



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

LA PROSA NARRATIVA DE VANGUARDIA EN CHILE

(TESIS DOCTORAL)

CARLOS FERREIRO GONZÁLEZ
DIRECTORA: DRA. EVA VALCÁRCEL LÓPEZ

2006



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

LA PROSA NARRATIVA DE VANGUARDIA EN CHILE

(TESIS DOCTORAL)

**CARLOS FERREIRO GONZÁLEZ
DIRECTORA: DRA. EVA VALCÁRCEL LÓPEZ**

2006

Directora de Tesis

Doctorando

Fdo: Eva Valcárcel López

Fdo: Carlos Ferreiro González

AGRADECIMIENTOS

A la hora de sacar a la luz el presente estudio, producto de un extenso periodo de investigación, desearía expresar mi agradecimiento a todas las personas que de uno u otro modo han contribuido al feliz desarrollo de esta tesis doctoral.

En primer lugar, a todos los profesores del Departamento de Filología Española y Latina de la Universidade da Coruña, cuyas enseñanzas y ayudas a lo largo de la licenciatura y la etapa de Tercer Ciclo han resultado decisivos para la formación de este doctorando, así como a mis compañeros, por sus constantes muestras de interés y apoyo.

A los miembros de este tribunal, por el esfuerzo y generosidad que suponen su presencia en este acto de defensa y los valiosos consejos y observaciones que, sin duda, habrán de enriquecer el propio trabajo investigador.

A los doctores Augusto César Sarrocchi y Haydée Ahumada, por su colaboración desinteresada y continua durante mis estancias de búsqueda de datos en Chile, y que, ha ido más allá del simple apoyo académico y profesional para manifestarse en un afecto y amistad imperecederos.

A los profesores Eduardo Godoy, Bernardo Subercaseaux, Paulina Cornejo y David Wallace, que facilitaron la adquisición de material

bibliográfico de difícil acceso y allanaron todo tipo de obstáculos para facilitar mi labor. En este sentido, resultó también definitiva la amabilidad y disposición de Jorge Edwards y Ximena Edwards, en sus gestiones con la Biblioteca Nacional de Chile que me permitieron acceder rápida y eficazmente a fondos restringidos.

A mis amigos chilenos Franco Sarrocchi, Ana María y Jovana Skármeta y Clara Moya, que participan de manera importante en esta consecución, al haberme ayudado a comprender la realidad social y cultural de su país.

De manera muy especial, quisiera mostrar a la directora de esta tesis, Dra. Eva Valcárcel López mi más sincero y expresivo afecto y agradecimiento. Sin sus sugerencias, correcciones y ánimos, no hubiera sido posible la conclusión de este proyecto. Tras el esfuerzo mutuo de estos años, sólo cabe por mi parte retribuir con creces las expectativas que haya depositado en este estudio.

Finalmente, y en el capítulo personal, debo manifestar mi gratitud sin límites a mis padres y a Belén, por su permanente apoyo activo en esta ilusionante tarea.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I . LA PROSA DE VANGUARDIA EN CHILE	
I.1. Las vanguardias históricas. Revisión conceptual.	18
I.2. El panorama literario chileno de comienzos del siglo XX. Los movimientos renovadores.	40
I.3 Esbozos de la vanguardia.	86
I.4. La indefinición genérica. Escrituras fronterizas.	109
II- VICENTE HUIDOBRO Y LA CONFIGURACIÓN DEL YO NARRATIVO	
II.1. La óptica del nuevo creador. Mito y humor en en la narrativa de Huidobro.	131
II.2. La visión prospectiva. Utopías y cosmogonías en la nueva estética.	177
II.3. <i>Cagliostro</i> o el discurso filmico como signo de la Modernidad.	195
II.4. <i>Sátiro o el poder de las palabras</i> , la plasmación de los preceptos teóricos de Huidobro.	212

III. JUAN EMAR, O LA APARIENCIA DEL DISCURSO LITERARIO

III.1. Emar y la literatura antiburguesa. Un nuevo enfoque del discurso narrativo.	260
III.2. La visión paródica como elemento subversor.	289
III.3. Humor y existencialismo como catarsis en la obra de Emar.	311
III.4. <i>Umbral</i> : ensayo de escritura perpetua.	333

IV. POÉTICAS DE LA FUGA. LA OBRA DE ROSAMEL DEL VALLE

IV.1. Narrativa de la posibilidad. Dimensión metapoética en Rosamel del Valle.	371
IV.2. El sueño y la memoria en la escritura rosameliana.	399
IV.3. La vigilia del poeta. Una literatura exploratoria.	417

V. CONCLUSIONES	428
-----------------	-----

VI. BIBLIOGRAFÍA	453
------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Como cuestión preliminar es necesario plantearse por qué el conjunto de manifestaciones literarias que constituyen lo que calificaremos como prosa narrativa de vanguardia en Chile ha despertado tan sobria atención crítica. Una primera explicación radicaría en la marginalidad o tangencialidad que estos textos presentan dentro de la floreciente y diversificada producción prosística del ámbito chileno en las décadas del veinte y treinta. Ese desinterés en la recepción se ve acrecentado por la insuficiencia de estudios que asocien cada uno de los textos con una idea global, orgánica y consciente de inclusión dentro de una corriente estética definida y catalogable. De hecho, las valoraciones por parte de los especialistas hacia el fenómeno vanguardista son desiguales y, en ocasiones, contradictorias. Desde las opiniones que la interpretan como una simple reacción antimodernista, otras que la insertan en la heterodoxia de la tradición latinoamericana y le atribuyen un mero espacio epigonal, hasta otros estudiosos que reconocen su función anticipadora de la narrativa contemporánea que se asienta en el manido hito del “boom” hispanoamericano.

Generalmente, la vanguardia en Chile es vinculada por los expertos con las estéticas europeas cubistas, surrealistas o dadaístas, en una búsqueda de renovación del lenguaje dramático a través de la desestructuración del valor comunicativo de la narración, que conecta con

las posteriores corrientes del absurdo y las preocupaciones de carácter existencialista.

Por lo tanto el objetivo principal de nuestra tesis será el análisis sistemático de los distintos autores y obras que configuran el corpus definible como prosa narrativa de vanguardia en Chile y el estudio minucioso de las bases teóricas, formales y temáticas que permiten integrar esas manifestaciones aisladas en una realidad literaria más o menos coherente y unitaria .

De este modo, es importante señalar el criterio escogido para delimitar la materia textual que será objeto de nuestro estudio. Frente al encasillamiento cronológico que para críticos como Subercaseaux o José Luis Fernández limita la producción vanguardista al periodo 1920-1940, hemos incluido, en el caso de Rosamel del Valle (1901-1965), junto a *País blanco y negro* (1929), los textos *Eva y la fuga*, escrito en ese mismo año pero publicado en 1970, y además dos obras como *Las llaves invisibles* (1947) y *El sol es un pájaro cautivo en el reloj* (1963), que, en absoluto se deslindan de las propuestas estéticas formuladas por el autor en plasmaciones anteriores. En todo caso, el rasgo determinante de la escritura de Rosamel estriba en la prácticamente nula repercusión crítica que ha suscitado, limitada a una monografía de María Eugenia Urrutia centrada en su faceta lírica. Para el estudio de Juan Emar (1893-1964), hemos considerado sus cuatro novelas (*Miltín 1934*, *Ayer*, *Un año y Diez*) , escritos entre 1934 y 1935. Decidimos además incluir un breve apartado dedicado a *Umbral*, un ingente texto de

más de cuatro mil páginas, por presentar una tipología que mezcla la crónica biográfica, la ficción y el ensayo, y resultar de relevancia y apoyo a sus obras más estrictamente narrativas, aunque cierta confusión incline todavía a algunos estudiosos asimilarla a una antología o a una edición de “obras completas” de su autor, como incluso llega a afirmar Fernando Burgos. Es destacable el hecho de que la mayor parte de la escasa bibliografía emariana haya surgido, en coincidencia con la reedición de sus obras, en los últimos diez años. Con ésta flexibilidad cronológica que nos hemos permitido en la selección de textos, pretendemos resaltar que la denominada “vanguardia literaria”, más que un movimiento encasillable en los compartimentos estancos que tanto satisfacen a los críticos, supone un modo de entender la creación y la relación arte-realidad que trasciende unos límites espacio-temporales estrictos.

Vicente Huidobro, (1893-1948), ha supuesto tradicionalmente la referencia central de la vanguardia literaria chilena. Hemos analizado exhaustivamente su producción novelesca (*Tres inmensas novelas, Papá o el diario de Alicia Mir, Cagliostro, Mío Cid Campeador, La próxima y Sátiro o el poder de las palabras*), aunque sin desdeñar las alusiones pertinentes a sus obras líricas y manifiestos teóricos.

El problema de la indefinición genérica de una escritura donde la frontera entre narratividad y lirismo se desdibujan, nos ha permitido la consideración de algunos textos de Pablo de Rokha, (*Los gemidos, Escritura*

de Raimundo Contreras) y Pablo Neruda, (*El habitante y su esperanza*), en un pequeño epígrafe dedicado a estas obras definibles como “novelas de poetas”.

Por último, hemos introducido en este corpus la narrativa de María Luisa Bombal, (1910-1980), concretamente *La última niebla* y *La amortajada*, como muestra de una novelística en transición entre moldes postmodernistas y manifestaciones plenamente adscritas a la vanguardia.

Todo este material, (tanto las fuentes como la mayor parte de la bibliografía), ha sido recogido en las principales bibliotecas chilenas: Biblioteca Nacional, Universidad de Chile, Universidad Católica (Santiago y Valparaíso), Fundación Neruda, Fundación Vicente Huidobro, y se ha visto enriquecido con las consultas a hemerotecas y la ayuda de profesores y críticos chilenos, a lo largo de dos estancias investigadoras que tuvieron lugar en noviembre de 1998 y febrero de 2000.

Como objetivos específicos podríamos establecer los siguientes:

- Delimitar los rasgos determinantes de la prosa narrativa como variante subgenérica a partir del análisis de un conjunto representativo de obras con unas características similares en aspectos estructurales y constructivos.
- Establecer una serie de elementos representativos de la praxis vanguardista que aparecen en los textos.
- Realizar un estudio pormenorizado de los caracteres estéticos del corpus textual que lo vinculen con la denominada “tradición de la vanguardia”.

- Demostrar, a partir de la revisión de ciertas tipologías narrativas y de la creación de determinados personajes principales, la proximidad de la narrativa vanguardista con la realidad social y filosófica de su época, a partir de la entrada en crisis de ciertos valores de la contemporaneidad.
- Destacar la importancia de la “escrtura de vanguardia” como profunda reflexión sobre el arte.
- Reflexionar sobre los tópicos críticos que encasillan a la vanguardia latinoamericana, y, en este caso chilena, para establecer sus orígenes, proyecciones, posibles dependencias y rasgos de innovación y originalidad, que permitan la comprensión del fenómeno de las estéticas de la modernidad en un marco global y, a la vez, signado por las peculiaridades propias de cada realidad cultural.

Nuestro método de trabajo se ha basado en la profundización exhaustiva en el texto, en sus aspectos, técnicos, estructurales, formales y temáticos. A partir de una fidelidad máxima al discurso narrativo, hemos tratado de establecer una serie de caracteres globalizadores y delimitar orígenes, influencias y deudas estéticas y filosóficas comunes con las corrientes precedentes. Del mismo modo, la lectura comparativa del corpus textual permite clarificar el panorama artístico y literario que configura el desarrollo de las corrientes de vanguardia en Chile y que servirá como sustrato de movimientos posteriores.

Por último, es preciso reseñar que esta tesis pretende un acercamiento básico pero riguroso a un caudal de obras tan valioso como desconocido, en general, dentro del marco crítico como en la evolución de la historia literaria latinoamericana. En ese sentido, el enriquecimiento que nos ha aportado debería habilitar para el futuro las sendas de la profundización crítica en un hecho estético, ideológico y literario, el de la escritura de vanguardia en América Latina, que trasciende su valor puntual, para erigirse en seña de identidad de un cambio de perspectiva socio-histórica y cultural que incidirá de modo decisivo en el posterior desarrollo de la literatura hispanoamericana.

I. LA PROSA DE VANGUARDIA EN CHILE.

I.1. LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS: REVISIÓN CONCEPTUAL.

A lo largo de las diferentes etapas de la historia y la crítica literarias, pocos términos habrán acaparado el caudal polémico que arrastran los conceptos de “vanguardia” o “modernidad”. Ambas nociones plantean una actitud de rebeldía frente al sentido de perdurabilidad atribuido convencionalmente a las manifestaciones artísticas. La confusión se acentúa cuando observamos que en el ámbito americano, modernidad, vanguardia y modernismo se superponen tanto en sus expresiones prácticas como, sobre todo, en una amalgama significadora.

Desde el punto de vista artístico la vanguardia es el término¹ que sirve para designar aquellas tendencias o corrientes que se afirman por el rechazo de pautas anteriores, propugnan una ruptura de la tradición, y ponen en tela de juicio las mismas premisas de su ámbito creador. Supone, pues, la vanguardia, la llegada de un arte universal, anclado, si se quiere, en unas circunstancias concretas, dónde se diluye el concepto de historicidad. Las distintas facetas del artista (lúdica, contestataria, existencial, etc), y las distintas ramas del arte, se manifiestan en una estética multidisciplinar.

Sin duda, las expresiones de esta nueva estética enlazan con una recomposición de la perspectiva histórico-social que se origina a partir de una serie de cambios y rupturas. En el plano económico, el orden naciente impuesto por la sociedad industrial, de corte eminentemente urbano,

¹ Baudelaire rechazaba el concepto vanguardia por su remitente bélico y prefirió la idea de modernidad por su espíritu de renovación en busca de un arte transitorio en continua perfectibilidad.

reconduce los esquemas de interrelación a todos los niveles y aproxima las diferentes realidades culturales en el advenimiento de lo que llegará a ser una estética globalizada. Esta situación comporta además un remecimiento de las señas de identidad asentadas durante siglos en marcos comunitarios de tipo rural, autosuficiente y, en cierto modo, aislados y herméticos.²

Por otra parte, esta crisis de valores que afecta a las sociedades europeas, en primera instancia, y americanas más tarde, deriva de un desmoronamiento de pautas filosóficas e ideológicas. Toda Europa sufre, durante la segunda mitad del siglo XVIII, una serie de reveses en sus condiciones sociales y materiales que repercutirán en la irrupción de una nueva sensibilidad. Ésta vendrá marcada por un clima general de desconfianza (cuando no un desprecio radical) por la época presente, y a raíz de tal disconformidad, un exacerbado individualismo. La doctrina de Locke, en la que Dios y el concepto de trascendencia dejan de ser una certidumbre, origina todo un impulso de liberación interior en el hombre, que será reflejado por el artista moderno. A lo largo del XIX, las ideas románticas revelarán un marcado desengaño y una desafiante insolencia ante las normas burguesas que se reflejará en una trivialización de los sistemas de expresión artística y un acentuado deseo de huida con respecto a los límites normativos.³

² Cfr. Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, en *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 85-104.

³ Cfr. Robert Schnerb, “El romántico y su sueño interior”, en *Historia general de las civilizaciones. El siglo XIX*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 82-84.

En cualquier caso, si por un rasgo determinante se caracteriza esta innovadora corriente, éste será la revisión plena de las relaciones que establecen el creador, el objeto-artístico y la realidad. El objetivo primordial de las manifestaciones vanguardistas lo supondrá el quiebre del discurso figurativo, tanto en el orden pictórico como en el literario o musical, y, como consecuencia, el abandono definitivo de todas las técnicas o expresiones de génesis mimética.

Walter Benjamin introduce una noción esencial para la comprensión del fenómeno vanguardista: la pérdida del aura.⁴ Tradicionalmente la relación que el receptor establece ante una realidad estética es definida como *aurática* en un sentido que implica solemnización e inaccesibilidad. El desarrollo tecnológico ha propiciado la aparición en escena de elementos que permiten la reproducción en serie de producciones artísticas que se admitían hasta ese momento como únicas. La desaparición del arte aurático supone además el destronamiento de la figura del artista y la recomposición de los antiguos cánones y esquemas de creación, que hacen necesario el establecimiento de nuevas teorías estéticas.⁵

A la hora de catalogar un grupo de precursores de los que serán agentes protagónicos de la eclosión vanguardista, debemos dirigirnos, en primer lugar, a la etapa histórica, que junto a la vanguardia, supuso una mayor transformación de los principios filosóficos y conceptuales en la

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Paris, Denoël, 1971.

⁵ Vid: Eva Valcárcel, “El desencanto del arte. La filosofía de Walter Benjamin”, en *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, pp. 64-66.

evolución de las artes: nos referimos al romanticismo. Entendemos este término, no como mero movimiento o período sino más bien como una actitud vital, ideológica y artística que basa sus premisas en una concepción de la existencia basada en la libertad. Tanto el creador romántico como el de vanguardia desarrollan la idea renacentista retomada del hombre como poder y miseria, como conocimiento y misterio, aceptando a ambos. No desean, como los racionalistas, dominar a la naturaleza, sino trascenderla y desprenderse de su centro gravitatorio. Su relación con ella no es científica sino mágica; con todo, el talante de ambos, romántico y moderno, no es anticientífico: cada uno en su tiempo reivindican una orientación propia de los lazos entre ciencia y arte.⁶ El amor apasionado, desmedido, trágico, al concepto de *Único* es la clave de todo el pensamiento poético e intelectual romántico.⁷ Una aventura épica hacia lo infinito y lo inconmensurable, un ansia por huir hacia la inmortalidad.

Los escritores simbolistas y finiseculares franceses anticiparán de modo común otro de los puntos de confluencia con las poéticas modernas: la desconfianza hacia el progreso técnico y hacia el futuro promisorio y esperanzador que promulga el cientifismo positivista. Inserto en esa atmósfera cultural, Lautréamont se erige en pionero de modelos transgresores en el aspecto social y moral , e introduce además rupturas en

⁶ Friedrich Hölderlin estipula, en varios de sus ensayos filosóficos (“Sobre la distinción de los géneros poéticos”, “La significación de las tragedias”, “Proyecto”, entre otros), de un modo quizás anárquico, pero profundo y revelador, los cimientos de una teoría filosófica y literaria que incidió de modo radical en autores posteriores, incluyendo a los artistas de vanguardia. Así, post-románticos, simbolistas, creacionistas o existencialistas retoman la cosmovisión heroico-trágica que aporta el poeta alemán. Hölderlin recrea un universo propio de tal vigor generativo, que acaba por deslindarse totalmente de la realidad externa.

