

LOS MANIFIESTOS DE HUIDOBRO

Más que Gabriela Mistral o Pablo de Rokha o Pablo Neruda, Vicente Huidobro fue poeta consciente de sí. Lo digo en el sentido de *self-consciousness* más que de *self-awareness*. Pocos poetas han sido teóricos desde tan tierna edad. Sus primeros libros de versos (si se excluyen *Ecos de alma*, de 1911, ingenuos ecos ellos mismos de Bécquer y de Darío) salen acompañados de artículos y credos y poemas en prosa. A los diecinueve años ya es director de una revista, *Musa Joven*. A los veintiún años pronuncia en el Ateneo de Santiago su primer manifiesto, «Non Serviam». Ambicionaba desde el principio ser teórico y fundar una revolución poética. Pero lo teórico en Huidobro estuvo siempre subordinado al ego circunstancial. Los *Manifestes* (París: La Revue Mondiale, 1925) son antes que nada un ensayo de definición propia durante la década formativa de su vida. Ensayo de definición que en 1926 se diluye en otro de justificación: *Vientos contrarios*. El creacionismo de Huidobro se basa, por un lado en un nuevo proceso poético. Por otro, refleja con la viveza de un espejo valleinclinanesco su soberbia, sus amores y vanidades, sus odios y rencores y ambiciones en el ámbito cotidiano. Yo creo que la marcada preocupación de Huidobro por su prestigio personal explica en parte la transformación señalada por René de Costa¹ entre el arte todavía modernista de su obra (hasta 1919) y el arte creacionista que empieza a aparecer en 1916 (*Adán, El espejo de agua*). Es decir, Huidobro llegó —todavía modernista por tendencia y perspectiva— a París en 1916, y a partir de esa llegada tuvo que acomodarse al nuevo mundo literario en que se hallaba. Quería lograr fama entre los innovadores de París como antes lo había logrado entre los modernistas crepusculares de Santiago de Chile. Mistral, De Rokha y Neruda llegaron a ser poetas por necesidad interna. Huidobro complicó sus aspiraciones artísticas con ensueños de un programa: el creacionismo.

¹ René de Costa, «Del modernismo a la vanguardia: El creacionismo prepolémico», *Hispanic Review*, XL (1975), núm. 3, pp. 261-274.

I

Más que movimiento o nueva tendencia, el creacionismo fue un credo en varias partes, recopiladas en un libro que se publicó en francés en 1925. Esos manifiestos de Huidobro valen más como autobiografía literaria y como testimonio de una problemática que como una teoría de vanguardia. Toda teoría literaria, sin duda, tiene origen en una problemática, esto es, en una imposibilidad. Se descubren insuficiencias del lenguaje o de los conceptos vigentes o, en un sentido más profundo, se aclaran inevitables incongruencias entre la intención artística y las obras en su forma final. Nadie fue más sensible a esa problemática que Huidobro. Pero el resultado publicado en 1925 fue un manifiesto individual de limitadísima circulación: muy dinámico como documento personal, pero poco leído fuera de un pequeño grupo de amigos franceses. Los *Manifiestos* huidobrianos nos interesan en el mismo sentido en que nos interesan *Cartas desde mi celda*, de Bécquer; los *Cancioneros apócrifos*, de Abel Martín, y *Juan de Mairena*, de Machado, o *El arco y la lira*, de Paz, obras más leídas en el mundo hispánico y en su debido momento que los *Manifestes* de Huidobro. Tanto las perspectivas de Bécquer, Machado y Paz como las del poeta chileno nos importan principalmente en su calidad de elucidaciones o documentos complementarios a la obra central de sus respectivos autores. A Huidobro le faltaba el sentido histórico y la amplia visión cultural de Machado y Paz. Fundó, por supuesto, su creacionismo, pero la mayoría de sus contemporáneos lo vieron como *rara avis* y no como guía. Los *Manifiestos* son un cuaderno, una confesión y una respuesta. Una respuesta y disentimiento con André Breton a raíz de la publicación del *Manifeste du surréalisme* (1924) de éste; un cuaderno de notas para recapitular lo que él, Huidobro, ya había formulado a modo de un aporte a la nueva poesía; una confesión de íntimos anhelos líricos del poeta que pretende, nada menos, «hacer de la naturaleza su instrumento»².

