”. El mago vuelve a imprecar: “Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible”, le habla de la caída (“¿No ves que vas cayendo ya?”) y lo incita a dejar su estado. Interviene entonces la voz externa, el autor, Huidobro tal vez, diciendo:

Reparad el motor del alba
En tanto me siento al borde de mis ojos
Para asistir a la entrada de las imágenes

Recordemos que el alba es la madre y que su potencia creadora ha de ser reparada o restituida en el hombre. Los ojos —Dios— son la objetividad. Así que el relator se prepara para considerar la existencia real de Altazor, poeta y hombre. Prosigue, pues, como debiera ser, un largo discurso de Altazor: la guerra, la desesperanza, 1919, sus veinticinco años, *Ecuatorial*, la conciencia, el ansia infinita, la aspiración a lo superno, la soledad, el problema, el tiempo, Dios, el cerebro y el pecho, la nada, el placer, el engaño, la trampa, las tinieblas, cadenas de burla de un dios nocturno, la muerte, la ley de la conservación de las especies, la certeza angustiada del final fúnebre. La rebeldía y la memoria, el dolor, y la renuencia a continuar la marcha humana, sentida más intensamente por el ánimo poético. El discurso concluye con:

Seguir
No
Que se rompa el andamio de los huesos
Que se derrumben las vigas del cerebro

Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro
lado
En donde el viento azota a Dios
En donde aún resuena mi violín gutural
Acompañando el piano póstumo del Juicio Final

El mago reconviene al discurrer y lo hace caer en la cuenta de que puede seguir como hasta ese instante, en su papel ridículo de ángel caído; lo insta a proseguir solamente en la rebelión poética (“Aférrate a tu voz embrujador del mundo”). Ante esa amonestación, Altazor afirma que, en efecto, la poesía es aspiración a otro universo, a lo invisible o a lo subjetivo (“Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible / O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo”). El mago señala la eternidad como “sendero de flor” (camino de la rosa, del nuevo florecimiento) y agita al poeta para que sienta el ansia de la libertad:

Liberación, ¡Oh! si liberación de todo

Y plantea la magia como vía de salida. Altazor comprende que la magia puede ser la respuesta a sus ansias y a sus “esperanzas celestes” vertidas antes. Reconoce que “La magia y el ensueño liman los barrotes”. Entonces pide al mago la clave y se dispone a desafiar la limitación:

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
[...]
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

Y se pregunta a sí mismo por qué es un buscador, es decir, sobre la sinceridad de su búsqueda, y la angustia terrible de tener las dudas, los problemas, las visiones y no las respuestas, las certezas y las vivencias de lo celeste. Se asume, en otro largo discurso, como tragedia y contradicción, renegado y maldito:

Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
Que reniega y maldice
Y pide cuentas de por qué y para qué

Tras haber comido el fruto del árbol del conocimiento, el hombre es una interrogación angustiada, con una claridad por pregunta y una oscuridad por respuesta. El mago no promete la solución del enigma de la creación sino la eternidad como tiempo disponible para solu-

cionarlo. Altazor se asume siendo todos los mortales (“Soy todo el hombre”) y ofrece una serie de definiciones de sí mismo y, por ende, de cada ser humano:

Humano terreno desmesurado

[...]

Desmesurado enfermo

[...]

Soy el ángel salvaje que cayó una mañana

En vuestras plantaciones de preceptos

[...]

Animal metafísico cargado de congojas

[...]

Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra

[...]

Soy desmesurado cósmico

El discurso de Altazor-todo-el-hombre concluye con una reflexión/postura respecto a Dios: no importa. Al Amor: echadlo a morir. Y a sí mismo: no importa que caiga o me eleve, Dios existe porque el hombre se hunde o se levanta. El mago replica diciendo que esas certezas/posturas no son reales, puesto que el hecho real es la existencia del hombre creado, sea cual sea su concepto de la creación y de Dios. Incita a que Altazor suspenda su discurso, se

aquiete y reciba la poderosa palabra reveladora
más allá de la revelación poética:

Matad la horrible duda
Y la espantosa lucidez

Comienza entonces un discurso —un con-
tradiscurso— del mago precisando variados
aspectos de las dubitaciones planteadas por
Altazor. Dice que los hombres van a ciegas,
instintivos, emigrantes en la sombra:

Hombre con los ojos abiertos en la noche
Hasta el fin de los siglos
Enigma asco de los instintos contagiosos
Como las campanas de la exaltación
Pajarero de luces muertas que andan con pies
[de espectro
Con los pies indulgentes del arroyo
Que se llevan las nubes y cambia de país