⁷ Cfr. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único, (El sentimiento trágico del Romanticismo)*, Madrid, Taurus, 1982.

el desarrollo lógico del discurso literario. Su escritura denota una vocación provocadora y corrosiva, que plasma sin pudor un espíritu de malditismo y desestima las miras complacientes del lector tradicional:

J'ai chanté le mal comme ont fait Manckiewicz, Byron, Milton, Southey, A. De Musset, Baudelaire, etc. Naturellement, j'ai un peu exagéré la diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le desespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède...⁸

Con todo este bagaje a cuestas, el siglo XX se iniciaba en medio de un ambiente de creciente reticencia frente a los valores que habían fundado la modernidad, al tiempo que surgían focos de inestabilidad política. Europa vivía tiempos difíciles y comenzaba a perder preponderancia en el orden mundial. Una vez repartido el mapa colonial, se inflaman las pretensiones nacionalistas y se prepara una escalada de conflictos que conducirán al desastre bélico de 1914. Igualmente, en el marco hispanoamericano, los esquemas tradicionales de poder comienzan a ser cuestionados. En Chile, se afronta el centenario de la independencia con una notoria sensación, sobre todo en los sectores estudiantiles y obreros, que cobran pujanza en este periodo: el modelo parlamentarista es ineficaz y requiere una reforma o una renovación en los actores principales de la vida oficial del país. La crisis política general no es sino una exteriorización del agotamiento de unas

⁸ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, *Lettres en Oeuvres Complètes*, Paris, Librairie José Cortí, 1987, p. 398.

fórmulas ideológicas caducas. La tecnología positivista había construido un progreso, que, en su aspecto más inmediato provocó un profundo escepticismo y frustración.

En los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, tuvieron eco nuevos intentos expresivos, en los que se vislumbraba el ansia radical por la innovación y la ruptura. Esta actitud fue más notoria en el dominio pictórico, para más tarde alcanzar a otras facetas creativas, estableciendo corrientes interdisciplinarias que se configuran sobre preceptos compartidos y pretenden coordinar las nuevas tipologías artísticas.

En este contexto, las academias de Bellas Artes pasan a convertirse en el refugio de los esquemas convencionales, y rechazan las inquietudes renovadoras de las generaciones más jóvenes. De hecho, tras la Academia se esconde una visión conservadora que supera a la propia institución; ésta regía las vías de inserción a los círculos de producción legitimados –es decir, otorgaba estatuto de oficialidad al creador- y transmitía una estética tradicional que ensalzaba el “buen gusto” y la “belleza” como hechos indiscutibles e indestronables en las entidades artísticas. Los creadores apadrinados por críticos y académicos comenzaron a ser duramente cuestionados por su posición aséptica ante su entorno social y sus evidentes ligazones con los poderes establecidos. Los vanguardistas atacan con acritud al arte academicista; (así sucederá en el caso chileno, en el que el rechazo al oficialismo será un motivo aglutinante para los nuevos intelectuales) y lo hacen no sólo por una discrepancia técnica o de teorización estética. No se

trata de una divergencia sobre cómo crear, qué pintar, sobre qué escribir, sino toda una reflexión revisionista acerca de la función del arte, que proclama, en primer lugar, la absoluta libertad expresiva. Cuando se plantean algunas normas o pautas, éstas no provienen de una imposición externa, sino a una coherencia inherente al acto creativo. Al reforzarse la idea general de composición, lo ornamental pasa a un plano secundario y se cuestiona como superfluo. La concepción de la obra de arte como un ente orgánico prima sobre el ideal de belleza: se contempla como un espacio de realización del creador frente a la obsesión tradicional por satisfacer al receptor. Por ello, la asunción de la vanguardia introduce dos fenómenos esenciales y desconocidos en la evolución de las ideas estéticas: la demolición del principio mimético y la recomposición de las relaciones de artista y público. Ya no interesa complacer a éste último con una obra “bella”, más bien se busca sorprenderlo, impactarlo con lo nuevo, provocarlo e incluso irritarlo con propuestas originales, todo ello para revertir –también en el espectador- un prejuicio vetusto e inmovilista hacia el arte.

Si consideramos, por tanto, todos los aspectos señalados, podríamos esbozar una definición aproximada del fenómeno vanguardista, concordante con la aportada por José Luis Fernández:

“Todo movimiento artístico inspirado en un espíritu de ruptura que se propone instaurar un nuevo sistema de referencias, promoviendo la libertad del creador, la novedad del objeto artístico y la experimentación con su

propio lenguaje, en tanto que facilita la interdisciplinariedad a beneficio de la propia producción o de la transformación social”⁹

Al analizar la evolución de las manifestaciones literarias en esa etapa de transición correspondiente a la primera década del XX, observamos, por encima de todo, un alejamiento de las fórmulas expresivas en los distintos géneros y que afectan tanto al plano estrictamente formal como al ámbito temático. La lírica se deslinda definitivamente de las constricciones métricas. Además, se anticipa una ruptura estética inusitada al eliminar la cohesión lingüística del poema, introducir diferentes niveles de lengua y utilizar la yuxtaposición de manera que se construya un tejido poemático aglutinante que acerque el poema a la prosa.

En lo que respecta al teatro, Alfred Jarry instauro la noción del absurdo, a partir de las teorías de la *patafísica*, que privilegia lo excepcional y trata de racionalizarlo en un contexto alternativo.

La novela sufrirá, por supuesto, los cambios impuestos por las nuevas condiciones de la realidad externa. Las vías determinista y psicologista, tan caras al naturalismo finisecular, así como la tendencia ultradescriptiva que presentaban las manifestaciones narrativas de base realista, dejan paso a espacios subyacentes y a interrupciones del orden cronológico convencional. Las nociones de espacio-tiempo van a verse cuestionadas a partir de los principios relativistas y también como consecuencia del giro de la

⁹ José Luis Fernández, *Vanguardia en Chile*, Santiago de Chile, Santillana, 1998, p. 205

perspectiva relatoria que opera en las nuevas producciones, en las cuales el narrador omnisciente tradicional se diluye hacia un enfoque parcial, limitado, o se abre en miradas múltiples, que, en último caso, rebaten la supuesta “cerrazón” de la narración.¹⁰ Los manifiestos teóricos y otros textos de tipo crítico, en los que los autores expresan sus inquietudes y reflexiones sobre el estado de las artes, suponen nuestra principal referencia a la hora de delimitar las diferentes corrientes dentro del hecho vanguardista y sus numerosas interconexiones. En cualquier caso, es preciso constatar el carácter unitario de todas estas tendencias en cuanto a su vocación fundacional e iconoclasta. Por otra parte, todo intento esquematizador responde a un artificio de la crítica histórica y los distintos –ismos se van textualizando en las plasmaciones artísticas de los diversos autores de modo mucho menos fiel a la ortodoxia que proclaman en sus postulados programáticos. Pese a la heterogeneidad, existe un trasfondo integrador, tal vez porque frente a las peculiaridades creadoras que les otorgan identidad propia, surge un espíritu reformador que las engloba. En palabras de Eva Valcárcel:

“Vanguardia es una ruptura, una desviación crítica a través del arte. El arte es constructivo en lo estético y crítico en lo social. Así, la actividad de vanguardia es *arte + crítica*. Los aspectos críticos y constructivos no son opciones alternativas sino facetas de un mismo fenómeno.”¹¹

¹⁰ En este sentido, la producción chilena registra un interesante enfoque narrativo aportado por Alberto Blest Gana en *El loco Estero*, donde diluye la tradicional plasmación de la omnisciencia hacia una crónica sesgada, que se centra en unos personajes principales ligeramente atípicos dentro de la tradición realista decimonónica.

¹¹ *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, ed. cit., p. 67.

El movimiento expresionista surge en Europa hacia 1910, y pese a su origen estrictamente pictórico, pretende asentarse como una concepción global que afecta a la música, la poesía o la arquitectura. Sus preceptos atacan al positivismo racionalista y desbaratan el marco idílico del progreso, en una postura estética e ideológica. Frente a la vulgaridad representativa del impresionismo y las manifestaciones naturalistas, se proclama el canto a la propia interioridad.

Con *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), nace el movimiento cubista de la mano de Picasso. Desde sus primeros pasos, la nueva tendencia pone en práctica la máxima de “pintar lo que se sabe, no lo que se ve”. Es, pues, el cubismo, una interpretación intelectual del arte que pretende ofrecer una síntesis de la realidad a partir del tamiz de la razón objetiva.¹² La disolución de la perspectiva supera el espacio estático y absoluto para coincidir profundamente con los preceptos de la teoría de la relatividad. Al captar la estructura interna y la apariencia externa de las cosas, los cubistas incorporan el valor de lo superpuesto. La interpenetración de espacios y la simultaneidad, presentes en los cuadros de Braque y Picasso, mostraron cómo se puede obtener una visión desde el interior y el exterior de un objeto, redefiniendo la relación entre el hombre y su entorno.¹³

¹² Cfr. Fernando Agrasar, “Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia”, en Eva Valcárcel, *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, S. P. Universidade da Coruña, pp. 53-68.

¹³ Gran parte de los rasgos que configuran la estética del movimiento creacionista son apuntados por Guillaume Apollinaire en 1913, en su ensayo *Les peintres cubistes: ruptura con la tradición y el concepto de verosimilitud, deshumanización, relegación del tema a un plano secundario, autonomía del lenguaje*, etc.

El rasgo novedoso que apuntará el movimiento futurista estriba en la intencionalidad de constituirse en accionadora directa sobre el marco social. Frente a la noción anquilosada, estática, armónica y contemplativa de belleza, postulada por la tradición, los futuristas ensalzan la velocidad, el dinamismo, la lucha de opuestos y una cierta querencia por el sentimiento violento. Supone una tendencia paradójica que pretende conciliar el culto por los avances tecnológicos con la devota reivindicación de las fuerzas instintivas. De todos modos, si bien la paternidad del futurismo se le otorgará habitualmente a Marinetti, el escritor mallorquín Gabriel Alomar explicita hacia 1904, cinco años antes de la publicación del primer *Manifiesto Futurista* del italiano, en varios artículos publicados en *El Poble Català* las ideas básicas que constituirán la doctrina futurista: “sustituir l’ideal estàtic per l’ideal dinàmico”, “preparar l’adveniment del temp nous”, y, en absoluta coincidencia con las proclamas posteriores de Marinetti, Alomar defiende:

“la força del individu contra la força de l’Estat, o sin acoler-se a demà contre avui i contre ahir, a la juventut contre la villesa, al moviment contre la inercia”.¹⁴

Hacia 1916 en Zurich, Tristan Tzara se rebela contra la angustia de una Europa sumida en pleno caos bélico y cobra forma el movimiento dadá. Probablemente se constituye como la manifestación vanguardista más

¹⁴ Cfr. Eva Valcárcel “El futurismo de Gabriel Alomar”, en *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, ed. cit., pp. 47-56.

revolucionaria y marcada por una postura radical de negación, no sólo frente a la tradición o a la mecánica constructiva del positivismo, sino con respecto a la propia esencia del arte, que cuestiona y destruye. Ataca a todas las normas de la lógica y preconiza la libertad del individuo regido por la contradicción y el azar. Éste fabricará un objeto artístico sin responder a ninguna clase de fórmula o regla prefijada. Los primeros textos dadaístas explotan una senda satírica e iconoclasta y asumen un tono profético. Creadores como Picabia, Hans Arp o Schwitters forman parte de una tendencia que se agotará hacia 1923, cuando su vocación transitoria comience a aproximarlo a una línea surrealista. Sin embargo, frente a la desconfianza en las normas del dadaísmo, los surrealistas poseen una voluntad firme de transformación social, intervienen en la cultura y emprenden serias investigaciones teóricas que aportan cohesión a sus postulados; con el apoyo de la ciencia y la filosofía, intentaron buscar una salida liberadora para el hombre en crisis, reinterpretando el mundo según los parámetros freudianos. La inercia del futurismo marinettiano y el dadaísmo despertará la conciencia de unos nuevos moldes de creación en el ámbito hispanoamericano. Huidobro en su primera etapa y De Rokha , a través de su concepto de vitalismo dinámico y violento aplicado a la poesía operan como avanzadilla receptora de estas influencias, a pesar de su integración en un clima cultural y artístico nada propicio para estas incursiones.

El ultraísmo se convertirá en el último de los movimientos definitorios de las vanguardias históricas, tras el creacionismo huidobriano¹⁵; ambos suponen, además, las dos muestras determinadamente hispánicas del vanguardismo europeo.

Oponen los ultraístas la primacía de la metáfora y la eliminación de los nexos y la adjetivación retórica ante los excesos del sentimentalismo de herencia modernista. Borges se adhiere de modo entusiasta a las polémicas del ultraísmo y Jorge Schwartz reseña las coincidencias entre el escritor argentino y Huidobro a la hora de rechazar el arte imitativo y defender una visión deformadora de la realidad.¹⁶

Por lo tanto, una vez observado el panorama europeo en las distintas corrientes que conforman la vanguardia histórica, podemos ratificar, además, las relaciones que comienzan a fluir hacia los dominios culturales hispanoamericanos. En todo caso, el desarrollo de las nuevas tendencias en América Latina presenta una evolución particular que merece ser analizada de modo concreto.

En el marco de Hispanoamérica, los códigos estéticos de finales del XIX vienen señalados por el auge del movimiento modernista. Conviviendo y prevaleciendo en ese ámbito, la narrativa de corte realista-naturalista, o las manifestaciones tardorrománticas pueblan la producción prosística. Hacia 1909, los esquemas modernistas se ven traspasados por la introducción de

¹⁵ Obviamos cualquier tipo de referencia al movimiento creacionista, puesto que su desarrollo y presencia en la prosa huidobriana formará uno de los apartados esenciales de este estudio.

¹⁶ Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 100.

las teorías de vanguardia. A pesar de todo, el contexto crítico referente a esta etapa de la literatura hispanoamericana privilegia a la creación poética e ignora las innovaciones en el plano narrativo. No obstante, los nuevos autores pretenden quebrar los antiguos moldes costumbristas o folkloristas y abren una vía, en ocasiones tangencial, hacia una renovación que tiene mucho que ver con un replanteamiento general de raíz social y política. Merlin H. Foster analiza el fenómeno del siguiente modo:

“Las realidades nacionales se perfilan con fuerza, pero las mismas influencias culturales literarias tienen un efecto en toda América Latina. La búsqueda de una nueva expresión en las décadas del veinte y del treinta puede caracterizarse como, bajo la rúbrica general de *vanguardismo*, y es posible ver el *modernismo* brasileño, el *creacionismo*, el *estridentismo*, y el *superrealismo* como varias manifestaciones del mismo todo literario cultural.”¹⁷

Sin duda, los movimientos de vanguardia son deudores directos del modernismo finisecular, en lo que respecta a la intención revitalizadora del lenguaje poético, y, sobre todo, por su actitud abierta a la modernidad y al cosmopolitismo. Las primeras composiciones huidobrianas se acomodan a los modelos modernistas, y es representativo el título de la primera revista

¹⁷ En Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 110. En oposición a estas teorías, Federico Schopf analiza el surgimiento de las vanguardias como una reacción frente a los excesos modernistas (*Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.). Ambas explicaciones, pese a su aparente antagonismo, no resultan excluyentes; al contrario, en nuestra opinión encierran aspectos explicativos de la eclosión de las estéticas vanguardistas absolutamente complementarias.

en la que colabora, *Azul*, fundada en 1913 por él mismo junto a Carlos Díaz Loyola (Pablo de Rokha):

“Darío está, así pues, inserto en el camino hacia la vanguardia hispánica por su asimilación de las inmensas licencias aprendidas en el simbolismo. Le acompañan en esa situación particularmente Herrera y Reissig y Lugones. La posibilidad de construir un mundo con insólitas correspondencias, la ruptura de la ley clásica de las analogías, son premisas y realizaciones permanentes en su obra.”¹⁸

Tal vez por ello, las aportaciones de la vanguardia en Hispanoamérica buscan, más que dinamitar el propio modernismo, rechazar todo discurso asentado como norma y que pretenda convertirse en plasmación artística estática. Los nuevos autores entienden su tarea como un trayecto experimental, una posibilidad de conocimiento que se opone a la existente y que se extiende en diversas áreas del saber. De este modo, las manifestaciones culturales de las nuevas tendencias no pueden ser analizadas de modo independiente de los procesos sociales e históricos. Es interesante matizar las diferentes caras de la vanguardia, atendiendo a las palabras de Trinidad Barrera:

“Conviene aclarar que con el término vanguardia, se habla no sólo de “vanguardia literaria”, sino también de “vanguardia política”, sobre todo en Rusia[...]. Ya a finales de la década de los veinte y para el caso

¹⁸ Luis Sáinz de Medrano, “La vanguardia desde el modernismo”, en *Anales de literatura hispanoamericana Prosa de vanguardia y otros estudios*, nº 26 II, Madrid, S.P. Universidad Complutense, 1997, p. 311.

hispanoamericano pueden rastrearse ensayos polémicos sobre la relación entre la vanguardia estética y la socio-política que proclamaba la necesidad del compromiso del escritor. Se reabre así una vieja polémica entre arte comprometido y arte por el arte, dualidad que puede apreciarse también en las revistas de vanguardia”¹⁹

La renovación narrativa actualizada por estos escritores va más allá del plano sintáctico, lingüístico o de la perspectiva. La naturaleza colindante es reinterpretada a partir de una eclosionante realidad exterior condicionada por la tecnología, la publicidad o el cine. Estas nacientes expresiones aparecerán de manera explícita en sus obras, y la simple alusión o toma de conciencia frente a estas novedades implica una estética del “momento” que resalta la fugacidad e inmediatez del objeto-arte. Por otra parte, la nueva literatura, en especial en el campo narrativo, denota una evidente carga metadiscursiva que representa otro signo identificador de la vanguardia; se trata de huir a toda costa del “efecto de realidad”, para eliminar en el lector lo que Coleridge definía como “willing suspension of disbelief”, y que permitía aceptar cualquier clase de artificio ficcional.

La desaparición de los ambientes rurales y localistas será otra de las características dominantes en la nueva narrativa. La vanguardia es un fenómeno urbano, aún más, metropolitano, y este marco espacial será útil en una doble faceta, para deslindar esta producción de las tipologías

¹⁹ Trinidad Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 18. De hecho, casi todos los autores de nuestro corpus se plantean esta dicotomía y oscilan entre ambos postulados, especialmente Vicente Huidobro, que hace de este debate un eje paradigmático de su obra.

regionalistas e indigenistas, y, por otra parte, para ahondar en el carácter cosmopolita que la define. En palabras de Carlos Rincón:

“El surgimiento de una serie de prácticas de (neo) vanguardia intentó contribuir a la comprensión de mundos sociales vividos en la vida cotidiana, en la experiencia de la vida urbana –urbanización de la conciencia-, y de los medios masivos de comunicación”.²⁰

En todo caso, las realizaciones vanguardistas conviven en el contexto hispanoamericano con una narrativa de corte más realista, (costumbrismo folklórico, criollismo, etc), se desarrollan en una secuencia cronológica paralela, y ocupan con respecto a estas tendencias más tradicionales un plano secundario en su difusión. Esto no impide constatar la presencia de un grupo extenso de escritores, que producen una obra marcada por pautas comunes, entre 1920 y 1935, cuya acción se cimienta en actitudes de negación y que, en sus postulados extremos, se orienta hacia la tabla rasa, el cero referencial. En palabras de Jordi Estrada:

“Si hubiera que buscar las primeras expresiones acabadas de una vanguardia que reconciliara la vocación de ruptura con la inserción en el sistema latinoamericano sería ejemplificador hacerlo en el campo de la narrativa, en la frontera de los años treinta”²¹

²⁰ Carlos Rincón, “La vanguardia latinoamericana: posiciones y problemas de la crítica”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín, 1989, Frankfurt, Vervuert, 1991, p. 54.