En Santiago, París y Madrid, Huidobro tenía sus admiradores. Pero nadie formaba con él una generación (Mistral, De Rokha, Neruda y Huidobro eran poetas distintos que seguían distintos rumbos e intereses), y nadie, después de su breve colaboración con Pierre Reverdy en la revista *Nord-Sud*, estaba dispuesto a acompañarlo en sus proclamas, ni a firmar sus documentos, ni a formar con él un frente común para

² «Manifiesto tal vez» (de *Manifiestos*), *Obras completas* (Santiago: Zig-Zag, 1964), vol. I, p. 696. Las referencias subsiguientes se identifican por la sigla O. C.

fundar una nueva poesía. De Chile, patria de poetas solitarios, salió el solitario Huidobro hacia fines de 1916 para «caer» —como él mismo lo dice— en París (*O. C.*, I, 679). Allí también había de ser solitario, allí donde muchos otros iban formando grupos, en particular los dadaístas y los surrealistas.

Los de Dada, capitaneados por Tristan Tzara, formaron un coro de almas estrepitosas, realizando su arte por escrito y en pintura, y hasta en la calle con actos y *happenings* rituales. Las sensibilidades militantes en torno a Breton se organizaron, en el mismo año del Primer Manifiesto de éste, en una «Oficina de Investigaciones Surrealistas». Los ultraístas españoles recibieron varias veces a Huidobro; en calidad de profesor visitante se podría decir, pero no lo incluyeron en su efímero movimiento. En el otoño de 1919, Huidobro estableció en su piso de la plaza de Oriente de Madrid una tertulia asistida, entre otros, por Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Asséns. Pero Huidobro por entonces era más bien agente importador del experimentalismo francés que de su propia doctrina. Entre su llegada a París en 1916 y la publicación de sus manifiestos en 1925, hizo el papel de solitario entre solidarios. O dicho de otra manera: los movimientos instigados sucesivamente por Tzara y Breton deslumbraron al personalismo huidobriano. De la invención casi espontánea de Tristan Tzara surgió una breve pero muy viva asociación internacional. Desde Zurich, en el mismo año en que llegó Huidobro a París, el culto de Dada se extendió a París, a Berlín, a Zagreb, y hasta Tokio. No sólo fue un modo de concebir y de ejercer el arte, sino un modo de vivir. Gabrielle Buffet (la mujer del pintor Picabia) caracterizó a Dada como «una especie de hongo cerebral capaz de brotar y de crecer en todas las tierras»³. Semejante y más amplia potencia desarrolló el surrealismo desde 1924, y después, al salir el Segundo Manifiesto de Breton (1930), se cristalizó la lucha tan característica de nuestro siglo entre el arte minoritario y el arte de compromiso social.

Cierto es que Huidobro, en sus visitas a Madrid desde 1918, estimuló a los que iban formando el ultraísmo, pero el ultraísmo, tanto en España como en Hispanoamérica, fue un movimiento destinado a esparcirse en pocos años y a desaparecer. Borges recuerda en 1924 los comienzos, a fines de 1921, del ultraísmo argentino con la aparición por las calles de Buenos Aires de la primera hoja mural de la revista *Prisma*. Lo hace en tiempo pretérito y en tono casi elegíaco. «Comenzaba el ultraísmo en tierras de América y su voluntad de renuevo, que fue traviesa y brinca-

³ Citado por Kenneth Coutts-Smith en *Dada* (Londres: Studio Vista, 1970), p. 18.

dora en Sevilla, resonó fiel y apasionada entre nosotros. Aquélla fue la época de *Prisma*»⁴.