El mago continúa su esclarecimiento para
Altazor: el destino del hombre se juega “en el
tapiz del cielo”; el alma del hombre se juega
en la muerte; el hombre ya no cree (“Sangra la
herida de las últimas creencias”), está limitado
mientras la naturaleza lo sigue protegiendo (“el
alba benigna”). Lo obliga a vislumbrar a todos
los humanos perdidos en su egoísmo limita-

torio, fascinados, sin sentido formado, atados a un destino irrevocable desde las estrellas, en un determinismo de la naturaleza ante la cual no parecen rebelarse. Y la tecnología y la depredación van consumiendo a la humanidad, ignorante de su propia vida. Por su intensidad y certeza, transcribimos completo el párrafo:

Mira a lo lejos viene la cadena de hombres
Saliendo de la usina de ansias iguales
Mordidos por la misma eternidad
Por el mismo huracán de vagabundas
 [fascinaciones
Cada uno trae su palabra informe
Y los pies atados a su estrella propia
Las máquinas avanzan en la noche del
 [diamante fatal
Avanza el desierto con sus olas sin vida
Pasan las montañas pasan los camellos
Como la historia de las guerras antiguas
Allá va la cadena de hombres entre fuegos ilusos
Hacia el párpado tumbal

Para mostrar su poder de palabra, el mago profetiza ante Altazor cosas terribles: la pequeñez a la que llegará el mundo futuro, los continentes plantados en los océanos, las islas en el cielo, el puente de metal alrededor de la tierra como anillo saturnino, las ciudades grandes

como un país, el advenimiento del hombre-hormiga, que no es sino un número “que se mueve y sufre y baila”, un poco del amor en el naufragio, la falta de alimentos, el utilitarismo, el abandono, los últimos poemas.

Altazor percibe nítidamente la visión del futuro y se eriza y clama y su angustia es más abierta y más desgarradora, porque es “angustia de lo absoluto y de la perfección”, angustia (futuro) que colinda al hastío (presente) y a la nostalgia (pasado). Si no hay sitio en el tiempo, queda la nada, la desesperanza: “Inutilidad de los esfuerzos fragilidad del sueño”. En ese momento el mago le pide silencio al angustiado Altazor, que acaba de hundirse en un pesimismo fatal que nada tiene de sensato y verídico:

Ángel expatriado de la cordura
¿Por qué hablas Quién te pide que hables?
Revienta pesimista mas revienta en silencio

Le hace ver la risa que causa a los seres más grandes su aplastamiento de “átomo desterrado”. Altazor responde que no le importa la burla del ser humano común (el “hombre-hormiga”) ni la de los mayores (el “habitante de otros astros más grandes”), afirma querer la soledad y el silencio, y así lo reclama al mago:

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

El objetivo del mago es despejar el pesimismo de Altazor y convencerlo de que la magia lo hará más humano, y más poeta también. Conjura al pesimismo y la atracción de la muerte (que es el paracaídas del poeta, según el prefacio):

Malhaya el que mire con ojos de muerte
[...]
Matad al pesimista de la pupila enlutada
Al que lleva un féretro en el cerebro
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos
Oigo una voz idiota entre algas de ilusión
Boca parasitaria aún de la esperanza

Idos lejos de aquí restos de playas moribundas
Mas si buscáis descubrimientos
Tierras irrealizables más allá de los cielos
Vegetante obsesión de musical congoja
Volvamos al silencio.

Tras la afirmación de que “Las palabras del poeta dan un mareo celeste”, Altazor evoca la comunión, la comunicación, representada por la hostia: oficiará un poema “lleno de corazón”

para poblar “para mil años los sueños de los hombres”. Mientras sucede ese poema fundamental en el que Altazor parece confiar todavía en la palabra, enamorado de los “barcos magnéticos” que lo conducen a vagar, el mago le enlista diferentes palabras arquetípicas y tras la enumeración le señala:

Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas
Trampas de luz y cascadas lujosas

Al dejar a Altazor sin confianza en el idioma y sin confianza en la poesía, el mago plantea un nuevo tipo de lenguaje, que no está cifrado por el placer estético:

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro
No trato de hacer feliz ni desdichado a nadie
[...]
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