²¹ Jordi Estrada, “El estallido de las vanguardias en América Latina”, en *Camp de l’arpa*, nº 55-56, Barcelona, octubre de 1978, p. 28.

Además, la recuperación por parte de la crítica de estas obras se produce en los diferentes ámbitos nacionales hacia la década de los 60, época e la que comienzan a ser asimilados y reconocidos como predecesores de la narrativa contemporánea. Sin entrar a valorar el caso chileno, que será el motivo troncal de este trabajo, observaremos, de modo conciso, las concomitancias entre los diversos autores adscritos a esta renovación literaria sin precedentes.

En Argentina, Macedonio Fernández desmitifica el tono solemne de la producción tradicional, oponiendo a ésta una literatura sin referencia, ausente de trama, sometida a un proceso de vaciado que le lleva a escribir auténticos “textos sobre nada”. *Papeles de Reciénvenido* es una miscelánea inconexa, marcada por un humor absurdo y subversor, y con un protagonismo desmesurado del narrador, que intercala prólogos, notas al pie, digresiones parentéticas, reflexiones estéticas, lo que sirve tan solo para frustrar toda similitud con una narrativa orgánica. Del mismo modo, Felisberto Hernández centra su escritura en el ludismo y en el propio acto creador como punto de reflexión. En este ambiente, Oliverio Girondo escribe *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, confeccionados en una prosa que mantiene un ritmo poético y que destaca por los artificios verbales y la intercomunicación genérica. Roberto Arlt, por su parte, asimila la cultura popular y el desarraigo, diluye muchos de los rasgos esencialmente vanguardistas para quedarse con su rechazo a los cánones y el uso de un

lenguaje antiliterario, particularidad resumida por Onetti: “odia lo que podemos llamar literatura entre comillas”.²²

México vive en la década del veinte, una exaltación ideológica de los preceptos revolucionarios que condiciona un tipo de escritura costumbrista de raíz nacional. En ese panorama, el subjetivismo, el juego evasivista y la prevalencia de la imaginación que postula la corriente estridentista no parece tener demasiada cabida. Aun así, el guatemalteco Arqueles Vela se atreve a deshacer la independencia argumental y a vulnerar las categorías espacio-temporales. En palabras de Luis Leal:

“los estridentistas, como los futuristas, enaltecen los aparatos mecánicos, cantan a las masas, dan preferencia a las imágenes dinámicas, hacen uso de recursos tipográficos y ponen la palabra en libertad”²³

El grupo *Los Contemporáneos* aporta una nueva óptica del relato con una serie de afinidades: nebulosidad, tendencia a cierto esquema sentimental-formativo, y, sobre todo, una destrucción de las marcas que delimitan lírica y narración. Destacan en este grupo Jaime Torres Bodet – *Margarita de niebla* (1927)-, Gilberto Owen –*Novela como nube* (1928)- y Salvador Novo –*Return ticket* (1928)-. En estas novelas, los elementos básicos que constituían tradicionalmente la narrativa (acción, descripción, trama) ceden primacía a la evocación, por medio de imágenes plenas de fuerza

²² Juan Carlos Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”, en Jorge Lafforgue, *Nueva novela latinoamericana*, 2, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 369.

²³ Luis Leal, “El movimiento estridentista”, en Óscar Collazos, *Las vanguardias en América Latina*, Barcelona, Península, 1977, pp. 105-106.

lirica, que abrirán además un sendero común a gran parte de la prosa de vanguardia: “el relato autobiográfico de la constitución de una sensibilidad artística, personificada en un personaje emblemático, *alter ego* del autor”.²⁴ Tal vez sea Salvador Novo quien ejemplifique más fielmente el talante híbrido de esta literatura. *Return ticket* destaca, ante todo, por su inclasificabilidad genérica; además, su presentación y disposición tipográfica (en una maleta con sellos y otros complementos), la convierte en un auténtico objeto vanguardista. Pero más que una novela de viaje se mostrará como un recorrido irónico a través del propio autor, cargado de interioridad, aunque con una voluntad de verosimilitud que se refleja en el tipo de recursos utilizados (revelación de fuentes, acumulación de datos, etc). Introduce Novo lo que Verani denomina “narrativa sin ficción, género intermedio entre la novela y el documento, que constituye una línea central de la narrativa latinoamericana actual”.²⁵

La incomparable producción poética de César Vallejo desplazará el posible impacto de su prosa. De todas maneras, la publicación de *Escalas melografiadas* (1923), casi paralela en el tiempo a *Trilce* nos permite confirmar la desarticulación común de la forma, el fragmentarismo y el ambiente onírico y emotivo que envuelve al texto. Martín Adán en *La casa de cartón* plasma los códigos vanguardistas en un relato marcado por la yuxtaposición, la rememoración desprovista de nexos hilativos y los efectos distorsionantes que pretenden desconcertar a un lector que se exige como

²⁴ Darío Villanueva, Prólogo a *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, p. 14.

participativo, dispuesto a cubrir los espacios en blanco y a estructurar lo aparentemente anárquico y deshilvanado.

En conclusión, la etapa que comprende desde 1920 a 1935 inicia un proceso de adaptación de los sistemas narrativos a la demanda industrializadora de la sociedad; el lenguaje pierde poder estetizante y mediatizador, y la escritura opera una fusión entre lo culto y lo popular, apela al humor y a la preeminencia de la subjetividad, trasciende las barreras genéricas y despierta un espíritu iconoclasta y reflexivo. En todo caso, la vanguardia se perfila como un fenómeno excéntrico y manifestado en un maremagnum productivo sin focos o direcciones, o más bien, con múltiples puntos referenciales que hacen ingente cualquier labor de encasillamiento. Saúl Yurkievich ha sabido condensar con lucidez las paradojas inherentes a la estética vanguardista:

“Agente de la contracultura o cultura adversaria, la vanguardia busca mediante intervenciones contraventoras o catastróficas invalidar, más que las preceptivas vigentes, los antiguos sistemas de representación simbólica de la realidad. Su acción se asienta sobre todo en códigos negativos. Antiarte (*underground, off off*), en literatura se propone describir lo escrito, descodificar, desestabilizar, desautomatizar, desgramaticalizar, desestructurar, descompagnar los dispositivos textuales instaurados para sacar la escritura de sus fijaciones conceptivas, perceptivas y preceptivas, para propiciar otro sistema simbólico que permite redisponeer lo real

²⁵ Hugo Verani, op. cit., p. 56.

restableciendo una nueva concertación entre visión y representación del mundo”.²⁶

²⁶ Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, art.cit., p. 93.

I.2. EL PANORAMA LITERARIO CHILENO DE INICIOS DE SIGLO. LOS MOVIMIENTOS RENOVADORES.

Si nos detenemos a analizar las diversas etapas de la producción literaria chilena, se puede advertir una acusada relación entre sus procesos evolutivos y los sucesos más determinantes de la historia del país. Desde la primera “crisis”, iniciada con la conquista en el siglo XVI, pasando por los tres siglos de literatura colonial, y más tarde, la eclosión independentista de 1810, cada inflexión histórica repercute en una nueva tipología literaria. Con la Guerra Civil de 1891 finaliza el periodo del romanticismo literario y se abren los caminos del naturalismo, modernismo, criollismo y mundonovismo. Estas tendencias sólo se vieron rebasadas hacia la segunda década del siglo XX, a partir de una serie de inquietudes sociales, políticas y culturales emergentes, que hallan terreno abonado en las ansias reformistas que comienzan a gestarse en Chile en la denominada Etapa del Centenario.

En 1910, Santiago se dispone a festejar el centenario de la independencia chilena. La capital de 400.000 habitantes, (en un país de unos cuatro millones), despliega un discurso autocomplaciente y orgulloso, percibiéndose a sí misma como culta, ilustrada y europea. La arquitectura de la ciudad mezcla las mansiones coloniales con algunas edificaciones de arte “belle époque”, estilos orientales e incluso palacios moriscos o neoclásicos. Sin embargo, hacia la periferia van surgiendo de modo progresivo calles polvorientas, suburbios insalubres y promontorios de

basura que suponen un contraste al “progreso” ensalzado por los portavoces de la oficialidad.²⁷ Mientras el centenario argentino suscitó una absoluta coincidencia festiva, en el caso chileno, disputas políticas dividen en sectores antagónicos al mundo intelectual. Tres ideas reiteradas dominan en la literatura ensayística del momento: la crisis ético-moral, la corrupción política, manifestada en una alternancia bipolar que desvirtúa el sistema parlamentario y las desigualdades sociales. En medio de este ambiente, sectores aristocráticos se erigen en abanderados de una cronística que adquiere un carácter “cortesano”. Joaquín Edwards Bello define el talante del país en esta etapa, revistiéndolo de una aureola eurocéntrica: “esta ciudad sueña con París... usar palabras francesas quiere decir refinamiento”²⁸. En *El inútil* (1910), el mismo autor cuestiona de modo satírico el parlamentarismo y la actitud inmovilista de los sectores sociales dominantes.

La novela chilena de corte naturalista o tardorromántica transmite una mirada armónica e idealizada del país; en las tramas de estas novelas, las problemáticas inciden en las trayectorias de los personajes y en el desarrollo de la ficción narrativa, pero se elude toda referencia a cuestiones sociales y sólo se recurre a una serie de tópicos de raíz folklórica o tradicional. Así, en 1912,²⁹ Víctor Domingo Silva publica *Golondrina de*

²⁷ Cfr. Bernardo Subercaseaux, “Mármol de barro”, en *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago de Chile, Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998, pp. 9-36.

²⁸ Cfr. Joaquín Edwards Bello, “El 18 del Centenario” en *Crónicas del Centenario*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1968.

²⁹ En ese mismo año, Vicente Huidobro ya había publicado *Ecos del alma* y estaba a punto de presentar *La gruta del silencio*, anticipadores de una nueva sensibilidad que comparte espacio con las manifestaciones tradicionales.

invierno, obra teñida de una combinación de realismo, subjetivismo y ambiente pseudorromántico. Descrita como “novela de familia” o “novela campesina”, insiste en la idea de la desconfianza con respecto a la ciudad para sobrevalorar la vida campestre en contacto con la naturaleza; aparentemente, nada más alejado de las preocupaciones de los primeros vanguardistas, que proclaman e instauran una estética urbana y cosmopolita. No obstante, el tono desencantado frente a la racionalidad y el positivismo emparenta a la novela con las nuevas expectativas que en el círculo cultural de la época, comienzan a salir a la superficie:

Era un ser algo extraño este estudiante. Él, que ya iba a obtener su título de médico, después de brillantísimos estudios, no habría sabido explicar ni por qué sufría. Un desencantado intelectual, un desengañado de los libros y de la ciencia, un sediento de ideal, que no puede aceptar ideal alguno, porque ninguno llega a satisfacerle. Eso creía ser.³⁰

Pese a que las producciones novelescas sigan reflejando contextos armónicos desprovistos de conflictividad, se atisban ya señales de un inconformismo latente. En 1911, Alejandro Venegas publicaba *Sinceridad. Chile íntimo en 1910*, una serie de cartas dirigidas a Ramón Barros Luco, presidente de la República. Rebate el tono idílico de la óptica oficialista y traza una descripción de viajero, a medio camino entre el humanismo y el positivismo darwinista:

³⁰ Victor Domingo Silva, *Golondrina de invierno*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996 (5ª ed.), p. 39. Observamos que se esbozan perfiles coincidentes con los rasgos psicológicos del protagonista característico de las novelas de vanguardia.

Cuando se mira la llanura desde las cumbres, hasta el ojo más experto está expuesto a engañarse: desaparecen los detalles, los contornos se suavizan, los objetos se confunden; el arroyo puro y transparente y la charca cenagosa y putrefacta brillan con la misma nitidez de la plata bruñida... pero el que por esa misma llanura camina a pie, cansado y sudoroso, ve las cosas de modo muy diverso.³¹

El momento álgido, desde el punto de vista cronológico, en la producción de vanguardia chilena puede datarse entre 1927 y 1934, pero el marco propicio para esta praxis, comienza a gestarse mucho antes. Hacia 1906, surge la Federación de Estudiantes de Chile, con la intención de defender sus derechos atacados por los privilegios de la clase dirigente. En 1911 fundan la revista *Juventud*. Allí se establecen los principios reivindicativos de esta asociación que lucha contra “la aprobación ciega de todo lo que triunfe” y asume una convicción luchadora y utopista:

“El hombre es un ser que crea y produce, que fecunda y elabora y que al sentirse presionado en las estrecheces de la tierra quiere remontarse y llegar a las alturas, [...] para seguir la Verdad en su vuelo cada vez más alto, para sentir de cerca su calor fortificante.”³²

³¹ Cfr. Bernardo Subercaseaux, op. cit., p. 30.

³² *Juventud*. Revista órgano de la Federación de Estudiantes, nº 1, Santiago de Chile, noviembre de 1911.

Frente al ideario expuesto en *Ariel* por Rodó, los discursos de los jóvenes estudiantes chilenos adoptan un tono combativo y de acción que trasciende lo puramente estético. Como motivo recurrente rechazan la cobardía que supone la ataraxia contemplativa y proclaman el carácter liberador del dinamismo juvenil. Los nuevos referentes literarios que configuran la modernidad, circulan por las páginas de *Juventud* y *Claridad*, la otra revista de la Federación. Debussy, Nietzsche, Apollinaire, Verlaine, Rimbaud, se dan a conocer en los ámbitos universitarios chilenos, junto con pintores locales como Camilo Mori y el resto de los posteriores miembros del grupo Montparnasse o colaboradores que habrán de asumir el liderazgo de las nuevas tendencias, como serán Neruda y Huidobro.

Por otra parte, el movimiento estudiantil desarrolla una ideología antiburguesa que continúa una tradición enraizada en las bases modernistas y que será uno de los ejes fundamentales sobre los que pivota la estética de vanguardia. A través de esta renovación impulsada desde marcos estudiantiles, la génesis de las innovaciones poseerá una esencia mixta, de tipo político e intelectual. Pedro Prado y Vicente Huidobro estuvieron profundamente vinculados a este proceso, como también se conectaron ideológicamente al espiritualismo de vanguardia, la otra sensibilidad estética que preconizará el advenimiento y consolidación de las corrientes modernas en Chile. A pesar de sus concomitancias con el modernismo literario, principalmente visibles en el antimaterialismo y el

rechazo a la racionalidad positivista, y aún considerando las influencias francesas, este grupo de escritores (mujeres fundamentalmente), ponen en juego una serie de rasgos que terminarán por instaurar una actitud novedosa y desmitificadora frente al arte. En primer lugar, la existencia se justifica a partir de la espiritualidad, en una inquietud de trascendencia de corte místico pero que no admite ser etiquetado como tal. Las meditaciones y evocaciones interiores son la fuente máxima de creación para estas autoras que otorgan un papel preponderante a los presentimientos, videncias, intuiciones, en ocasiones dolorosas, puesto que el espiritualismo asume la función catártica del arte. La biografía interior, manifestada en forma de novela, prosa poética, diario íntimo o crónica de viajes, será el núcleo principal en el aspecto temático para estas escritoras.³³ La naturaleza mantiene en ocasiones una relación analógica con los estados afectivos y la interioridad de los personajes, siguiendo una estilística de origen romántico. Las lecturas básicas de estas autoras incluyen a los románticos y simbolistas franceses, además de Ibsen, Tolstoi o Tagore. En cierto modo, las principales representantes de esta corriente fueron mujeres pertenecientes a la aristocracia chilena, pero su postura inconformista y mitoclástica hace que se conviertan en un aldabonazo a las conciencias narcotizadas del poder

³³ Como observaremos al analizar la obra de María Luisa Bombal, esta autora, insertada por una parte de la crítica chilena en la generación del 38, manifiesta una serie de trazos, herederos directos del espiritualismo feminista, que nos permiten, sin lugar a dudas, considerarla como participante destacada en la historia de la vanguardia en su país.

oficial, y dejan abierta “una tradición subterránea que va a incidir en autoras de la importancia de Gabriela Mistral”.³⁴

Las autoras más representativas serán Inés Echevarría de Larraín (“Iris”), que escribe varios textos memorialísticos y de viajes, un número importante de artículos y críticas, y alguna que otra novela como *Hora de queda* (1918); Mariana Cox Stuken (“Shade”) o Teresa Wilms Montt, auténtico mito de la época, tanto por su atractivo físico como por su actitud inusitadamente anticonvencional. Hernán Díaz Arrieta (“Alone”), que más adelante se convertirá en figura señera de la crítica chilena más tradicionalista, será incluido en el repertorio de adscritos a esta corriente espiritualista, principalmente gracias a su novela *La sombra inquieta*, interpretada como una obra en clave que recrea la apasionada relación de juventud que unió a Alone con Shade (Mariana Cox).

Feminismo de vanguardia y reformismo estudiantil aportan legitimidad y cohesión a una etapa de cambios que abonará el terreno y lo hará receptivo para un discurso estético nuevo, el de la vanguardia artística nutrida por las influencias europeas, pero signado también por unas pautas de evolución propias y que, pese a integrarse en un marco global cosmopolita, no renuncia a las señas de identidad chilenas.

En 1920, Martín Bunster y Alberto Rojas Giménez redactan el manifiesto *Agú* que ataca a las convenciones tradicionales, pero, como más tarde hará Emar, no muestra una servidumbre irreflexiva hacia las

³⁴ Bernardo Subercaseaux, op. cit., pp. 67-68.

tendencias de las nuevas estéticas.³⁵ Ambos autores, fundarán dos años después el “movimiento vanguardista chileno”, al que se adhieren Vicente Huidobro, Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Borges, Norah Lange y el estridentista Maples Arce. Es el comienzo del trayecto vanguardista en Chile.

En ese mismo año de 1920, Pedro Prado (1886-1952), publica *Alsino*, novela que supondrá, en una corriente todavía reconocible como tradicional dentro de la narrativa chilena, una anticipación del imaginario vanguardista, desmaterializado y de filiación romántica, y que se convertirá en precedente inmediato del vuelo transformador huidobriano, que explorará territorios vírgenes desde el paracaídas insólito de *Altazor*. Jaime Concha lo menciona al referirse a las etapas germinales de la vanguardia chilena:

“La figura imponente, en ese tiempo, es Pedro Prado, figura ambigua en relación con la vanguardia. Cuando todo está por nacer, Prado lo impulsa y lo sostiene, a veces con increíble generosidad; cuando ya la vanguardia ha extremado sus manifestaciones, entonces se repliega y empieza a escribir sonetos”.³⁶

Aunque Prado tomará parte de modo indirecto en la actitud de defensa de los valores nacionales que inspiran a la generación del novecientos, su contenido filosófico y espiritual lo aparta del modelo criollista y lo inserta en una vía marcada por el simbolismo y las resonancias bíblicas. La etiqueta

³⁵ A este respecto, vid: Eva Valcárcel, “La vanguardia en las revistas chilenas” en *La vanguardia en las revistas literarias*, A Coruña, Servicio de Publicacións, Universidade da Coruña, 2000, pp. 130-133.