Parece que Huidobro, desde su primera llegada a París en 1916, se había aislado literariamente del mundo hispánico. Por otra parte, y a pesar de varias amistades parisienses que logró formar en los primeros años de su expatriación, tampoco entró en la línea central de la vanguardia francesa. En París se hallaba bien («París, sólo París es la ciudad en que se puede vivir dignamente», dice en una entrevista de 1924)⁵. Se hallaba bien, pero profesionalmente solo. Poeta, como su propio *Altazor*, a la deriva. Mientras buscaba acomodo entre la intelectualidad francesa, despreciaba a la española e hispanoamericana. En 1925, en otra entrevista desdeña a todos los poetas españoles —menos a Juan Larrea y a Gerardo Diego— y a todos los americanos del Norte y del Sur —menos a Edgar Allan Poe y a Rubén Darío—. «Lo demás: jarpegios de loros!»⁶. Todavía en 1939 piensa que, desde el Siglo de Oro hasta Rubén Darío, «las letras españolas son un desierto intelectual», y que en Chile, fuera de los jóvenes surrealistas del grupo Mandrágora, no hay poesía que valga. Para Huidobro, la obra de Neruda era mediocre y «gelatinosa»⁷.

No creo que Huidobro haya sido un guía para la vanguardia en el sentido que lo fue Darío para el modernismo. Su falta de buena voluntad resultó ser un serio obstáculo para la evolución de su obra y su poética. Los balbuceos críticos que puntualizan los testimonios y entrevistas reproducidos en la edición (*Vicente Huidobro y el creacionismo*) de René de Costa rezuman desprecio y rencor. A diferencia de Darío, Huidobro no reconocía ninguna tradición poética importante anterior a su propia obra. Su afán inventivo excluía tal reconocimiento; creo que también lo excluía su peculiar personalismo. Y en contraste con Darío, mostraba mayor talento para crear enemistades que para ganar amigos. Darío había sido embajador cultural; Huidobro, agente literario de sí mismo. Darío, como después Alfonso Reyes y Pablo Neruda, formaron puentes de cordialidad intelectual entre España y las Américas. Huido-

⁴ Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano, Fernando P. Alonso, *Revistas literarias argentinas, 1893-1967* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), p. 85.

⁵ Alberto Rojas Giménez, «Vicente Huidobro: París, 1924», en René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid: Taurus, 1975), p. 74.

⁶ Jean Emar, «Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925», en De Costa, *op. cit.*, pp. 78 y 81.

⁷ «Entrevista a Vicente Huidobro» (*La Nación*, Santiago, 28 de mayo de 1939), en De Costa, *op. cit.*, p. 86.

bro sembraba desconfianza; no representaba una cultura colectiva; se aislaba de su propia generación.

Innovador, intenso, inimitable, Huidobro desempeñó bien su papel de *excitator* literario. Pero creo, con Neruda, que «su prosa peca de su persona»⁸, incluso en sus manifiestos. Es más, este pecado (de personalización más que de personalidad) va en constante aumento desde «Non Serviam» (1914) hasta *Vientos contrarios* (1926). Y mi impresión general, tras una lectura detenida de estas prosas, es la de una mentalidad que fragmenta más de lo que une, disparadora temperamental de ideas y de imágenes. La historia del Huidobro teórico es la de una constante disgregación. Su poética es un balance de gustos y disgustos en la que hace falta la síntesis histórica, es decir, una comprensión de la poesía relacionada con la realidad de su época y del lugar de su propia obra en la literatura moderna.

En un pasaje de *Pasando y pasando* (libro de 1914 casi inasequible) citado por Braulio Arenas⁹, Huidobro enumera las tendencias que odia y las que ama. «Odio la rutina, el cliché y lo retórico... Odio todos los ruidos de cadenas que atan... Amo lo original, lo extraño... Amo todos los ruidos de cadenas que se rompen», etc. Es —dice Arenas— el primero de nueve «estados» del creacionismo de Huidobro que sólo terminarán con su muerte. Conservaría esos odios y preferencias de 1914 y algunos más el resto de su vida.

He prestado alguna atención a la personalidad y temperamento del autor de los *Manifiestos* porque los considero en este caso inseparables de sus teorías. Para David Bary, «el período creacionista» del poeta termina en el año 1925¹⁰. Pero yo encuentro en varias partes de *Vientos contrarios* (1926) y en el prefacio de *Altazor* (1931) una continuidad de aficiones creacionistas. Por ejemplo, en la primera parte de *Vientos contrarios* («La confesión inconfesable») repite el famoso verso de su «Arte poética» (1916): «El poeta es un pequeño dios», y añade que desea —a pesar de ser «el último descendiente de la mentira y la comedia social»— ser además «el primogénito de una nueva era que ya empieza a clarear». «Vanos floreatos» son la pobre poesía no creacionista. La verdadera poesía es, en cambio, «la creación de un hecho nuevo inventado por nosotros» (*O. C.*, I, 706). En la página siguiente encuentra un apoyo indirecto en George Bernard Shaw, «revolucionista» cultural y social,

⁸ Pablo Neruda, «Búsqueda de Vicente Huidobro» (*Ercilla*, Santiago, 7 de febrero de 1968), en De Costa, *op. cit.*, p. 115.