El lenguaje del mago es “otro”, que no tiene que ver con la transferencia de emociones —

feliz, desdichado; comedia y tragedia; arte—sino con el espíritu. Aparece aquí el “crecimiento de los árboles”, que será el objetivo de ese lenguaje que memora aquel dar a luz un poema como la naturaleza da a luz un árbol, tan caro a Huidobro en sus manifiestos. Ese lenguaje se dirige a la transformación mágica de la vida y sólo en segundo lugar a la poesía. El mago aduce el tinte revelador, casi paulino y milagroso, de su arte secreto:

Una voz que da vida a los ciegos atentos
Los ciegos escondidos al fondo de las casas
Como al fondo de sí mismos

Si la ceguera de Altazor ha sabido ser atenta y se sitúa al centro de sí misma, la semilla madurará y el árbol dará fruto, “como el árbol cuyo fruto es el sol”. Al lograr el estatuto de discípulo, Altazor podrá realizar un lenguaje superior, debido a que sucede el siguiente proceso mágico interno:

Tanta exaltación para arrastrar los cielos a la
[lengua
El infinito se instala en el nido del pecho
Todo se vuelve presagio
ángel entonces
El cerebro se torna sistro revelador

Se pulsa el sistro, instrumento caglióstrico, ritual egipcio, música sagrada en las circunvoluciones encendidas. Tras el convencimiento de ese lenguaje, Altazor está en el umbral, los guardianes le franquean la ruta por la que lo conduce el hierofante. El ritual da comienzo. Su liturgia se envuelve en el poema y su enlazamiento es el verso que dice “Silencio la tierra va a dar a luz un árbol”. El mago:

Ahora que Dios se sienta sobre la tempestad
[...]
Ahora sacad la muerta al viento
Para que el viento abra sus ojos

El alma (la muerta) recibe la visión celeste por la prueba del viento. Abre los ojos y empieza a mirar lo no mirado, tanto en lo interno como en la recepción del mundo. Altazor:

Silencio la tierra va a dar a luz un árbol
Tengo cartas secretas en la caja del cráneo
Tengo un carbón doliente en el fondo del pecho
[...]
El mundo se me entra por los ojos
Se me entra por las manos se me entra por los
[pies
Me entra por la boca y se me sale

En insectos celestes o nubes de palabras por los
[poros
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
Un escalofrío de pájaros me sacude los hombros
[...]
Se rompen las amarras de las venas
Y se salta afuera de la carne
Se sale de las puertas de la tierra
Entre palomas espantadas

Altazor ve lo de adentro y lo de afuera. Se siente en “la gruta de la hipnosis”, cosa típica de una iniciación por impactación, al estilo de las órdenes herederas de la magia de la *Golden Dawn* y otras agrupaciones de matices rosacrucianos. La sensación expansiva de la conciencia etérea se muestra como ruptura y salida del cuerpo físico, abandono de lo terrestre.

El oficiante interroga, ya en el segundo piso, en el nivel molecular, en los ámbitos in-materiales, a Altazor: “¿Por qué quieres salir de tu destino [...] Y caer a través de tu cuerpo de tu cenit a tu nadir?” A lo que Altazor responde “No quiero ligaduras de astro ni de viento [...] Dadme mis violines de vértigo insumiso / Mi libertad de música escapada [...] La palabra

electrizada de sangre y corazón / Es el gran paracaídas y el pararrayos de Dios". Nótese aquí que la experiencia de la liberación tiene un fundamento netamente corpóreo, real, físico, y que la palabra electrizada acepta la grandiosidad de ese vivir y la irradiación de lo divino. Una vez cumplida la liturgia, el hierofante coloca el anillo simbólico, insignia del compromiso que consigo mismo adquiere el discípulo. Es el último párrafo del Canto I:

Habitante de tu destino
Pegado a tu camino como roca
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

Una vez recibido el anillo, se celebra el surgimiento de uno más entre los elegidos, alguien que ha renunciado a sí mismo y a su ignominia de materia y memoria. Hay otro árbol para dar fruto (treinta, setenta o ciento) en el jardín restituido. El Canto concluye con el parto del nuevo ser en la naturaleza del mundo:

Silencio

Se oye el pulso del mundo como nunca
[pálido

La tierra acaba de alumbrar un árbol

Los siguientes Cantos serán el repaso del poeta ya iniciado en el lenguaje de los incendios por las diferentes etapas que lo llevarán a producir el sonido último vocalizado de poder: “Ai a i ai a i i i i o ia”.