³⁶ Jaime Concha, “Función histórica de la vanguardia. El caso chileno”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 48, Lima-Berkeley, 1998, p. 13.

más aproximada a su talante sería tal vez la de “postmodernista”. Acción y reflexión sobre el trabajo artístico se fusionan en la personalidad de un autor, al que Alone definió como:

“Una fisonomía compleja, sólida, original, de poeta, pensador, artista, hombre práctico, fundador de familia, capaz de hacer negocios, y, al mismo tiempo, vago, solitario, melancólico.”³⁷

Alsino ha sido clasificada en más de una ocasión como “poema sinfónico” y ha suscitado opiniones contrapuestas en la crítica. Su estructura es, desde luego, polimórfica, y, en cierto modo, anárquica y discontinua, ya que, tras presentarse como el relato de un niño de origen humilde que recibe el don anhelado de poder volar, el texto deriva por senderos intimistas, divagaciones metapoéticas, análisis psicológicos sobre la condición del ser y sus ansias creadoras, etc.

El espacio real en el que se asienta la narración será el de la precordillera de la región del Maule, un ámbito rural que debía ser sobradamente conocido para el lector acostumbrado a la producción nacional-costumbrista al uso. Sin embargo, desde el primer momento, la ambientación se despega de referencias localistas para actuar como simple soporte simbólico de un personaje que habita a medio camino entre lo terrestre y lo etéreo y no encuentra consuelo a su inconformismo en ninguna de sus aspiraciones innatas:

³⁷ Vid: Hernán Díaz Arrieta, “Alone”, *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962.

¡Señor!, yo ardí más inflamable que una brizna de paja en el júbilo que vertiste sobre la vida y el mundo.

Ebrio, una y mil veces, me hundí en el cielo como en el monstruoso cáliz de una flor.

Pero, al igual de un sitio donde todos los caminos se cruzaran , fui hollado, a la vez, por todas y cada una de las ansias infinitas. Cuando volaba sobre el mar, nunca me abandonó el recuerdo de la tierra, y cuando me dirigí derecho hacia tus astros, siempre me supe ligado a ella.

Jamás a nada pude entregarme por completo: una de mis alas llevábame a la derecha; la otra, a la izquierda; mi peso, a la tierra, y mis ojos hacia todos los ámbitos.

¡Siempre el vuelo fue para mi un goce doloroso!³⁸

El personaje protagonista sufre una especie de despersonalización, para configurarse como un ente simbólico; el despliegue del alma humana en la dualidad social-colectiva o individual-creadora. De hecho, el desarrollo del texto tiende a la eliminación de los personajes secundarios que interpelan a Alsino en los primeros capítulos, para depurar la trama hacia sus relaciones con personajes prototípicos, (la amante-niña, Abigaíl, o la amante-muerte, Rosa, que lo conduce a la ceguera). Ya en los últimos episodios, la tensión dialógica deriva en una serie de monólogos

³⁸ Pedro Prado, *Alsino*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1993 (4ª ed.). Espíritu contradictorio, asunción de una personalidad deífica, deseo de liberación a través de un impulso catártico y marcas de filosofía panteísta son puntos comunes que comparte la novela de Prado con la obra huidobriana, y que suponen un precedente inmediato de la vanguardia en prosa.

introspectivos teñidos de una notoria depuración expresiva que acercan al texto a los dominios de la lírica:

Viajero en los aires suspendido, entre brisas pasajeras, adivino tu cercana majestad que viene.

Más allá de lo que vemos, ciegos somos, sólo lazarillo en el misterio, el corazón advierte.

Cuando arda el cielo y tus rayos sobre las mentes caigan ¡ay de mí! Si en la negra sombra que sigue el deslumbramiento, extravía, en la vertiginosa ascensión, tus huellas. [...]

Mis miradas agudas, como sendas, escrutan el abismo celeste. Mi cuerpo todo lentamente vibra en un temblor creciente.

Llegad, ¡oh, sol! La esencia de mi cuerpo tu sacro fuego aguarda.³⁹

A lo largo de su recorrido vital, el protagonista, reverso antiheroico del mito icariano, siente la evasión creativa del sueño, pero también el vértigo de la caída, que lo estigmatiza como un ser abocado a un destino trágico. Inmerso en su mundo interior cada vez más espiritual, sufre la incompreensión del ámbito humano que lo circunda, marcado por la vulgaridad picaresca y por la superstición ignorante. Por otra parte, la referencia social no está ausente ni mitigada en las páginas de *Alsino*. Determinado por un origen y una infancia desgraciados, el personaje central busca comprensión, afecto y reconocimiento en sus relaciones con “los otros”. Curiosamente, su mecanismo de liberación, el vuelo, lo aleja de la

³⁹ Idem, pp. 71-72. Nuevamente, temáticas antecedentes de los textos de Huidobro aparecen en la novela de Prado; literatura apocalíptica, *ascensus* místico, desprendimiento de la materia y fusión con lo absoluto.

cruidad terrena de los que le rodean y le aporta una conciencia tajante de la necesidad de afrontar un trayecto de autorreconocimiento en solitario:

“Por cierto que la lógica del más acá lo imagina apenas como amuleto de incuestionable poder curativo o a la manera de una extravagante diversión mientras le aceptan sus sabias historias. De él esperan utilidad o pasatiempo. Por eso, para todos sus circunstanciales acompañantes, Alsino es, más bien, naturaleza aberrante, quizás un ángel o la incomprensible figura de un engendro pacífico.”⁴⁰

Alsino encuentra su razón existencial en una triple dinámica: el vuelo, el canto y el amor. Coincidirá en estas tres dimensiones conceptuales y semiológicas con el trayecto de Altazor y, como éste, el destino del muchacho será la fusión con la naturaleza en los territorios del sueño y la muerte. De este modo, la lectura trágica apreciada tradicionalmente por la crítica, y que remite sin matizaciones al mito subyacente, se revela como incompleta y obliga a vislumbrar la consecución del ideal de permanencia inherente al recorrido circular de ascenso y caída:

Hace ya horas que Alsino asciende sin cesar. Se encuentra a una altura vertiginosa, dos veces mayor que la que alcanzan los últimos cóndores. Y sigue, sigue en su vuelo imperturbable [...]

- ¡A despertar!, ¡A despertar! – exclama. [...]

Súbitamente cae con una velocidad espantosa, que se va acelerando al infinito.

⁴⁰ Juan Antonio Massone, Comentario a *Alsino*, ed. cit., p. 211.

Antes de que a él vuelva el sentido de la realidad, el roce de su cuerpo con la atmósfera, cada vez más densa, comienza por encender sus alas, y, rápido como un vértigo, el fuego se apodera de él y lo consume [...]

Una legua antes de llegar a tierra, de Alsino no queda sino ceniza impalpable [...] Las brisas del amanecer se encargaron de dispersarlas.

Cayeron al fin, sí; pero el soplo más sutil las volvía a elevar. Deshechas hasta lo imponderable, hace ya largo tiempo que se han quedado, para siempre, fundidas en el aire invisible y vagabundo.⁴¹

René de Costa define, *Altazor*, el gran proyecto poético de Vicente Huidobro, como poema extenso moderno, “lírico” y no épico; esa es la razón por la cual carece del engarzamiento narrativo suficiente para darle cohesión pese a los siete cantos que van del orden al desorden y a la presencia de la temática del viaje. Para René de Costa, al igual que los *Cantos* de Ezra Pound, *Altazor* carece de un engarzamiento que le otorgue carácter unitario y se constituye como “a tangle of works unfinished”.⁴²

Todo el poema se estructura en torno a la caída física y moral de un personaje mítico y ahistórico. Retoma la tradición visionaria de Blake o Walt Whitman, pero a través de una concepción angustiada del mundo. Además, mientras las visiones de Blake y Whitman se dan en un marco natural, el viaje de *Altazor* recrea un universo artístico de carácter marcadamente

⁴¹ *Alsino*, ed. cit., pp. 207-208.

⁴² Cfr. René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, F.C.E, 1984. Esta opinión parece matizable. Creemos que sí existe unidad, aunque toda la "unidad" posible en un arte que postula el fragmentarismo como principio estético básico.

surrealista. El prefacio no posee un carácter retórico o solemne, sino más bien lúdico e irónico. El comienzo recuerda el estilo de los cómputos astrológicos: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo; nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor”⁴³ De Costa habla de un “prefacio en prosa”, pero sin duda no hay un hilo narrativo mínimamente consistente y, analizada la obra como un conjunto, no contradice este prefacio el tono lírico de los siete cantos. Parece anunciar, además, un poema con una armonía racional, que va más allá de lo estrictamente lúdico. Los futuristas explotan las imágenes del globo, avión, motor de explosión. El hombre es precariamente libre, puesto que *ser es caer*:

Vamos cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir.

Eres tú el ángel caído, la caída eterna sobre la muerte, la caída sin fin de muerte en muerte, aférrate a tu voz, embrujador del mundo.⁴⁴

Lo cómico y lo trágico se funden en la huida hedonista (el viaje en paracaídas) como respuesta a una situación de soledad, vislumbrable en el comienzo blasfematorio. La creación poética será el único motivo que detenga la caída hacia la destrucción. *Altazor* supone la manifestación lírica de un desafío épico: “Ah, mi paracaídas, la única rosa perfumada de la

⁴³ Vicente Huidobro, *Altazor*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1997 (5ª ed.), p. 9. Todas las citas del poema harán referencia a esta edición.

⁴⁴ Idem, p. 27.

atmósfera”.

El canto I es el más largo (casi setecientos versos) y el de construcción más sólida. Comienza con una serie de preguntas especulativas que Altazor se plantea a sí mismo, a Altazor-Huidobro. Destaca el deseo de escrutar el significado de la vida metaforizada como una caída hacia el vacío. El canto posee un dinámico desarrollo interno. Cuestionar el destino es querer cambiarlo, y ese cambio se estructura alrededor de una ruptura con las fórmulas culturales establecidas. La letanía sobre la inmensidad de Dios acaba por ridiculizar y aniquilar esa solemnidad (I, 149-163). La precisión formal del canto llega a su máximo exponente en su punto medio; la progresión del pensamiento se refleja en la idea de la vida como barco que zozobra: “como el barco que se hunde apagando sus luces”, “como el barco que se hunde sin apagar sus luces”. Todo el Canto I se debate entre el entusiasmo y la desesperación. Llevado por el optimismo, apunta a un cierre triunfal, una nota de esperanza ante la llegada inminente del poema. El hombre deberá crear a partir del “magnético dedo” de la nada. El canto II supone un paréntesis. Es una oda a la mujer, el amor, la felicidad, la alegría. La coherencia en el macrotexto se da desde el momento en que el final del canto anterior expresa una apología del acto creador como búsqueda de trascendencia. En este sentido, la creación se da en el Canto II. La mujer personifica el amor y la felicidad: “El mundo es más alto en tu presencia”. Este canto representa así uno de los instantes de detención de la

caída, de suspensión del viaje en el no ser.⁴⁵ Es, por ello, significativamente más corto.

El III es un canto metapoético en el que reina la confusión, el desamor y acaba la armonía. El objetivo del artista es la liberación del poema de la poética falsa. Comienza muy acertadamente con una crítica a los ultraístas, creando exageradas y muy buenas imágenes ultraístas. La nueva poesía ha de ser risa, dinamismo y catástrofe: “Con vagones de carcajadas [...] y cataclismo en la gramática”. El canto finaliza aportando un manifiesto estético en torno a la necesidad de vivir y crear: “Y puesto que hemos de vivir y no nos suicidamos, mientras vivamos juguemos el simple sport de los vocablos...”(142-144). El IV es el canto de la velocidad. Por eso se inicia con el verso “No hay tiempo que perder”. El ruiseñor simboliza el canto y la golondrina significa el tiempo. Golontrina y rodeñol son vocablos nuevos que sugieren una fusión absoluta entre ser y cantar, vivir y crear. El Canto IV culmina con un verso que remite a la alegría por haber encontrado el *eterfinifrete* (Principio y fin del universo), y que supone además la disolución del lenguaje y con él de todas las barreras y valores convencionales.

El V es el canto de la libertad de la imaginación; aparece un paraíso retozante, pero pronto surgen signos de la condición humana temporal. Un molino de viento se caracteriza por un movimiento reiterativo, simétrico e hipnotizante de las aspas. Es un elemento estructurante y un símbolo

⁴⁵ Paradójicamente, el amor anula la esencia del hombre, que se basa en la caída hacia la muerte, arrancándolo así hacia un espacio libertador que, no obstante, hace más patente su angustia.

crucial en la obra. La existencia es inútil, subyace una concepción cíclica del mundo. Lo creado se puede crear desde múltiples puntos de vista. No estamos ante un discurso especular, sino ante la visión geométrica de un discurso fragmentario. El penúltimo canto dirige su empresa de deconstrucción hacia las estructuras sintácticas. Para Oscar Hahn, el mecanismo desintegrador consiste en la producción de lo que Chomsky denominaba “frases agramaticales; es decir, de estructuras que no cumplen los principios sintácticos de la lengua española ni sus restricciones.”⁴⁶ Además, este canto alude a la visión poética. Huidobro formula esta visión repitiendo la palabra cristal, que encierra las connotaciones de lo visto, lo que se ve y el espejo. Ya tan cerca del final, el texto se esencializa. La poesía se forma a base de sueño, viaje, noche y muerte.

El lenguaje del último canto es inventado. Sólo pervive el sistema fónico del español. Es el canto de la disolución, sólo hay ruinas de vocablos; estamos a ras de suelo cuando los balbuceos pierden toda connotación racional. El viaje culmina; las últimas vocales ya no denotan nada, sino tal vez, dolor y estertores de muerte. El final, con un paralelismo sorprendente con Alsino recuerda al canto de un pájaro, y pájaro es el hombre que canta (el poeta) o el hombre Altazor fulminado por la altura . El texto encierra dos posibles interpretaciones: la lectura nihilista que implica desaparición y fracaso o una solución catártica. La destrucción es necesaria para una nueva creación.

⁴⁶ Oscar Hahn, Prólogo a *Altazor*, ed. cit., p. 17.

Altazor presenta una inversión sistemática de los textos bíblicos, del Génesis al Apocalipsis. Se inaugura con un verso que parece salido directamente de una de las obras de Nietzsche, *El Anticristo*. Huidobro se perfila con esta obra, en opinión de René de Costa, como uno de los continuadores y renovadores, junto con Neruda, Vallejo y Lorca en el tránsito modernismo-vanguardia, como herederos de los modernistas más audaces, Herrera y Reissig, Lugones o Pedro Prado.⁴⁷ El tono luciferino del poema se observa desde el comienzo blasfematorio hasta la propia condición de “ángel caído” que posee el héroe. Activismo, antagonismo, nihilismo, desembocan en muerte; muerte del individuo, del cristianismo, de Dios, del lenguaje, de la poesía, de Altazor... Existe otra analogía que parece decisiva; frente al cosmos creado en siete días, Altazor deconstruye o “descrea” su poema en siete cantos. Para Hahn, nos hallamos ante una paradoja:

“Este poema, en el cual el protagonista se ve como Lucifer, Jesucristo, Adán y Dios, es un cantar cristiano, de estructura y lenguaje vanguardistas, pero heredero directo de los moldes renacentistas y barrocos que narran la caída del hombre.”⁴⁸

Por lo tanto en *Altazor* y *Alsino* destacan los contrastes anímicos entre

⁴⁷ Cfr. René de Costa, “Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico”, en *Hispanic Review*, vol. 43, (1975), pp. 261-275.

⁴⁸ En nuestra opinión, es un poema postnietzscheano que no se explica sin entender la crisis de valores del hombre romántico, a partir del positivismo filosófico de Locke, y el cuestionamiento de la idea de Dios. Como Keats, Hölderlin o Leopardi, Huidobro apela a la belleza, la locura o la lucha orgullosa y resignada para encontrar su espacio creador que, de modo cíclico, conduce al abismo del fracaso y a la angustia de una nueva búsqueda.

la exaltación que producen los deseos de libertad del ser y la constitución de un centro referencial desprovisto de dependencias, frente a la desazón que causa la óptica desencantada de un cierto “spleen”, herencia del romanticismo y el simbolismo más el tamiz de la doctrina nietzscheana. Para Bernardo Subercaseaux, el imaginario aéreo es inseparable de una conciencia recién inaugurada, la de la modernidad, donde la continua búsqueda de solidez constructiva se desintegra de modo turbulento hacia una dialéctica circular, la de la constante renovación:

“En la polaridad ascenso y caída late un sentimiento del ser arrojado en el mundo, una especie de existencialismo avant la lettre, un trasfondo metafísico de corte nihilista, una suerte de encierro de la trascendencia en la inmanencia, un alma que es al mismo tiempo cuerpo físico y cuerpo social. Tales son las características y la sensibilidad que anima el viaje y vuelo moderno presente en estas obras.”⁴⁹

Es necesario insistir, de todos modos, en la idea de que las manifestaciones vanguardistas tanto en el plano poético como, de forma más acentuada, en la narrativa, ocupan un espacio restringido o marginal en lo que respecta a la difusión o a la repercusión crítica. En la década del Centenario la literatura chilena se desgaja en tres tendencias básicas, herederas directas de las corrientes hegemónicas durante el XIX: costumbrismo, nacionalismo criollista y realismo social. Los críticos más

⁴⁹ *Genealogía de la vanguardia en Chile*, ed.cit., p. 42.

inmovilistas, vinculados a los centros de poder cultural, resultan los mas eficaces difusores y propagandistas de estas expresiones. Incluso Augusto D´Halmar o Edwards Bello, sin poder considerarse como integrantes de esta línea oficial, cultivan en alguna etapa de su producción, alguna de estas tipologías.

Los pioneros en la introducción de las estéticas vanguardistas en Chile, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, se inscriben de modo inequívoco en la órbita del modernismo antes de desarrollar su propia personalidad creadora. La propia Gabriela Mistral publica en 1913, *Las fuentes cegadas*⁵⁰, de filiación modernista, aunque anticipadora de un cierto existencialismo que siente la pérdida de ideales en un mundo que sobrestima lo pragmático. Los balbuceantes escauceos poéticos de Huidobro, a la sombra y bajo el peso de la fuerte presión conservadora familiar, vienen connotados por su carga tardorromántica y rubeniana. Por eso los motivos mitológicos ilustran *Musa joven*, la revista que Huidobro dirige con diecinueve años. Un año antes, en 1911, *Ecós del alma*, su primer poemario:

“se inclina en una sucesión de venias ante los mitos del clan, incienso para los dioscellos lares.. acata la mitología religioso-patriótica que se respira en el hogar y en el colegio”.⁵¹

⁵⁰ La obra fue editada en *Norte y Sur (Revista literaria mensual)*, en septiembre de 1913. En esta publicación santiaguina los criterios de elección se basan significativamente en “manifestar ideales y difundir literatura chilena y no a la vera de Nietzsche”

⁵¹ Volodia Teitelboim, *Huidobro, la marcha infinita*, Santiago de Chile, Bat, 1993, p. 32.