⁹ Braulio Arenas, «Vicente Huidobro y el creacionismo», introducción a Huidobro, *O. C.*, I, pp. 19-20.

¹⁰ *Huidobro o la vocación poética* (Universidad de Granada, 1963), p. 22.

y reitera su creencia en la innata superioridad de todo poeta creacionista y pintor cubista frente a los tradicionales. «Los dos caminos», ensayo de la segunda parte, incluye un rudo ataque a Ortega y Gasset «y sus secuaces» por haber agregado en nombre del arte nuevo «trivialidad a la vida cotidiana» (*O. C.*, I, 727). En «El arte negro» (tercera parte) habla de la esencia libre del arte negro, «mucho más cerca de la creación que de la imitación», pues en el arte los negros han sido menos esclavos que los blancos. En el mismo ensayo repite el aforismo de «Manifiesto tal vez» (*O. C.*, I, 695-696) con sólo un pequeño cambio de sintaxis: «No seamos instrumento de la naturaleza, sino hagamos de la naturaleza nuestro instrumento» (*O. C.*, I, 734).

El Creador «sin nombre» citado en el prefacio de *Altazor* es el personaje trino, síntesis del Dios creador, del poeta creacionista y del aventurero (aéreo) contemporáneo. El creacionismo convierte la realidad —mucho antes que la nueva poesía y la nueva narrativa de los años sesenta— en lenguaje. Según *Altazor* en su prefacio, la primera obra de Dios fue la creación del ruido, «y este ruido formó el océano y las olas del océano»: esto es, el sonido, materia prima del habla, fue anterior a toda realidad física. Luego Dios hizo la luz —la base de la imagen poética, la geografía, y después, en la alborada de la humanidad, la boca. Y en la boca puso la lengua, que después «los hombres —es decir, los no poetas— desviaron de su rol», es decir, de su función primordial, creadora de poesía. *Altazor*, ubicuo poeta con paracaídas, es la transformación metafórica del creacionista manifestante en poeta creador: en un poeta que no se ha olvidado de su obra formativa y teórica a partir de la proclama «Non Serviam» de 1914. No hay que olvidar que Huidobro fue escribiendo, entre 1919 y 1931, el gran poema, al mismo tiempo que redactaba los *Manifiestos*. Antes de 1931 había publicado varios fragmentos de *Altazor* en revistas europeas y americanas¹¹. En una página de *Vientos contrarios* (1926) afirma haber escrito ya la quinta parte de *Altazor* en el mismo cuarto donde se supone que Nietzsche terminara *Así habló Zarathustra*¹².

¹¹ Cedomil Goić, «Vicente Huidobro: datos biográficos», en De Costa, *op. cit.*, p. 52.

¹² No es casual esta mención del profeta dionisiaco de Nietzsche. *Vientos contrarios* pretendía ser en ese momento de la agitada vida de Huidobro una defensa de su conducta («no hay amor ilegítimo») durante su estancia en Santiago en 1925 y 1926. Según David Bary, «enamorado a una señorita principal», y a consecuencia del escándalo tuvo que volver a París a fines de 1926 (*Huidobro o la vocación poética*, p. 24).