En todo lo anterior hemos hecho un esbozo de una lectura posible. Faltaría atender las imágenes simbólicas más representativas: el árbol como cifra del crecimiento hacia las exaltaciones; la rosa y su correlato en la virgen; los navíos, barcos y naufragios que llevan desde “El barco que se hunde apagando sus luces” hasta el “barco que se hunde sin apagar sus luces”. Y en al aspecto formal, el paso del prefacio, en prosa y con puntuación, al verso, a la ruptura del verso, a la pura ritmización fónica y a la final vocalización de poder. Dejemos en este punto, pues, una propuesta sobre Huidobro que puede abrir otros caminos, nuevas miradas, y servir de ejemplario para un posterior encuentro en el tránsito de todas las maduraciones.

Bibliografía

- Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, 1935, *Antología de la poesía chilena nueva*, Santiago, Zig-Zag.
- Bachelard, Gaston, 1980, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Donoso Pareja, Miguel, 1978, *Nueva poesía latinoamericana*, México, Contemporáneos.
- Huidobro, Vicente, 1925, *Manifestes*, París, Éditions de la Revue Mondiale.
- _____, 1926, *Vientos contrarios*, Santiago, Nascimento.
- _____, 1974, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Cedomil Goic (pról., ed. y biblio.), Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- _____, 1976, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Eduardo Lizalde (pról.), Guadalajara, Departamento de Bellas Artes de Jalisco.
- _____, 1981, *Altazor o el viaje en paracaídas*, ed. facsimilar, Bernardo Ruiz (pról.), México, Premiá.
- _____, 1983, *Altazor o el viaje en paracaídas*, René de Costa (pról.), Madrid, Cátedra.
- _____, 1989, “Arte poética”, *Poesía*, núms. 30-31-32, Madrid, Ministerio de Cultura.
- _____, 1994, *Poética y estética creacionista*, Vicente Quirarte (comp. y pról.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____, 2003, *Manifestes*, París, Indigo & Côtè-femmes.
- _____, 2007, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Benjamín Valdivia (ed. y pról.), Guanajuato, Azafrán y Cinabrio.
- Lamothe, Louis, 1959, *Los mayores poetas latinoamericanos de 1850 a 1950*, México, Libromex.
- Lotman, Yuri, 1982, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Paz, Octavio, 1967, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Quevedo, Francisco de, 1984, *Antología poética*, México, Alianza.
- Valdivia, Benjamín, 1983, *El arte frente a lo real* [tesis], Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- Vattier, Carlos, 1941, “Con Vicente Huidobro”, *Hoy*, Santiago de Chile, 11 de noviembre.

Sobre el autor

BENJAMÍN VALDIVIA (Aguascalientes, México, 1960). Es Miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Doctor en Humanidades y Artes (UAZ), también cuenta con estudios de doctorado en Filosofía (UNAM) y en Educación (UG). Es profesor en la Universidad de Guanajuato, de cuya Junta Directiva ha sido miembro y en la que actualmente funge como coordinador del programa académico de Doctorado y Maestría en Artes. Ha desempeñado labores en universidades de Canadá, Estados Unidos y España. Es Investigador Nacional de nivel II en el Sistema Nacional de Investigadores y ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, en México. Es autor de medio centenar de libros publicados en los géneros de poesía, novela, cuento, teatro y ensayo, tanto académico como literario. Además se han publicado múltiples traducciones que ha realizado desde el inglés, francés, portugués, italiano, alemán y

latín para diversos medios mexicanos y extranjeros. Entre sus libros de ensayo publicados se cuentan *Indagación de lo poético* (1993); *Breviario del unicornio* (1998); *Argumentos para la retórica* (1999); *Los objetos meta-artísticos* (2007); *Yo mismo (y otros ensayos sobre percepción y literatura)* (2008); *Sentidos digitales y entornos meta-artísticos* (2009); *Filosofía del suicida y otros ensayos sobre sensación y libertad* (2011), *Con las líneas en la mano. Notas sobre escrituras y destinos* (2013) y *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación* (2013).

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. José Manuel Cabrera Sixto

Secretario General

Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga

Secretaria Académica

Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Miguel Torres Cisneros

Director de Extensión Cultural

Mauricio Vázquez González

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dr. Luis Felipe Guerero Agripino

Secretario Académico

Mtro. Eloy Juárez Sandoval

Director de la División
de Ciencias Sociales y Humanidades

Dr. Javier Corona Fernández

Directora del Departamento
de Letras Hispánicas

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Huidobro noveno título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en febrero de 2015 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ediciones del Viajero Inmóvil y el autor.