No será hasta 1913 en *Canciones en la noche* y *La gruta del silencio*, cuando anticipe un quiebre formal asociable a las nuevas realidades poéticas. El caso de Huidobro refleja a la perfección el clima cultural que se vivía en el Chile del primer cuarto de siglo. Su madre, María Luisa Fernández, vinculada al grupo de escritoras que desarrollaron el movimiento espiritualista, puso en contacto al joven vate con los simbolistas franceses, decisivos en su formación, los parnasianos y otros autores como Tagore o Whitman. De hecho, ella fue la instigadora del proyecto difusor de ideas artísticas *Musa joven*, y ese mecenazgo de la figura materna se complementa con un contexto social en el que la poesía adquiere una dimensión que, desde una perspectiva actual, parece sorprendente. Formaba parte de la vida social y familiar, de festividades en ámbitos públicos y privados. La capacidad de ser memorizada por su sonoridad, métrica y ritmo, hacía además que los moldes modernistas y románticos fuesen los elegidos en las escuelas y liceos para iniciar a los jóvenes en la praxis literaria. Curiosamente, este contacto tan intenso con la esfera poética de la época provoca que Huidobro y otros cuasi-adolescentes englobados en el marco protector de su revista, comiencen a distanciarse de las marcas tradicionales para huir de “la rutina, el cliché y los fósiles literarios”.⁵² En cualquier caso, las semillas de lo que habrá de ser la renovación prosística llevada a cabo por Huidobro se dan en tres relatos publicados en 1914, dentro de la obra

⁵² Vicente Huidobro, *Pasando y pasando*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1914.

Pasando y pasando, y que fue borrado de la circulación por las influencias familiares que lo consideraron un escándalo y un ataque a los valores conservadores representados por la saga. En estos tres relatos (“La romanza de los besos”, “Abuelita” y “Pedro Arenales”):

“Huidobro se adhiere a una de las preferencias tópicas más recurrentes en la narrativa chilena: la representación de la casa y del orden familiar como un cronotopos que concentra simbólicamente los paradigmas conflictivos de la sociedad nacional”⁵³

Por otra parte, ya en 1910, algunos autores y críticos jóvenes han cobrado conciencia de un cierto agotamiento en algunas propuestas poéticas que siguen a ultranza las vías canónicas del modernismo más puro. Armando Donoso publica en 1912 en Valencia una antología de literatura chilena bajo el título de *Los nuevos*. Se trata de una caótica y aparentemente contradictoria mezcla de escritores que bordean la cuarentena, y algunos como Omer Emeth (el sacerdote Emilio Vaisse), representantes de la crítica más fundamentalista. Sin embargo, desde la óptica de la época, Donoso propone un nuevo punto de vista en la producción literaria que la aleje del afrancesamiento predominante y el exotismo y la aproxime a estéticas mundonovistas que postulan un cierto nacionalismo costumbrista.⁵⁴

⁵³ Juan Armando Epple, “Algo más que risas y burlas: las ficciones breves de Vicente Huidobro”, en *La Página*, nº 38, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1999- febrero de 2000, p. 64.

⁵⁴ Curiosamente, la crítica tradicional será la primera en aplaudir este giro, y la apertura hacia una línea de producción que diverge de la base modernista ejercerá, años más tarde, la oposición más ferviente a las estéticas vanguardistas, que abominan del realismo folklorista y de la limitación ideológica de los localismos.

Es preciso tener en cuenta que el movimiento modernista ha destacado por su escasa rigidez y su falta de normativización. Lo naciente y lo asentado se integran con aparente naturalidad en esta etapa de las letras chilenas, en un proceso metaforizado de manera efectiva por Subercaseaux:

“Durante la década del Centenario se están cerrando algunas ventanas (la ventana de lo exótico, la ventana de lo artificialmente mórbido, la ventana de lo excesivamente cosmopolita), se están cerrando en definitiva las ventanas de lo que se empieza a llamar “modernismo extravagante”; mientras por otro lado se están abriendo otras (la ventana de la naturaleza, la ventana de lo propio o vernacular, la ventana de la nación interior y la ventana de la realidad social) las ventanas, en definitiva, de la renovación modernista”.⁵⁵

Se inicia entonces una nueva vía de distanciamiento de la tradición modernista a través del cuestionamiento sarcástico, el humor, la parodia y la burla⁵⁶, en un intento de codificar una nueva visión de la literatura, más deformante y que permite atisbar el advenimiento de las formas vanguardistas.

En el Chile de 1915, la información acerca de las innovaciones artísticas surgidas en Europa desde unos años antes, es escasa y contradictoria. En general, la crítica no se cohibe a la hora de manifestar a la hora de manifestar su asombro y desconcierto ante estas producciones, en

⁵⁵ Bernardo Subercaseaux, op. cit., pp. 122-123.

⁵⁶ Huidobro y Pablo de Rokha seguirán esta tendencia satírica, que, sin duda, establece un mecanismo de creación radicalmente novedoso y de genealogía definitivamente vanguardista. Como veremos, en el caso de Huidobro o Emar se convertirá en una de las pautas referenciales de su prosa narrativa.

especial sobre el futurismo y el cubismo. Sin embargo, tras la sorpresa, algunos asumen los valores estéticos del arte nuevo y consideran imprescindible un cambio absoluto de mentalidad por parte del receptor, adocenado por el cliché canónico de la tradición; otros, atacan a todos los “ismos” desde el prejuicio conservador que los considera de modo sarcástico, como expresiones de anarquía y descontrol. Habrá, en todo caso, un hecho puntual que será decisivo a la hora de la introducción en Chile de los postulados corrosivos de la modernidad. Jóvenes artistas chilenos comienzan a trasladarse a Europa, en un trayecto instituido como “ideal de formación”. Viajaron entre 1917 y 1919 figuras como Huidobro, Emar, Teresa Wilms Montt o Edwards Bello, de una procedencia social sólida, pero también (y esta ha de ser otra seña distintiva de las nuevas etapas), emprendieron la aventura europea representantes de sectores medios, como los pintores del grupo Montparnasse. Huidobro marca el estreno de una vanguardia orgánica en su país, a partir de 1914 con el manifiesto “Non Serviam”, pero será a partir de 1917, tras su asentamiento en París y sus colaboraciones en revistas francesas, cuando comienzan a llegar a Chile comentarios de alguna de sus páginas, siempre inscritas en un halo de novedad desafiante y provocadora. Emar, tras su estancia parisina, se dedicará en la década de los veinte y treinta a la promoción de la pintura vanguardista chilena y al revisionismo de la tradición costumbrista-realista. Pero ya en 1917, en un manuscrito inédito, esbozará en sus textos “el desdibujamiento de los límites entre la vigilia y el sueño, principio artístico

fundamental de la vanguardia europea.”⁵⁷

Pablo de Rokha comenzará hacia 1918 con *Sátira*, sus diatribas que pretenden depurar el panorama postmodernista de las letras chilenas. Aunque sus producciones se circunscriben más bien al plano lírico, articula de modo valioso el carácter iconoclasta y rebelde de la vanguardia con la aspiración exigente de establecer una poesía “nacional” de corte épico, frente a los “cobardes y afeminados” que se limitan a obsesionarse con las muestras literarias europeas. En la revista *Dinamo*, hacia 1925, arremete sin compasión contra los referentes poéticos del momento, sea cual sea su tendencia artística:

Pedro Prado “escribe tontamente con frases de boca abierta” es el “poeta de la Sociedad Nacional de Agricultura”; Alone es “una señora”; de la revista *Zig-Zag* se dice que “llena todas las aspiraciones líricas del más exigente mancebo de farmacia”; de Amado Nervo: “¡Que poeta tan metafísico! Ay... exclaman las solteras relaméndose...”; también se encuentra una visión irónica y negativa de los que como Huidobro, “viven y mueren en literatura.”⁵⁸

Joaquín Edwards Bello ejemplificará la actitud del intelectual fascinado por los brillos de la nueva estética, pero sin llegar a una

⁵⁷ Cfr. David Wallace, “Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar”, (tesis de magíster), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1997.

⁵⁸ Bernardo Subercaseaux, op. cit., p. 133. La revista *Dinamo* será un ejemplo paradigmático de los sistemas difusores en esta etapa vanguardista. Polifónica y fugaz (constó de dos números), su senda la continuarán otras publicaciones igualmente transitorias como *Claridad*, *Metamorfosis* o *Caballo de bastos*.

profundización teórica en su esencialidad orgánica. En 1921 funda *Metamorfosis*, con una indudable intención de promover el cultivo de las formas ultraístas y dadaístas en Chile, y define a Tzara como “inventor de la lengua francesa”. Sin embargo, la mayor parte de este repertorio lírico se queda en la manipulación de procedimientos vanguardistas ya codificados, es decir, sometidos a la rutina de lo repetido, por lo cual no aseguran ni justifican una praxis puramente innovadora. Paralelamente, además, publicará *El roto* (1920), de tono naturalista y ensamblado en la crítica social. Curiosamente, será a través de esta obra, como desarrolla todo su instinto de irreverencia y cuestionamiento de la sociedad chilena y no en sus escarceos vanguardistas, de los que, por otra parte, se distancia en un guiño burlesco, asumiéndolos como simple “boutade”.

En medio de este panorama desordenado, la crítica oficial sigue rechazando todo lo que suponga un distanciamiento del orden clásico, y una buena prueba es el comentario de Omer Emeth, portavoz de las ideas más conservadoras, desde su atalaya inmovilista de *El Mercurio*⁵⁹ donde califica de “necedad” y “cero literario” a todas las nuevas corrientes.

Aún así, un cauce subterráneo común a varias facetas del arte se va tejiendo de modo silencioso y comenzará a aflorar a la superficie, solapándose e interaccionando con las producciones más apegadas a lo convencional. Pese al carácter de indagación personal y a la actitud antigupal del creador de vanguardia, se produce una intercomunicación de

⁵⁹ Vid: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de diciembre de 1927.

proyectos que relacionarán entre sí a los protagonistas de esta etapa de la historia cultural chilena.

En conclusión, el cambio político y cultural que experimenta Chile en la década de 1910 a 1920, sumado a las influencias acentuadas de los movimientos renovadores europeos, en virtud de la presencia de jóvenes autores que emprenden un viaje “educativo” al Viejo Continente, provoca y estimula la aparición de una somera producción, en términos cuantitativos, pero significativa en cuanto a su vocación rupturista, que supondrá el marco germinal de la vanguardia histórica chilena. El desprecio por la sociedad burguesa, la superación de la estética modernista, el antiacademicismo y el intento de desplazar los ejes coordinantes de la cultura, aportarán un carácter relativamente orgánico a este movimiento caótico y asincrónico. Si una cuestión ha suscitado una viva polémica en la crítica, es el debate entre la supuesta dependencia o filiación europea (francesa, básicamente) de la nueva estética, o la presunta génesis propia, deslindada de los planteamientos originales y con un desarrollo autónomo. Autores como Nelson Osorio o Ana Pizarro acreditan los trazos diferenciadores de la vanguardia en América Latina, en un proceso que responde a motivos sociales, históricos y culturales distintos en cada país, y que los induce a evolucionar de manera independiente.⁶⁰ De todas formas, es indiscutible la importancia matricial de los “ismos” europeos a la hora de fecundar el marco

⁶⁰ A este respecto, vid: Nelson Osorio, *Manifiestos, proclamas y polémicas de las vanguardias*, Caracas, Monte Ávila, 1988, y Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, 1994.

cultural hispanoamericano, considerando, además, la presencia en Europa de una generación chilena de artistas, inscritos, de hecho, en facetas diversas. El denominado “modelo de apropiación cultural” sirve para analizar estas relaciones de dependencia e interconexión entre ambas realidades, a partir de una reelaboración de tipologías que adoptan como propias y fusionan con sus peculiaridades definitorias, moldes artísticos ajenos:

“El modelo de apropiación cultural implica que se participa en el pensamiento y la cultura de occidente en términos distintos a los puramente imitativos y miméticos; resulta entonces un modelo productivo para comprender las *relaciones de identidad y diferencia* con la cultura europea”⁶¹

Por primera vez en el devenir de la historia literaria chilena, el punto de vista del creador opera un desplazamiento hacia sí mismo, hacia la propia subjetividad. Además, en el plano poético se inauguran espacios novedosos, en una aspiración al intimismo y al vuelo trascendente. En el contexto narrativo, la denominada “prosa de vanguardia” reclama su lugar como fuente de creación innovadora, que privilegia temas y recursos hasta entonces solapados, pero, sobre todo, impone su voluntad reflexiva acerca de las obras propias y ajenas. El escritor vanguardista construye literatura y metaliteratura. Realza el valor de lo creado en sí mismo, por encima de referencias exteriores. Los primeros vanguardistas chilenos, (Huidobro, De

⁶¹ Bernardo Subercaseaux, op. cit., p. 190.

Rokha, Díaz Casanueva, Juan Marín, Emar, Rosamel del Valle, María Luisa Bombal, Neruda, Anguita, Teófilo Cid, Braulio Arenas, Juan Florit, y algunos otros) establecieron un giro en la producción nacional, que aleja esta escritura de las ataduras criollistas o folklóricas. Las generaciones siguientes crearán ya desde otros presupuestos:

“enlazando íntimamente lo concreto con lo imaginario, pasando alternativamente de uno a otro sin dificultades, prolongando la existencia del objeto hasta los reinos del sueño y asociando así el microcosmos con el macrocosmos para colocar al hombre en ese nuevo universo que día tras día se revela sin límites [...] y explotando de manera magistral las fuerzas intuitivas”.⁶²

A la hora de comparar la irrupción de los modelos vanguardistas en Chile con respecto a otras realidades culturales, observamos un evidente valor pionero. De hecho, en el caso peruano, habrá que esperar hacia 1924 para rastrear la primera publicación con inquietudes modernas: *Flechas*. En Brasil, las experimentaciones vanguardistas se ciñen a la órbita de la Semana de Arte Moderno de 1922 en Sao Paulo, y en Argentina, la edición de *Los raros* en 1920 marca el inicio de la reforma estética. Como ya hemos apuntado, la década de 1910 supuso para Chile una revisión de los esquemas vigentes en el plano ideológico, cultural, político y social, con el objetivo de superar modelos obsoletos y trascender barreras hasta entonces

⁶² Maximino Fernández Fraile, *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Ed. Salesiana, 1994, vol. II, p. 477.

consideradas infranqueables. Uno de estos límites férreos se refería a los encasillamientos genéricos, perfectamente definidos y que postulaban una serie de tipologías formales y temáticas sumamente rígidas en cada una de las variantes de la creación literaria. Por primera vez, la conciencia de interdisciplinarietà es constatable en las realizaciones de unos autores que recogen la nueva sensibilidad social, en la que lo culto y lo popular se ensamblan y potencian, y, además, se desmonta la ficción de la cultura científica, positivista y liberal.⁶³ En la literatura finisecular hispanoamericana se crea la imagen del intelectual activista y polifacético, que cultiva el periodismo, la lírica, el ensayo y la crítica:

“Por ello, las vanguardias coagulan tanto en América como en España en grupos internamente heterogéneos, y, sin embargo, cohesionados hacia el cuerpo social al que se dirigen. Más que la franca oposición al pasado, los liga una necesidad de agitación cultural, cuya estrategia se dirige a la conmoción de un mercado institucional de lo `bello`, que no ha asimilado el vértigo último de la modernización tecnológica”⁶⁴

Esta invasión de elementos extraños o hasta ahora ajenos a una representación genérica concreta se revela como parte esencial de la concepción vanguardista del arte. El nuevo creador posee una cosmovisión, una voluntad de reordenamiento que parte de la unidad a la globalidad, y no

⁶³ Cfr. Bernardo Subercaseaux, “Nuestro déficit de espesor cultural”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 501, pp. 125-127.

⁶⁴ Sonia Mattalía, “Las vanguardias del veinte en Latinoamérica y España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 500, pp. 214-215.

se deja mediatizar por etiquetas previas o compartimentos incomunicables. Sin embargo, la ruptura de límites que permite construir a Huidobro una “novela de poeta” en *Mío Cid Campeador*, no oculta la necesidad de establecer un punto de partida básico que revista de cierta personalidad propia a la literatura de vanguardia: “la frontera entre el mundo que se cuenta y el mundo desde el que se cuenta”.⁶⁵ Continuamente, las manifestaciones narrativas de la nueva estética resaltan el papel preponderante que juega la voz narrativa en la configuración del relato. Ya no importa tanto la fidelidad (o la fiabilidad) cronísticas del relator, sino su participación activa en el proceso ficcional. Si el realismo de la narrativa decimonónica se mostraba preciso hasta la minuciosidad en los rasgos localizadores y descriptivos, el escritor vanguardista incide en caracteres enmarcadores tan sólo cuando éstos adquieren una connotación simbólica. Por lo demás, en la prosa de vanguardia priman el vacío descriptivo y la desnudez retórica para agrandar la fuerza significadora de cualquier puntualización.

Las señas de identificación primordiales de la narrativa de vanguardia serán: la tendencia a la eliminación de una trama consistente o mínimamente estructurada, la constante reflexión sobre el propio acto relatorio, es decir, su vocación metaliteraria; la primacía de la subjetividad y la valoración personal frente a la aportación de datos objetivos o analíticos; la presencia de rasgos atribuibles a varios géneros dentro de la narración; la

⁶⁵ M^a Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, p. 127.