II

He expresado la opinión de que los *Manifiestos* valen más como autobiografía literaria y como testimonio de una problemática que como una teoría de vanguardia. Por otro lado, todo testimonio que pretenda explicar un método resulta ser también una teoría. Los *Manifiestos* de Huidobro, sin alcanzar la amplia visión comparativa de Octavio Paz en *El arco y la lira* ni la fuerza militante de los *Manifiestos* de André Breton, son la viva expresión de un poeta aislado y auténtico ante la revolución poética vanguardista de este siglo. En una palabra: Huidobro intenta por medio de sus manifiestos reconstruir más que crear; no acepta ni el automatismo ni la tendencia colectiva de la revolución surrealista bretoniana; no acepta la tradición retórica española, ni el futurismo de Marinetti, ni el arte mimético, ni la crítica literaria de su tiempo, al parecer predestinada a atacarlo (véase, en *Manifiestos*, el principio de «Las siete palabras del poeta»). Huidobro, a través de los *Manifiestos*, quiere reconstruir las bases de la poesía moderna. Se trata de una reconstrucción formulada para explicar su propia obra; *Manifiestos* es una historia de la poesía moderna subordinada a la estética personal de su autor. Casualmente, esa estética coincide con ciertas características generales de la vanguardia europea entre 1910 y 1930. Casualmente, digo, porque Huidobro se conservaba en una prístina independencia crítica que no admitía influencias remotas ni directas. Se podría decir que en el nivel consciente combate al futurismo, al ultraísmo y al surrealismo, y que en el nivel subconsciente los acepta. La imagen sorprendente, el egocentrismo dinámico, el delirio creador, el desplazamiento de la naturaleza por la invención, son elementos compartidos por Huidobro y por los mismos movimientos de la época que él critica. *Manifiestos* es una contabilidad de gustos y disgustos; también es un programa estético que culminará en *Altazor*. *Manifiestos* ayudó a su autor a alcanzar el grado de *superconciencia* («el delirio poético» es la *superconciencia*, nos dice en «Manifiesto de manifiestos»); fue un monodialogo necesario para que el poeta fuera aclarando para sí el viaje cósmico en siete cantos por lo desconocido.

El núcleo de las teorías literarias es la problemática, es decir, la conciencia de alguna imposibilidad, y reconocer imposibilidades significa para el poeta la necesidad de crear ilusiones. La ilusión fundamental del realista es la de reproducir realidades; la ilusión fundamental de Huidobro es la de inventar realidades. La subjetividad, complejo y complicación del ego, del *id* y del super-ego, excluye la posibilidad de que

cualquiera de esas dos ilusiones se cumpla. El arte consiste en el grado o medida en que el escritor —sea realista o sea Huidobro— logre convencer al lector que su ilusión particular se aproxima a la verdad y que esa ilusión sea además y en sí misma bella. Pero el inventor de un horizonte cuadrado y el teórico de la creación pura no quiso aceptar la verdad categórica ni la belleza en sus formas consagradas de otras épocas. Cada creación poética será *una* verdad nueva y particular, y esa creación será bella no por su forma final, sino por su proceso evolutivo; evolución análoga a la natural, hacia la magia: el poeta, sin imitar la naturaleza, sabe «hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones, sino su poder exteriorizador». Los mismos inventos modernos siguen una evolución darwiniana. «El hombre empieza por ver, luego oye, después habla y por último piensa», escribe Huidobro en «La creación pura» (*O. C.*, I, 660). Y a cada una de estas etapas primitivas corresponde un invento moderno, mecánico. De la fuerza visual surge la fotografía; de la auditiva, el teléfono; de las cuerdas vocales, el gramófono, y del pensamiento, el cine. Y para dar absoluta claridad a este simple neonaturalismo —inspirado evidentemente en *The Origin of the Species by Means of Natural Selection* (1859)—, concluye así:

Y no sólo esto, sino que en todas las creaciones humanas se ha producido una *selección artificial* exactamente paralela a la *selección natural*, obedeciendo siempre a las mismas leyes de adaptación al medio. (Subrayado mío.)

Igualmente *naturalista* había sido en el prefacio (dedicado a Ralph Waldo Emerson) de *Adán* (1916) al afirmar que «todo evoluciona», incluso los «malos oídos» acostumbrados a la musicalidad superficial de los octosílabos o heptasílabos. De Emerson habría de venir el concepto del poeta como pequeño dios («Poets are thus liberating gods») y como inventor de nuevos pensamientos («... we love the poet, the inventor who in any form whether in an ode or in an action or in looks or behavior, has yielded us a new thought. He unlocks our chains and admits us to a new scene»)¹³. Es posible también que Emerson le haya dado la idea de la convergencia de arte y ciencia en el pensamiento del poeta («The poet alone knows astronomy, chemistry, vegetation and animation, for he does not stop at these facts, but employs them as signs»)¹⁴. Para

¹³ De «The Poet», en Stephen E. Whicher (ed.), *Selections from Ralph Waldo Emerson* (Boston: Riverside Editions, 1960), pp. 235 y 236.