“poetización” del lenguaje, en una constante esencialidad lírica; por último, tal vez el hecho que cohesiona y determina en mayor medida a las manifestaciones prosísticas de esta etapa sea la utilización del humor y la parodia como arma de denuncia, con el ánimo de subvertir las normas del pensamiento lógico y de superar la apropiación mimética de la realidad. No olvidemos que la vanguardia asoma su faz más radical no sólo, y no tanto, en los aspectos estéticos, como en los dominios éticos y sociales:

“La persona, la máscara, su invento a través de los autorretratos, su relación con el texto creativo, la importancia del texto visual y la subordinación del yo romántico y autorreflexivo al orden arquitectónico del espacio literario diseñarán el perfil de la vanguardia. Las verdades absolutas o las realidades determinantes se subordinaron al ámbito de la percepción del sujeto”⁶⁶

Sin duda, Vicente Huidobro ocupa el protagonismo absoluto dentro del panorama vanguardista chileno, no sólo por lo prolífico de su escritura, sino por su trascendencia dentro del marco global de las vanguardias hispanoamericanas y europeas, al erigirse como fundador y difusor del movimiento creacionista. La renovación canónica y la violación normativa de Huidobro operan a través de la deconstrucción del lenguaje literario estandarizado, en busca de una expresión autónoma y específica que responda a las ansias de una realidad literaria nueva que comienza y

⁶⁶ Trinidad Barrera, “Oliverio Girondo: la transgresión de los límites cotidianos”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Prosa de vanguardia y otros estudios), nº 26, Madrid, S. P. Universidad Complutense 1997, p. 397.

culmina en sí misma. Para ello, Huidobro utiliza con profusión técnicas compositivas heredadas del “nonsense”, que pretenden apartarse del entorno exterior y establecer universos validados a partir de la palabra. Su mirada lúdica hacia el mundo parece responder a una cierta nostalgia de la infancia⁶⁷, precisamente porque ésta permite congelar e idealizar el acto del juego. Para Óscar Hahn:

“Es posible que la actitud de Huidobro no sea más que otra forma de evasión; pero si lo es, se trata de un escape distinto al intentado por los modernistas. Mientras éstos se evaden hacia tiempos y lugares exóticos, jugando el rol de adultos exquisitos, Huidobro asume el papel de niño que juega inocentemente con las palabras, al tiempo que levanta con ellas la torre verbal que lo aislará de la realidad circundante.”⁶⁸

La llegada de Vicente Huidobro a Madrid en 1918 supone un hito fundamental en el desarrollo de la vanguardia literaria en la España peninsular, aún entendiendo que esta presencia no supuso, en ningún caso, una eclosión repentina y exitosa de estas nuevas estéticas. Rafael Cansinos-Asséns asimila de modo inmediato la relevancia de Huidobro en la escena española, comparando su llegada con la de Rubén Darío:

⁶⁷ De hecho, es evidente el papel fundamental que juegan los personajes infantiles en la narrativa de Huidobro. Desde la aparición de protagonistas obsesionados destructivamente por la belleza “pura” (*Sátiro*), a otros que a partir de una mirada inocente, reelaboran la perspectiva del mundo adulto (*Papá o el diario de Alicia Mir*). En la “hazaña” de *Mío Cid Campeador* se insiste también en la niñez del héroe que condiciona su futuro y preconiza su rol como fundador de una estirpe.

⁶⁸ Óscar Hahn “Huidobro: un niño de cien años”, en *Atenea*, nº 467, Concepción (Chile), 1993, p. 69.

“De igual modo, el paso de Huidobro por entre nuestros jóvenes ha sido una lección de modernidad y un acicate para trasponer las puertas que nunca deben cerrarse. Porque si Rubén vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestran hoy, por desgracia los jóvenes, semejantes a los alumnos de dibujo que se ejercitan copiando manos y pies de estatuas clásicas”.⁶⁹

Como podemos deducir del testimonio de Cansinos, el espectro cultural de la España de 1918-20 vive de espaldas a las novedades que ebullean en Europa y adopta con respecto a las ideas de renovación una actitud desdeñosa. Guillermo de Torre, por ejemplo minimizará la importancia de Huidobro en la afluencia de una nueva corriente poética en el marco español. En cualquier caso, la distancia que nos otorga el tiempo sitúa al autor chileno en un rango decisivo dentro de la escritura hispánica de la época. Su influencia fue determinante para la incorporación al cauce vanguardista de un nuevo movimiento, representado por Gerardo Diego y Juan Larrea: el ultraísmo. Y todo ello, antes de la publicación de sus obras más determinadamente revolucionarias como *Altazor*, *Temblor de cielo* o su producción novelesca en la que explota al máximo las posibilidades expresivas del creacionismo. Huidobro consigue remover los cimientos de la

⁶⁹ Rafael Cansinos-Asséns, “Un gran poeta chileno. Vicente Huidobro y el Creacionismo”, en *Cosmópolis*, vol. I, Madrid, 1 de enero de 1919, citado por Andrés Morales en “Orígenes del creacionismo en España”, en *Signos*, nº 31-32, Valparaíso (Chile), p. 113.

oficialidad literaria chilena, y en menor medida, pero en un grado no despreciable, actuará de modo idéntico en España. Toda una generación de críticos y autores cobran conciencia de la absoluta postura apática detectada en los círculos intelectuales españoles y asumen un cambio de óptica, más optimista, en una sociedad todavía no repuesta de la crisis del 98:

“Hay que ser ultrarromántico. Todo lo demás es viejo, viejo, viejo. Tiene ya las barbas blancas y le llegan hasta los pies. La poesía debe desprenderse en absoluto de la retórica, y la oratoria sobre todo. La guerra no influyó absolutamente nada en nuestra literatura. Estamos igual que en el novecientos. Sigue siendo la misma novedad la novedad de entonces, o sea, el modernismo, no aceptado por la gente no literaria. Tenemos la arterioesclerosis.”⁷⁰

Así, aunque el desarrollo textual de creacionismo y ultraísmo, aleja a éste último hacia variantes meramente frívolas y lúdicas que lo apartan de las tesis huidobrianas, existen, sin duda, una serie de elementos que proceden de una génesis compartida, en la cual la labor fundadora de Huidobro es indiscutible. En la revista *Nosotros* de Buenos Aires, Jorge Luis Borges expone en 1921 un programa ideal del movimiento “Ultra” en el que podemos constatar al menos cuatro puntos comunes con los preceptos creacionistas:

⁷⁰ Rafael Cansinos-Asséns, entrevista con Xavier Bóveda en “El Parlamentario”, en diciembre de 1918, citado por Gloria Videla de Rivero, *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 31-34.

- Reducción de la lírica a su elemento principal: la metáfora.
- Tachadura de las frases medianeras, nexos y los adjetivos inútiles.
- Abolición de los trabajos ornamentales.
- Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha así su facultad de sugerencia.

Por lo tanto, unos orígenes semejantes sitúan en el mismo marco de interés a creacionistas y ultraístas, y pese a que los derroteros que adquirirán ambas corrientes acabaran por delimitar una divergencia formal, la presencia de Huidobro en las tertulias literarias madrileñas y el influjo de sus manifiestos y sus críticas provocan la aceptación y puesta en marcha del creacionismo en España , con la obra *Imagen* de Gerardo Diego, en 1922.

La permeabilidad de las manifestaciones vanguardistas frente a las distintas facetas del arte se plasma en la obra de Juan Emar, teñida de referencias pictóricas intercaladas e interrelacionadas con sus reflexiones literarias. Emar pretende concienciar a creadores y receptores de la imposibilidad de mantener una tradición formal y temática que a todas luces se vislumbra como anacrónica. Para ello, nada mejor que construir una tipología narrativa que se proclame “inclasificable” y se distancie de todos los encasillamientos. En *Umbral*, ataca a las convenciones de la semántica discursiva para aproximarse a las manifestaciones líricas ultraístas y creacionistas. Constituida como una obra inmensa y abierta, destruye deliberadamente la estética realista chilena y enlaza diversos esquemas

discursivos (narrativo, dramático, descriptivo, científico-positivista, aclaratorio). El recurso básico compositivo de Emar, y que habitualmente podrá rastrearse en su prosa narrativa será la *metalepsis*,⁷¹ definida por Genette como “toda intrusión del narrador o el narratario extradiegético en el universo diegético, o a la inversa”.

Estas intromisiones tienen una finalidad concreta, por encima de la propia connotación lúdica o contestataria que esconden, y es precisamente mostrar la ausencia de límites y la falacia ontológica que conlleva toda definición de verosimilitud, con lo cual se desmorona la esencia histórica de la narración o la representación. ; dicho de otro modo, el receptor pierde la noción diferencial entre el mundo que se narra y el mundo desde el que se narra. No en vano, Emar desarrolla su personalidad artística a partir de la ruptura y la antítesis; quiebre con el ámbito burgués al que pertenecía, que implica un alejamiento de las convenciones del lenguaje y los símbolos. La escritura de Emar se encuentra habitualmente entrecruzada por espacios en blanco, anécdotas al margen, comentarios y digresiones narrativas y anarquizada por desórdenes cronológicos que afloran al texto en los momentos más inesperados, para perderse en largas descripciones, signadas por lo absurdo y desprovistas de cualquier información aparentemente trascendente para el desarrollo novelesco. La narrativa emariana está plagada de matices surrealistas, pero, sobre todo, viene marcada por un

⁷¹ Cfr. Iván Carrasco, “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 14, 1979, pp. 85-101.

anhelo, asumido por la estética de los distintos “ismos”, que será el de la libertad total. Por medio de los personajes que pueblan sus relatos, en especial los femeninos, teje un entramado simbólico en el que la existencia se configura como un deseo, una virtualidad, un sueño largamente perseguido y acariciado por el creador y que se halla siempre al borde del desvanecimiento y la huida. Esa potencialidad proyectada hacia un instante fulgurante, provoca una narración obsesiva, circular, que reitera las apelaciones a motivos cabalísticos, y ensalza los momentos de creación, capaces de transformar el orden racional del universo frente a la grisácea monotonía de la realidad cotidiana, ausente del carácter mágico y el poder catártico de la revelación.

Rosamel del Valle será el representante de la vanguardia chilena que encarna de modo más “ortodoxo” a la conciencia del acto literario como territorio de búsqueda y conocimiento. Además, la imposibilidad de etiquetar su producción llega a tal extremo que varios de sus textos (aquellos que hemos seleccionado precisamente dentro de este corpus de vanguardia) permanecen clasificados por gran parte de la crítica en un ambiguo apartado de “obras” o “escritos”, sin decantarse hacia ninguna categoría poética o narrativa. Para Rosamel, el creador no desprecia su experiencia real como materia literaturizable, pero, a través de la imaginación pura, desarrolla una nueva realidad tan deslindada de los marcos de referencia externos, que ningún proceso asociativo lógico es capaz de desestructurar el nuevo lenguaje para reconstruir o atisbar el trasfondo personal inmanente. Las

sensaciones de pérdida del ser, vacuidad, constitución inestable, disolución y fuga son recurrentes en sus obras. Comparte con Emar la utilización de los personajes femeninos como plasmación del instante inaprehensible, revelación fugaz y torturante que supone un referente continuo para el poeta.⁷²

Además de estos representantes que hemos considerado principales dentro del panorama de la prosa chilena de vanguardia, en la década del veinte, se abren otras vías experimentales que merecen una atención detallada para situar de modo preciso el ambiente cultural que configura lo que será la modernidad literaria del país. Aparte del entusiasmo con el que Joaquín Edwards Bello, o un joven Pablo de Rokha se suman a las tendencias emergentes, el runrunismo asumirá un papel secundario pero significativo por su carácter aglutinante y reflexivo.

Corría el año 1927 cuando un grupo de jóvenes (Clemente Andrade, Raúl Lara, Benjamín Morgado y Alfredo Pérez Santana) establecieron un foro de discusión sobre aspectos artísticos y literarios que se complementaban con la lectura y comentario de sus propias obras. Su objetivo básico es convertirse en protagonistas de la vanguardia, ya que no se sentían absolutamente representados por los nombres que en ese momento poseían mayor influencia renovadora, entre los que citan a Rosamel, Juan Florit o

⁷² De hecho, la construcción psicológica de personajes femeninos rosamelianos (Eva, Ana Lenquin) coinciden con los de Emar (Chuchezuma, Pibesa), en su conotación fatalista, la tendencia evanescente o el contrapunto dialógico con respecto al narrador.

Humberto Díez Casanueva.⁷³ Su acto fundacional tuvo lugar en el Centro de Artes y Letras de Santiago, donde solicitaron la atención del auditorio para leer al unísono sus trabajos. El escándalo consiguiente originó el acuñamiento del término “movimiento runrunista”. Sus cuatro preceptos, o más bien , líneas orientativas de creación, nos dan una buena muestra del carácter matizable que denota este intento de asunción de los valores vanguardistas:

a-) Hacer una caricatura fina, que se conseguiría con los recursos tradicionales.

b-) La búsqueda poética debería partir de los motivos corrientes.

c-) Chile sería la única fuente de inspiración y ambientación. Se trataría de descubrir dentro del país el paisaje y las gentes como tema o núcleo de sus obras.

d-) Se haría un alarde de renovación de estilo.⁷⁴

Como podemos observar, no se postula una revolución formal o conceptual de la escritura, sino una evolución hacia tendencias cercanas al mundonovismo, vigente entonces en el ámbito hispanoamericano y cuya inspiración en la cotidianidad tiene bases comunes con el denominado “sencilismo”. El propio término “runrunismo” alude a una doble misión de

⁷³ Cfr. Mario Viveros, *Visión retrospectiva de un movimiento de vanguardia en Chile. vida, pasión y delirio del runrunismo*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.

⁷⁴ Citado de Gloria Videla de Rivero, “El runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario”, en *Revista Chilena de Literatura*, nº 18, noviembre de 1981, p. 75.

sacudir de modo ruidoso las mentalidades oxidadas del lector medio-burgués, y, por otra parte, atribuir al grupo un talante festivo, ingenuo y depurador, rasgo que, sí se encuadra perfectamente en el cauce de intereses vanguardista. También se realiza lo irracional por medio de definiciones paradójicas: (“movimiento inútil de necesidad precisa”); pero ese rechazo por la razón no adquiere la profundidad cosmogónica del superrealismo. Una vez nominada la nueva corriente, surgió una “publicación espontánea”, firmada por los cuatro integrantes del grupo, el llamado *Cartel Runrúnico*. En el se define el espíritu humanista de la estética runrunista:

“El runrunismo es un movimiento estático es un éxtasis en movimiento es la eclosión catártica y ebullición que descarga su fobia contra la retaguardia ética y la vanguardia pacifista[...] es lo cósmico adaptable a la relatividad convexa del momento[...] El runrunismo empieza en el runrunismo y termina tres cuerdas más allá o como dijéramos que A y B son líneas paralelas el runrunismo no es alimento el runrunismo no es lo que usted cree.”⁷⁵

Toda esta declaración de principios desemboca en la fijación por una “poesía alegre”, a la que acceden tras la lectura analítica de las manifestaciones literarias postrománticas y vanguardistas (parnasianismo, simbolismo, futurismo, dadaísmo, creacionismo). De un modo tal vez pretencioso afirmaban rechazar todas estas tendencias al constituir su corriente; probablemente, por falta de perspectiva histórica, construyeron un

⁷⁵ En Benjamín Morgado, *Poetas de mi tiempo*, Santiago de Chile, Periodística Chile, 1961, pp. 46-47.

tipo de literatura que ya otros habían hecho. Cultivaron la “boutade” y la greguería que se abre desafiante frente a los principios jerárquicos; dinamizaron el estatismo fosilizado de la escritura precedente, hicieron prevalecer los dominios de la imaginación sobre lo real y retomaron la arbitrariedad de las teorías creacionistas de Huidobro. Introducen el feísmo y la literatura disparatada, sin embargo sus postulados chilenistas no llegan a tomar forma y sus producciones se tiñen de un internacionalismo en boga hacia esa época. En ninguna de sus creaciones destaca un estilismo individual, y, de hecho, sus continuas colaboraciones acaban por trazar unas poéticas de tinte coral, que acuden habitualmente a la autorreferencia:

“El runrunismo es una casa de cuatro piezas/ en los altos vive Lara y ha pagado su pensión todos los meses/ sin duda su mayor obsesión es ser constructor para ponerle andamios a la luna/ su repugnancia se extrema ante los sentimentales o los románticos y le agradecería adquirir una guillotina de ocasión para las pobrecitas chiquillas cursis de las provincias”.⁷⁶

Tal vez merezca mención especial el caso de Benjamín Morgado. Su estilo poético encuentra una adecuada vía de difusión en el “runrunismo”, pero termina por sobrepasar las propias limitaciones cronológicas del movimiento. Su lírica se integrará en la tradición literaria chilena como prototipo de los recursos y el tono del vanguardismo poético. De todos modos, el runrunismo proyectó sus ideas en el ambiente de la época. Según

⁷⁶ Prólogo de Clemente Andrade, en Raúl Lara, *S.O.S.*, Santiago de Chile, Run-Run, 1929.

el testimonio de Morgado “muy pocos se libraron del runrunismo. No solamente los jóvenes, sino hasta los más ancianos acabaron escribiendo versos a la manera runrunista.”⁷⁷ Como ejemplo cita a Rubén Azócar, Juan Marín, Julio Barrenechea o el propio Rosamel del Valle. Aún así, estos jóvenes están:

“repitiendo tardíamente gestos ya probados y ya superados en Europa, en otros países hispanoamericanos e -incluso- en su propio país. Pero pertenecen a una generación diez años más joven que los primeros vanguardistas hispánicos y reiteran gestos, actitudes, propósitos, en una especie de eterno recommienzo. Han leído *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, y lo que allí es historia, les sirve de programa”.⁷⁸

En resumen, las manifestaciones de lo que podemos denominar prosa narrativa de vanguardia en Chile comienzan su andadura a mediados de la década de 1910 y se desplazan hasta 1935, influenciados principalmente por los cambios sociales, ideológicos y culturales del país, y por la experiencia de apropiación de la vanguardia artística europea, esencialmente francesa. Para Jorge Edwards, el fenómeno se cimienta a partir de uno de los rasgos de la idiosincrasia chilena: la tendencia a la negación del mestizaje. El siglo XIX en Chile se caracteriza por un profundo antiespañolismo y un celebrado afrancesamiento.⁷⁹ Esta circunstancia fertiliza el terreno artístico y literario

⁷⁷ Benjamín Morgado, op. cit., p. 51.

⁷⁸ Gloria Videla de Rivero, “El runrunismo chileno”, art. cit., p. 78.

⁷⁹ Cfr. Jorge Edwards, “Ilusión renacentista”, en Sergio Marras, *América Latina, marca registrada*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1992.

para el surgimiento de las ideas renovadoras procedentes de la cuna vanguardista. La obsesión con la originalidad, el talante individualista y la noción deificante del poeta determinan a los tres grandes representantes chilenos de la modernidad: Huidobro, Emar y Neruda. Sin embargo, no pudieron sustraerse de ciertas acusaciones por parte de la crítica tradicional y de sus rivales literarios: oportunismo, tendencia al “aggiornamento”, e incluso usurpación de motivos creativos. En la *Antología de la poesía chilena nueva*, de 1935, Alone otorga estatuto de oficialidad a la generación vanguardista, pero ya el momento artístico señala la inflexión hacia el desmoronamiento del vanguardismo. Parra supondrá otra orientación en la literatura chilena, al relativizar la función del escritor:

“Con la antipoesía de Nicanor Parra se revienta la sacralidad del poeta, de la Poesía y de los grandes relatos. El primero de los antipoemas, “Advertencia al lector”, es el último gesto de las vanguardias hispanoamericanas, el *nec plus ultra* de la tradición de la ruptura [...] ‘Como los fenicios pretendo formarme mi nuevo alfabeto’. Pero este nuevo alfabeto no es más que el lenguaje, mejor dicho, los lenguajes ‘reales’ de la vida cotidiana”.⁸⁰

La generación del 50 en Chile hereda, si acaso, de la vanguardia, la tendencia a la sobrevaloración de espacios urbanos, una ligera

⁸⁰ Niall Binns, “El fin de los parricidas: Hacia una teoría del escritor postmoderno en Chile”, en Trinidad Barrera, *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, universidad Internacional de Andalucía, 1998, pp. 328-329.

intencionalidad iconoclasta y un discurso de desacato más visible en los aspectos temáticos que formales. En ese aspecto, es resaltable el papel fundador que María Luisa Bombal asumió para las narradoras del 50 (María Elena Gertner, Mercedes Valdivieso, Margarita Aguirre, etc); estas escritoras relatan historias desencantadas en las que seres desplazados afirman su rebeldía para potenciar nuevas búsquedas existenciales. Las generaciones posteriores a 1980, que podrían ser encuadradas en una suerte de “postmodernismo” chileno, manifiestan una serie de rasgos asociables a las estéticas vanguardistas: la conciencia de una crisis general de las utopías que obliga a un replanteamiento constructivo del mundo, la sensación general de incertidumbre histórica, la desconfianza hacia los proyectos nacionalistas, vistos como anacrónicos y la eclosión de una nueva sensibilidad textual, que viene denotada por la plurisignificación, la ambigüedad, y la promiscuidad intertextual.⁸¹

En definitiva, la vanguardia literaria chilena, y, en especial, sus manifestaciones narrativas, en ocasiones denostadas o relegadas a un plano secundario, suponen un cambio abrupto en la óptica global del arte y sus repercusiones históricas, culturales y también individuales, en lo que afecta al nacimiento de una nueva autoconciencia del creador. La revisión radical de la función del artista y las aspiraciones innegociables de libertad e insumisión a los clichés estéticos ayudan a la afluencia de una producción

⁸¹ Cfr. Bernardo Subercaseaux, “Nueva sensibilidad y horizonte ‘post’ en Chile”, en *Nuevo Texto Crítico*, nº 6, Santiago de Chile, 1990.

heterogénea y diversificada. Saúl Yurkievich condensa la aportación de estas corrientes, valorando su capacidad generativa:

“El texto se convierte en una estructura abierta, establece conexiones multivalentes, una indeterminación que multiplica la significancia y torna plural la lectura[...] Artificio seductor, absuelve de las censuras realistas, del sentido común y del sentido práctico[...] Negación del orden imperante, desconocimiento de todo orden represivo, se desconecta por completo de lo circunstancial y circundante para presentar una libertad que sólo puede darse en la dimensión estética”.⁸²

⁸² Saúl Yurkievich, *La movediza modernidad*, ed. cit., p. 102.

I.3. ESBOZOS DE LA VANGUARDIA

María Luisa Bombal fue la primera escritora chilena que modificó los contextos realistas de creación literaria para expresar una nueva mirada hacia el mundo a partir de técnicas artísticas innovadoras. Si Neruda, Huidobro o Emar, asimilan las nuevas estéticas a través de sus estancias parisinas, María Luisa Bombal recibió la doble influencia: la de su niñez y juventud en Francia, donde permanece desde los 14 a los 21 años, asistiendo a conferencias de Valery, o siendo alumna de Thibaud, (de quien recibía clases de violín), para instalarse en 1933 en Buenos Aires, donde se integró en el círculo de la revista *Sur*, al lado de intelectuales como Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, Larrea, Amado Alonso, Ortega y Gasset, etc. En su narrativa, lo concreto, lo onírico y lo maravilloso se fusionan para anular “la distancia entre acción y actante tan típica del punto de vista objetivo de la tradición realista.”⁸³

Por otra parte, el carácter renovador de la narrativa bombaliana se acrecienta al integrar a la mujer, la voz femenina tradicionalmente desplazada en el núcleo focalizado de la trama, que gira básicamente alrededor de su interioridad. Cumplir con las expectativas sociales que se le atribuyen, renunciar a la creatividad, la capacidad de decisión y la madurez, son signos de anulación de la personalidad femenina, pero que trascienden

⁸³ Lucía Guerra-Cunningham, “María Luisa Bombal”, en Patricia Rubio, *Escritoras chilenas*, vol.III, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999, p. 223.

una lectura primaria más ideologizada para simbolizar un cuestionamiento del orden social y estético burgués que enajena al ser de su condición de libertad. Sus protagonistas, atrapadas entre fuerzas opresoras que los sumen en la pasividad, se convierten, al igual que los personajes centrales de la mayor parte de los relatos de vanguardia, en seres apáticos, esquizofrénicos, neuróticos, enfrentados a la sociedad circundante que no logra comprenderlos y que, como salida angustiada a sus tribulaciones, se refugian en el ensueño, el delirio y la autodestrucción.

Si la prosa nerudiana va a presentar a la crítica continuos debates acerca de su adscripción estética por su propio carácter de excepcionalidad, en el caso de María Luisa Bombal, este fenómeno se verá acentuado. La obra de esta autora supone un aldabonazo a la tradición literaria chilena, que hasta ese momento presentaba un práctica exclusión de la voz femenina, pero, además, plasmará un cambio de enfoque formal y temático que abrirá nuevas vías de experimentación en la novela, cercanas al núcleo vanguardista chileno, aunque tal vez desprovistas de una conciencia explícita de pertenencia grupal. En palabras de Augusto Sarrocchi:

“María Luisa Bombal va a tener una formación europea que la llevó a ser precursora de la novelística hispanoamericana contemporánea. Cuando en Chile la sensibilidad literaria iba por los senderos del criollismo y el realismo social, ella incursionaba por el surrealismo y la corriente de conciencia”⁸⁴

⁸⁴ Augusto C. Sarrocchi Carreño “La novelística chilena contemporánea”, en Eduardo Godoy, op. cit., p. 367.

El origen germinal de la novela bombaliana hay que situarlo en el denominado “espiritualismo de vanguardia”⁸⁵, actitud y sensibilidad artística que surge en las dos primeras décadas del siglo en Chile, y que, pese a revelar evidentes concomitancias y deudas con la estética modernista, trasciende a esta corriente y se opone de modo tajante al nacional-folklorismo vigente en las letras chilenas. Inés Echeverría “Iris” o Mariana Cox Stiven “Shade”, se perfilan como exponentes máximos de este movimiento, que influirá de modo decisivo en la producción de María Luisa Bombal. La materia inspiradora de esta nueva literatura ha de ser la introspección anímica a través de un marco catártico de revelaciones y sugerencias desde una perspectiva filosófico-ideológica caracterizada por el eclecticismo. Tal actitud determinará un rechazo en el receptor de la época, perfectamente reflejado por Domingo Melfi⁸⁶ en este comentario:

“Nuestra realidad es fría, positiva, objetiva. No es realidad de zonas dramáticas del espíritu, por eso causan asombro las novelas de Shade, una escritora que no tiene ojos sino para el mundo interno... el mundo que la sigue o al cual le preocupan este tipo de libros es reducido, está compuesto por un limitado número de gentes ávidas de variar su existencia monótona, objetiva y fría. No la comprenden sino algunos espíritus... por el contrario la acusan de petulante, de “marisabidilla”, porque precisamente su mundo novelesco no es de este mundo ramplón”

⁸⁵ Vid: Bernardo Subercaseaux, op. cit., pp. 56-70.

⁸⁶ Domingo Melfi, *El viaje literario*, Santiago, Imprenta Chile, 1945.

María Luisa Bombal, que reside entonces en Buenos Aires, publicará en 1935, no sin múltiples dificultades, y gracias, en parte, a los ánimos y el mecenazgo de Oliverio Gironde y su esposa Norah Lange, *La última niebla*.⁸⁷ El texto se configuraría como un precedente de la novela que se integrará en una tipología, digamos “mestiza”, si aceptamos la clasificación de Mario Rodríguez, al privilegiar:

“el lado no blanco, signado por la prevalencia de lo irracional, supersticiones, creencias ancestrales, predominio del cuerpo y sus pulsiones eróticas, liberación de la espontaneidad y la fantasía”⁸⁸,

Ello representa una superación del referente modernista como plasmación de una literatura esencialmente burguesa. Además el texto asume una voz y un testimonio femeninos, para alejarse de las tendencias impuestas por el criollismo y el realismo socialista y aporta un tono evasivo pero, a un tiempo transgresor y de denuncia.

Aparece una atmósfera inicial en la novela de corte romántico, anclado en el espacio rural lluvioso y solitario del sur de Chile; pero pronto surgen marcas que insertan el sentimiento amoroso que destila la obra de un carácter antitópico, más asentado en un esquema androcéntrico real, que hace sentir a esta protagonista *innominada* una despersonalización en sus relaciones afectivas:

⁸⁷ María Luisa Bombal, *La última niebla*, Barcelona, Seix-Barral, 1998. Todas las citas textuales del presente estudio harán referencia a ésta edición.

⁸⁸ Mario Rodríguez Fernández, “El orden del discurso novelesco latinoamericano o de cómo algunos caballeros no las prefieren rubias”, en Eduardo Godoy, op.cit., pp.349-356.

Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero.⁸⁹

El matrimonio de la protagonista se configura desde el inicio del texto como una farsa, y, en cierto modo, implica en ambos cónyuges una apreciación de culpa o de vulneración de conceptos morales establecidos:

Te miro y pienso que te conozco demasiado... [...] Hasta los ocho años, nos bañaron a un tiempo en la misma bañera. Luego, verano tras verano, ocultos de bruces en la maleza, Felipe y yo hemos acechado y visto zambullirse en el río a todas las muchachas de la familia. No necesito ni siquiera desnudarte. De tí conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis.⁹⁰

Ante la convivencia con un hombre “indiferente como un hermano” desaparece el deseo y el factor sexual es sublimado e idealizado constantemente por la protagonista, que establece un discurso claro y determinado, pero que se conforma como un mensaje interior, no verbalizado, que contrasta con la crueldad del esposo, Daniel, en el primer almuerzo, tras su enlace:

Apoyados los codos en la mesa, me mira fijamente largo rato y vuelve a interrogarme:

- ¿Para qué nos casamos?
- Por casarnos –respondo [...]

⁸⁹ *La última niebla*, ed.cit. p. 9.

⁹⁰ *Idem*, pp. 9-10.

- ¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?
- Sí, lo sé, - replico, cayéndome de sueño.
- ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?

Me encojo de hombros

- Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas.⁹¹

Por tanto el ámbito de la casa, tradicional representación simbólica de carácter protector, se convierte para la mujer en un referente hostil, un espacio violento y ajeno, pues en el se inscribe el recuerdo constante de la primera esposa de Daniel; éste ejercerá “una violencia vertical, anulando la identidad de su esposa y obligándola a asumirse como otra”.⁹² La primera experiencia de la protagonista ante la visión de la muerte parece sugerirle tan solo silencio, vacío y niebla (por otra parte, tópicos de raigambre simbolista). Ante esta angustia, la reacción primaria será la de autoafirmarse a través de la exaltación del goce corporal:

¡Yo existo, yo existo- digo en voz alta- y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil.⁹³

El encuentro con su cuñada Regina y su amante, a modo de anticipatio, despierta la inquietud en la protagonista, que adquiere conciencia de su propia degradación física y sentimental:

⁹¹ Ibidem.

⁹² Haydée Ahumada Peña, “Violencia y estructuración textual en *La última niebla*, de María Luisa Bombal”, en *Nueva Revista del Pacífico*, nº 33-36, Valparaíso (Chile), 1988-91, p. 182.

⁹³ *La última niebla*, ed. cit., , p. 12.

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más.⁹⁴

Finalmente, los impulsos eróticos acallados se desatan en este personaje central, a partir de la contemplación del amante, pero sobre todo, del cuerpo de Regina⁹⁵, incitándola a salir al jardín y sumergirse en el estanque:

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas:

Salgo al jardín, huyo.[...] Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, por una pendiente sin fin ...! [...] No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. [...] Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua.⁹⁶

La protagonista llega, a partir del reconocimiento del propio cuerpo a una reivindicación del goce sexual femenino, insólito en la tradición narrativa chilena, y que se erigirá como precedente del fenómeno de la

⁹⁴ Idem, p.13.

⁹⁵ Esta posible interpretación “homofílica” llevaría todavía más al extremo el carácter revolucionario y heterodoxo del texto bombaliano, al introducir una temática doblemente reprimida.

⁹⁶ Idem, pp.14-15.

novela femenina de los 80 y 90 (Ana María del Río, Marcela Serrano, Andrea Maturana), y que entronca, siguiendo a Mario Rodríguez⁹⁷, con la “ruptura de la novela rubia, de salón burgués” donde lo onírico, la sexualidad, los espacios introspectivos eran relegados a planos marginales o directamente obviados.

La respuesta ambigua de atracción/rechazo ante el abrazo violento y sensual del amante de Regina sitúa a la protagonista en la paradoja del amor pasional⁹⁸, un universo de sudor y sangre que la emplaza en la conciencia de la vitalidad a través del placer doloroso:

El amante de Regina deja caer sobre mis rodillas una torcaza aún caliente y que destila sangre. Pego un alarido y la rechazo, nerviosa.[...] Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos[...] Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte.⁹⁹

A partir de este instante, la obra vendrá determinada por una total ambigüedad entre realidad y ficción, con una sobrevaloración de los espacios imaginarios, la presencia de la idea de la muerte como liberación, el valor del silencio como expresividad y el intimismo exacerbado de la protagonista que se refugiará en universos crípticos y privados que la convierten en sujeto, y,

⁹⁷ Mario Rodríguez, art.cit.

⁹⁸ Cfr. Soledad Bianchi, “María Luisa Bombal o una difícil travesía. (Del amor mediocre al amor pasión)”, en *Atenea*, n° 451 (1985), pp. 175-192.

⁹⁹ *La última niebla*, ed.cit., p.16.

a la vez, objeto referencial de su propio discurso¹⁰⁰, rasgos que, en todo caso, parecen marcadamente antinovelescos. Ese tratamiento de la realidad es la clave más innovadora de la novela, y la que permite encasillarla en los dominios de la estética moderna:

“En contraste con la visión del movimiento realista que concebía la realidad como un fenómeno concreto y tangible, capaz de ser objetivamente aprehendido a través de métodos basados en el poder de la razón y la lógica, la realidad se representa como un flujo misterioso y ambivalente en el cual no es posible establecer límites entre los hechos concretos, los sueños y las ensoñaciones. En esta novela, la subjetividad y su compleja relación con la realidad exterior funciona como el núcleo estructurante que configura el modo narrativo, la disposición de los eventos y la elaboración de motivos”¹⁰¹

Siguiendo la interpretación de Phyllis Rodríguez-Peralta, el texto se vincula con la praxis renovadora en cuanto:

“fluye desde la personalidad de una protagonista sin nombre, cuya percepción de la realidad procede de los dominios oníricos de su imaginación”¹⁰²

¹⁰⁰ Vid: Eva Valcárcel: “El engendramiento del objeto: vanguardia pictórica y prosa literaria hispanoamericana” en Sonia Mattalía y Joan del Alcázar, *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Centre de Estudis Politics i Socials, 2000, pp. 249-266.

¹⁰¹ Lucía Guerra-Cunningham, “María Luisa Bombal”, en Patricia Rubio, *Escritoras Chilenas*, vol. III (Novela y Cuento), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1999.

¹⁰² Phyllis Rodríguez-Peralta, “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XIV, nº 4, enero de 1980, p. 139.

Además la niebla, motivo de herencia romántico-simbolista estructurará el relato, al difuminar los espacios reales e imaginarios. Crea un ambiente confuso, pero a la vez otorga autenticidad al actuar como un filtro que tamiza el universo de la protagonista, esencializándolo. El marco asfixiante que la rodea pierde consistencia, y así en el encuentro amoroso con su amigo desconocido se manifiesta una apología del deseo, por encima de la propia materialización:

Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!¹⁰³

Sin embargo, esta actitud esconde una significación inquietante que condiciona el futuro desgraciado de esta mujer: en cierto modo, la protagonista sigue precisando la figura del hombre como guía. Es a través del reconocimiento por parte del amante como su feminidad denota validez. Su proyecto vital carece de autonomía sin el rol masculino dominante que actualice y haga efectiva su sensualidad. Al margen de la disquisición sobre la “realidad” o la “virtualidad onírica” del encuentro sexual, la protagonista

¹⁰³ *La última niebla*, ed. cit., , p.20.

organizará su existencia posterior en torno a un episodio fugaz y desdibujado, cuando no ficticio.¹⁰⁴

La naturaleza humanizada, estructurada de modo racional, ahoga a la protagonista que añora un marco de libertad donde desprenderse de las ataduras de la memoria:

Siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos.¹⁰⁵

El sentimiento contradictorio frente a la memoria, que destruye y alimenta al mundo interior de la protagonista, se va acentuando hasta derivar en una concepción artística de la existencia y una predilección por los espacios ficticios:

¡Qué importa que mi cuerpo se marchite si conocí el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...Tan solo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio.¹⁰⁶

La protagonista se introduce así en un proceso afectivo que se establece a través de un recorrido Pasión-Melancolía-Hastío, con evidentes resonancias tardorrománticas y finiseculares. Es el mismo tedio que

¹⁰⁴ La ambientación difuminada y onírica y la creación de una existencia paralela, totalmente imaginaria que trasciende y subvierte los sucesos externos, conecta el relato con los postulados surrealistas.

Cfr. Alberto Rábago, "Elementos surrealistas en *La última niebla*", en *Hispania* 61, (Marzo 1981)

¹⁰⁵ *La última niebla*, ed.cit., p.22.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

angustia al creador de vanguardia ante la imposibilidad de hallar la identidad propia ni siquiera con el potencial demiúrgico del arte creativo. En *La última niebla*, la conexión con los moldes simbolistas es más rastreable a partir del recorrido de la protagonista por los espacios de la monotonía, la decadencia, la sinrazón y el absurdo.¹⁰⁷ De esta manera, la lectura existencialista de la novela semeja incuestionable, pero la novedad estriba en su vertiente parcialmente optimista y esperanzada frente a la visión fatalista y desmoralizada que transmite Neruda en *El habitante y su esperanza*. Para María Luisa Bombal, memoria y ficción superan y trascienden la atmósfera grisácea del hastío, y afirman la capacidad creadora:

Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas. ¡Tengo siempre tanto en que pensar! Ayer tarde por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo.¹⁰⁸

Al igual que le sucede a Bernardo Saguen, personaje central de la novela de Huidobro *Sátiro o el poder de las palabras*¹⁰⁹, se refugia en una gruta imaginaria del mundo exterior, la protagonista de *La última niebla* encuentra en el estanque donde se sumerge, un espacio íntimo y protector en el que le asaltan alucinaciones, teñidas de una ambientación plena de misterio y sensualidad. En ambos casos los enclaves simbólicos, cueva y

¹⁰⁷ Cfr. Luis Agoni Molina, “El motivo de la frustración en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 363, (1980), pp. 623-626.

¹⁰⁸ *La última niebla*, ed.cit., p.23.

¹⁰⁹ Ambos relatos presentan paralelismos significativos en el tratamiento psicológico de los protagonistas, que evolucionan hacia una existencia puramente intelectual, pasiva, evocadora y se ven condicionados por un estado mental patológico.

estanque, poseen una doble funcionalidad contrapuesta; por un lado, máximo exponente de sublimación espiritual, y por otro, mostración de la potencialidad erótico-sexual.