¹⁴ *Ibid.*, p. 231.

Emerson y para Huidobro, el poeta es pensador que transforma el pensamiento en un proceso análogo a la evolución natural.

Pero es dudoso que después de 1916 Huidobro haya sentido la misma afinidad espiritual a Emerson. A través de los *Manifiestos* mecanizará su poética mediante una separación cada vez más ancha entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje que se habla, entre la palabra y «la cosa» y entre el cerebro y el mundo (*O. C.*, I, 654-655). Ya quisiera cultivar —máxima ilusión de *Altazor*— en su definición de la poesía ofrecida al Ateneo de Madrid en 1921 «el verbo creado y creador, la palabra recién nacida» (*O. C.*, 654). Los *Manifiestos* son una declaración de originalidad. Escribe «El pájaro anida en el arco iris», señalando la frase como «un hecho nuevo». Escribe, con referencia a su imagen y título *Horizonte cuadrado*, «un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí». Escribe que su meta es «el poema inventado en todas sus partes por el autor», etc. Pero, por supuesto, no existe la posibilidad de tal poema. Aun en el caso de horizonte cuadrado, y aunque los horizontes nunca son, por definición, cuadrados, la imagen central sigue siendo —en toda su reconstrucción cubista— un horizonte, hecho esencial e ineludible de la realidad conocida. Entre las dos ilusiones fundamentales de la poesía, la reproducción mimética de realidades y la creación de hechos y objetos nuevos, está el cubismo. La creación creacionista aspira a reconstruir las formas conocidas, dándoles nueva identidad y nueva esencia, pero los elementos naturales, preexistentes, persisten. El arte combina, pero no puede borrar lo imborrable. Al presentar en el canto V de *Altazor* «el horimento bajo el firmazonte», Huidobro junta en dos nuevas imágenes el horizonte y el firmamento; los combina, pero no anula ni uno ni otro. Ni el firmamento ni el horizonte pierden su naturaleza o fuerza originarias. En las propias palabras del creacionista: «lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual... si el horizonte era poesía en la vida [*i. e.*, 'demasiado poético'], al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva» (*O. C.*, I, 680). En conclusión y en el fondo, creacionismo es transformación. Así como Picasso altera planos y ángulos para formar una nueva geometría, Huidobro altera el lenguaje cotidiano para formar un nuevo conjunto de imágenes. Su novedad, como la novedad de todas las épocas, consiste en la sorpresa; la sorpresa o el arte de «lo inhabitual» (*O. C.*, I, 670), y lo inhabitual lo sitúa en relación dialéctica con el surrealismo, que él quisiera desacreditar, y con el futurismo, posterior e inferior al cubismo picassiano.

Huidobro no creó una teoría que fuese posible convertir en movi-

miento. Más bien nos apuntó su procedimiento personal, su peculiar perspectiva. Habló repetidas veces de creacionismo y de poetas creacionistas, pero el creacionismo y los creacionistas fueron una hipótesis más que una realidad. El único creacionista verdadero fue él. Huidobro se veía en la necesidad de establecer una alternativa, un modo creador que pudiera oponer a los ultraístas y surrealistas con quienes convivió algún tiempo, pero quienes en momentos sucesivos, entre 1920 y 1930, lo deslumbraron. *Manifiestos* fue su respuesta y protesta ante la vanguardia colectiva. Quiso decir, principalmente a Francia, su país literario adoptivo, «Aquí estoy yo, nuevo poeta y nuevo profeta, y no me podrán desconocer». Pero el mundo cruel siguió en su órbita sin hacerle gran caso, tal vez porque los vanguardistas franceses, españoles e hispano-americanos se hallaban tan absorbidos como él en sus propias tareas. Sus *Manifiestos* fueron una serie de tanteos —*growing pains* creativos— a lo largo del tortuoso camino que lo había de llevar a *Altazor*.

PETER G. EARLE

University of Pennsylvania.