Las rígidas normas sociales se sustituyen por una moral individual, la del “amor pasión”; de este modo, la protagonista llega a arrepentirse y a angustiarse por haber traicionado a su amante, con el que acaba por establecer una relación cercana a la adoración panteísta:

La aldea, el parque, los bosques, me parecen llenos de su presencia. Ando por todos lados con la convicción de que él acecha cada uno de mis pasos.¹¹⁰

El episodio del fallecimiento de Andrés, el criado que podría haber visto al misterioso amante de la protagonista, supone finalmente la desaparición del recuerdo que implica y anuncia la inexorable muerte física en una caída hacia la desesperación. “Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir?”¹¹¹

Curiosamente, esta necesidad evocadora equilibra el papel de la protagonista con la de su esposo Daniel, ya que la existencia de éste gira también en torno a una rememoración:

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi cuerpo y encontrando

¹¹⁰ *La última niebla*, ed.cit., p.27.

¹¹¹ *Idem*, p.35.

siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo.¹¹²

Sin embargo, Daniel no es capaz de asumir sus carencias afectivas y enfrentarse a desvelar una máscara social frustrante, frente al rol libertador de la mujer que cuestiona y transgrede las hipócritas reglas burguesas:

Daniel se oprime la frente.

- La trajeron de casa de su amante- me dice en voz baja.

Lo miro y desdén en pensamiento sus mezquinas reacciones. Orgullo herido, sentido del decoro.¹¹³

Como desenlace trágico, la búsqueda del misterioso enamorado acaba por desenmascarar una ilusión o una cruel mentira. El supuesto amante, ya fallecido, no era sino un hombre ciego. Así, la validez del reconocimiento del cuerpo femenino, su afirmación, queda desvirtuada. Tan solo la autoinmolación, el suicidio, restan como salida a la vida de evocación que arrastra la protagonista, ahora que el motivo de su recuerdo se perfila como un engaño; en palabras de Hernán Vidal:

“Expulsada de la alucinación se ve obligada a asumir su temporalidad histórica en un mundo en que debió actuar para transformarlo y hacerlo su residencia. Ya que nunca lo hizo, en el momento de su caída en él, el mundo se exhibe como conjunto de entes y relaciones desconocidos y amenazadores,

¹¹² Idem, p. 28.

¹¹³ Idem, p.37.

ante los cuales está inerme porque nunca tuvo la experiencia de actuar ante ellos”¹¹⁴

La pérdida de la esperanza, el desdibujamiento de la ficción que actuaba como motor de su existencia, la hace consciente de la sórdida realidad que la envuelve y del paso inexorable del tiempo. El futuro se reducirá a la resignación ataráxica, a una laxitud vegetativa que condiciona el retrato femenino y que impide toda visión de progreso en el relato, tanto en el plano social como en el individual para reducirse a un microespacio circular diluido en la niebla que “presta a las cosas una inmovilidad definitiva”¹¹⁵.

La temática de *La amortajada* coincide con *La última niebla* en la reivindicación y la búsqueda de un espacio femenino autónomo y complejo que se desarrolle al margen de los esquemas sociales y sexuales masculinos y logre desprenderse de su tradicional función subordinada:

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?

Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa.¹¹⁶

¹¹⁴ Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Barcelona, Clásicos y Ensayos, 1976, pp. 101-102.

¹¹⁵ Idem, p.43.

¹¹⁶ María Luisa Bombal, *La amortajada*, Barcelona, Seix-Barral, 1998, p. 142.

La novela arranca desde un enfoque narrativo anticonvencional; el de un personaje que narra los hechos de su vida desde el punto de vista definitivo y globalizador de la muerte. Según la propia autora, es el relato de “una mujer que contempla a otra mujer y siente compasión por lo que le ocurrió en vida y sólo comprende en la muerte”¹¹⁷

Se aleja también de la norma la pérdida de referentes religiosos que se observa en la protagonista, en un alejamiento de la fe ortodoxa frente a la que se opone una espiritualidad más intimista. El hecho de que sea una voz femenina, depositaria tradicional de los valores sociales conservadores de la sociedad chilena, la que cuestione esos dogmas, supone una doble transgresión dentro de la producción bombaliana:

- Alicia, mi pobre hermana, ¡eres tú! ¡Rezas!

¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo...? [...]

Jamás me conturbó ni un retiro, ni una prédica. ¡Dios me parecía tan lejano y tan severo!

Hablo del Dios que me imponía la religión, porque bien puede ser que exista otro: un Dios más secreto y más comprensivo, el Dios que a menudo me hiciera presentir Zoila.¹¹⁸

¹¹⁷ Lucía Guerra-Cunningham, “Entrevista a María Luisa Bombal”, *Hispanic Journal*, vol. III, n° 2, 1982.

¹¹⁸ *La amortajada*, ed.cit., pp. 114-115.

La novela se ve teñida de una ambientación nocturna, onírica, de raíz romántica, pero influida por ciertos elementos de la modernidad. Aparece además la niebla como referente simbólico constante y, como ya hemos atestiguado, común en la estética vanguardista como representación de la indefinición y la duda:

Una pesada neblina flota casi a ras de suelo, se apelotona entre los juncos.[...]

Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que las ranas fabrican de agua y luna, en la garganta.[...] Y aguzando el oído percibir aún el silbido siniestro con que en la carretera lejana se lamentan los alambres eléctricos; y distinguir, antes del alba, los primeros aleteos de los flamencos entre los cañaverales. ¡Ah, si fuera posible!¹¹⁹

Otro rasgo que conecta la novela con los preceptos vanguardistas es la presencia de la intertextualidad; de hecho, una de las relaciones de la protagonista de *La última niebla* durante su niñez, se retomará en *La amortajada* como episodio básico. José Promis define este sistema de producción como “diseminación narrativa”:

“Podríamos definir los conflictos desarrollados por María Luisa Bombal como variaciones de una misma dialéctica cosmogónica modernizada. Una de las consecuencias de este dinamismo poético es la diseminación que ocurre en

¹¹⁹ Idem, p. 153.

los distintos estratos de la estructura literaria de una serie de elementos provenientes de textos anteriores, ya sea desempeñando una función similar o mayor a la que poseían en el texto original”¹²⁰

Además la afectividad y el discurso interior de los personajes literarios de María Luisa Bombal, hace que su aparente función relatora más o menos objetiva pierda toda credibilidad, y la novela, más que evolucionar hacia la sucesión de una trama, se acerque a los dominios de la poesía:

“Los cuentos y novelas de María Luisa Bombal presentan narradoras caracterizadas por la fuerte emotividad que proyectan sobre el mundo imaginario del relato. El predominio de este rasgo determina el debilitamiento de otras dimensiones de la perspectiva narrativa y confiere al lenguaje una función expresiva muy cercana a la del discurso lírico propiamente tal”¹²¹

Al igual que sucedía en los textos en prosa de Emar, los relatos bombalianos manifiestan la desolación que produce la consciencia del devenir del mundo sin la presencia del yo; representa, sin duda, una herencia temática del tardorromanticismo y conecta con la afirmación individualista de la estética de vanguardia:

Dios mío, las aguas no se habían cerrado aún sobre su cabeza y las cosas

¹²⁰ José Promis Ojeda, “La técnica narrativa de María Luisa Bombal”, en Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Rengilian-Burgy, (eds), Tempe (Arizona), Ed. Bilingüe, 1987, p. 203.

¹²¹ José Promis, art. cit., p. 204.

cambiaban ya, la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella.¹²²

La novela se constituye como un ejercicio de solidaridad entre distintas voces femeninas marcadas por una concepción idílica del amor y la existencia que las conduce a la frustración y el inconformismo frente a lo establecido:

¡El Paraíso Terrenal, Ana María! Tu vida entera no fue sino la búsqueda ansiosa de ese jardín ya irremisiblemente vedado al hombre por el querubín de la espada de fuego.¹²³

Otro de los ejes del relato gira alrededor de la incapacidad del hombre para descodificar los signos de la personalidad femenina, a la que se atribuye una actitud socialmente aceptada de sumisión y pasividad, contra la que se rebela la protagonista, Ana María:

El ramo de azahares prendido a su manguito, su malsano aroma que la adormecía, le quitaba fuerzas para reaccionar violentamente y gritarle: “Te equivocas. Era engañosa mi indolencia. Si solamente hubieras tirado del hilo de mi lana, si hubieras, malla por malla, deshecho mi tejido... a cada una se enredaba un borrascoso pensamiento y un nombre que no olvidaré”¹²⁴

¹²² M^a Luisa Bombal, *La amortajada*, ed. cit., p. 151.

¹²³ Idem, p. 156.

¹²⁴ Idem, p. 133.

Paradójicamente, se llega a manifestar un rechazo frente a la propia sexualidad, por el temor al poder alienante que la protagonista descubre en la pasión erótica:

Recuerda que permanecía inmóvil, anhelando primero detener, luego desalentar con su pasividad el asalto amoroso; y permanecía inmóvil hasta durante el último, el definitivo beso.

Pero cierta noche sobrevino aquello, aquello que ella ignoraba.

Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto.

¡El placer! ¡Con que eso era el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer juntos en la misma vergüenza!¹²⁵

En uno de los pasajes del texto se realiza una descripción admirada de la belleza de María Griselda, que, al igual que sucedía con la actitud de la protagonista de *La última niebla* ante el personaje de Regina, supone un canto al cuerpo femenino, desde una mirada validada que no precisa la ratificación del hombre:

Secuestrada, melancólica, así te veo, mi dulce nuera. Veo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soporta unas piernas de garza. Veo tus

¹²⁵ Idem, p. 134.

trenzas retintas, tu tez pálida, tu altivo perfil. Y veo tus ojos, tus ojos estrechos, de un verde sombrío igual a esas natas de musgo flotante estancadas en la superficie de las aguas forestales.

María Griselda, sólo yo he podido quererte. Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza.¹²⁶

Frente a esta postura, resalta la compasión hacia el personaje de Silvia, que necesita contrastar su físico con el de Griselda y reivindicarlo ante su esposo:

Sí, ella como mujer comprendía ahora a Silvia. Comprendía su deseo de medirse con María Griselda y de arriesgarse a perderlo todo con tal de ser la primera y la única en todo ante los ojos de su marido.¹²⁷

A lo largo del desarrollo de *La amortajada* la belleza de la mujer adquiere un componente de fatalidad, de sentimiento de culpa, que arrastra la paradoja de tener que asumir una identidad reforzada gracias al reconocimiento exterior, y por otra parte, sobrellevar las consecuencias trágicas que provoca esa propia belleza:¹²⁸

No se acuerda bien en qué términos había empezado a quejarse, María Griselda, de su belleza como de una enfermedad, como de una tara.

¹²⁶ Idem, p. 148.

¹²⁷ Idem, p. 165.

¹²⁸ Cfr. Leónidas Emilfork, “El perdón y la escritura: al margen de una obra de María Luisa Bombal”, en Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Rengilian-Burgy (eds), Tempe (Arizona), Ed. Bilingüe, 1987, pp. 72-81.

Siempre, siempre había sido así, decía. Desde muy niña hubo de sufrir por causa de esa belleza. Sus hermanas no le querían, y sus padres, como para compensar a sus hermanas toda la belleza que le habían entregado a ella, dedicaron siempre a éstas su cariño y su fervor. En cuanto a ella, nadie la mimó jamás. Y nadie podía ser feliz a su lado.¹²⁹

La narrativa de María Luisa Bombal presenta una constante trayectoria de circularidad, pues recrea las experiencias comunes y, a menudo, dolorosas de personajes diversos y de sucesos acaecidos linealmente pero que adquieren cierta homogeneidad significativa. Por ello, sus textos remiten a una alteración de los esquemas tradicionales novelescos, para constituir un discurso que, en palabras de José Promis:

“se convierte a sí mismo en una forma de denuncia implícita, en un testimonio artístico de la situación precaria de la existencia femenina, a quien fuerzas exteriores han condenado a la inmovilidad, colocándola al margen de la historia y , con ello, negándole toda expectativa de cambio o progreso.

Situada en este contexto, la única alternativa posible para la mujer es soñar, es decir, crearse un mundo paralelo como refugio de su existencia marginada”¹³⁰

La obsesión por la belleza y el erotismo como espacios de fuga e

¹²⁹ *La amortajada*, ed.cit., p. 182.

¹³⁰ José Promis, art. cit., p. 209.

identidad a un tiempo, se establecen como rasgos comunes a todos los personajes femeninos de la narrativa bombaliana. El sentimiento amoroso, a la vez indispensable y desazonador, queda sometido a los rígidos criterios morales, y conduce finalmente a la infelicidad. Sin embargo, en *La amortajada*, esa relegación del amor pasional hacia la relación instituida y regida por normas sociales afecta tanto a los personajes masculinos como femeninos, y aporta un matiz existencial, en el que, siguiendo el “topos” tan caro a los movimientos finiseculares y modernistas, el tedio se constituye como presencia globalizadora:

Un llevar a cabo una infinidad de actos ajenos a su deseo, empeñando en ellos un falso entusiasmo, mientras una sed que él sabe insaciable lo devore por dentro... ésa será mi vida.

Ah, mi pobre Anita, tal vez sea ésta la vida de nosotros todos. ¡Ese eludir o perder nuestra verdadera vida encubriéndola tras una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales!¹³¹

¹³¹ *La amortajada*, ed. cit., p. 184.

I.4. LA INDEFINICIÓN GENÉRICA. ESCRITURAS FRONTERIZAS.

Si consideramos como rasgo definitorio esencial para la comprensión de los movimientos artísticos vanguardistas, la interacción de los distintos géneros y la dislocación de las férreas estructuras formales y temáticas que consideraban a los moldes de creación literarios como compartimentos estancos, resultará significativa la mención a las obras que supusieron la incursión de dos autores claves en la renovación de la poesía chilena de este siglo: Pablo de Rokha y Pablo Neruda. Aunque ambos proclamaron sin ambages su condición de poetas, algunos de sus textos tempranos se debaten en la frontera imprecisa que separa los dominios líricos y narrativos.

La obra de Pablo de Rokha se ha visto estigmatizada por su escasa repercusión en la crítica hispanoamericana y europea, tal vez eclipsada por las figuras de Neruda y Huidobro, con los que compartió espacio cultural. Hasta 1930, De Rokha afirma la independencia individual del ser creador frente a las riendas grupales, en un tono que consigna las metas fundacionales de los vanguardistas. Más adelante se adscribe al comunismo, y proyecta la composición de una “epopeya popular”. En su obra *Los gemidos*, de 1922, se observa la utilización de una sintaxis y un léxico ligado de modo inequívoco a los modelos futuristas a través de la acumulación de figuras que remiten al imaginario de la velocidad:

Nacimientos por teléfono, enamorarse radiotelegráficamente vivir y morir en aeroplano, cien doscientos klmtrs... existir a máquina, el espectáculo [sic] gris de los ángulos, triángulos o polígonos rectangulares, horizontales... casarse por sport... hacer réclame... ir cinematografiándose.¹³²

Además, De Rokha defiende la posibilidad de erigirse en un nuevo interpretador del mundo a partir de las ruinas de una concepción artística agotada. Las preocupaciones por el establecimiento de una estética dinámica, conviven con una atmósfera tediosa, de raíz finisecular;¹³³

Al sol le duelen los huesos. El pobre está resfriado y con reuma [...] Los pájaros vivos se caen muertos, muertos en las jaulas, el azul dinamismo infantil, la alegría del niño, vegetal e inminente, simplísima, juega con sus cadáveres al football [...] Bajo el alero las golondrinas duermen, la enfermedad de vivir bostezo en las alcobas...¹³⁴

La utilización de recursos vanguardistas no supone, en todo caso, la comprensión conceptual de las nuevas corrientes. En *Los gemidos*, los elementos que presentan un aspecto renovador más contundente operan en el plano conceptual, configurando un auténtico manifiesto estético inserto en el discurso narrativo:

¹³² Pablo de Rokha, “Yanquilandia” (*Los gemidos*), en *Antología*, Santiago de Chile, Nascimento, 1969, p. 25.

¹³³ Este hecho confirma que la evolución del espíritu modernista y simbolista hacia las manifestaciones de vanguardia presenta un recorrido progresivo, que en algunos autores es constatable de modo evidente, como veremos también al analizar la obra de María Luisa Bombal.

¹³⁴ “Sensación del invierno en la tierra”, (*Los gemidos*), ed. cit., pp. 19-20.

Entono, pienso en canciones, no puedo hablar, no puedo hablar [...] aprendí a cantar siendo nebulosa, odio, odio las utilitarias labores zafias, cotidianas, prosaicas, y amo la ociosidad ilustre de lo bello; cantar, cantar, cantar...- he ahí lo único que sabes, Pablo de Rokha. [...]

Desprecio el determinismo de las ciencias parciales, convencionales, pues mi sabiduría monumental surge pariendo axiomas desde lo infinito, y su elocuencia errante, fabulosa y terrible, crea mundos, inventa universos continuamente.¹³⁵

De Rokha enarbola la bandera del canto, de la utilización de la palabra en su función enfática y germinadora, frente al utilitarismo racional y grisáceo de lo meramente comunicativo; coincide por tanto, con el angustioso afán cosmogónico que manifestará Huidobro en *Altazor*, a través del protagonista. Por otra parte, en la obra de Pablo de Rokha conviven las expresiones urbanas y tecnológicas que remiten a la modernidad, el culto a lo nuevo, la velocidad y el ritmo, con la tendencia del vitalismo primitivista y el nacionalismo cultural que suponen una manifestación originariamente americana¹³⁶ frente al “establishment” estético imperante, a la “decadencia europea”¹³⁷, y a la concepción del arte como cadena de producción en serie.

¹³⁵ “Balada de Pablo de Rokha” (*Los gemidos*), en *Antología*, ed. cit., pp. 13-14.

¹³⁶ En este sentido, resulta coincidente con los postulados de Emar, que busca teñir las manifestaciones vanguardistas de un cierto localismo, para buscar la renovación del arte moderno chileno frente a la dependencia de los cánones realistas y el asombro mimético ante los modelos europeos vigentes. Con respecto a esta actitud, choca el talante universalista de Huidobro o Rosamel, que evitan la localización concreta de los marcos físicos y se limitan a exponer ambientes indeterminados y oníricos. Aún con los puntos en común que todos ellos poseen, suponen dos enfoques teóricos diferentes dentro de las corrientes vanguardistas.

¹³⁷ Cfr. Rita Gnutzmann, “Pablo de Rokha: *Raimundo Contreras*, una educación sentimental y poética”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26 (Prosa de vanguardia y otros estudios), pp. 461-471.

¿Quiere Ud, quiere Ud. Trasatlánticos, norias, fetos, hombres [...] dinamos, ferrocarriles, tractores, camiones, motores, rameras, gusanos, automóviles, yodosalina, catedráticos [...] arte puro, arte embotellado por nosotros en las botellas mahometanas del tipo Alah, presidentes especiales, especiales, especiales para Suramérica, o cualquiera otra máquina, animal, manufactura, cosa por el estilo?...

Escriba a: U.S.A. Company, U.S.A., pidiendo catálogos, pidiendo catálogos, pidiendo catálogos.¹³⁸

Ambas vertientes se funden de modo armónico en la *Escritura de Raimundo Contreras* (1929). El tema de la obra, concebida como una praxis pseudo-narrativa con espacios en blanco, se condensa en las peripecias de un campesino (huaso chileno, motivo típico de la literatura folklorista nacional); pero desde el comienzo aparecen rasgos textuales que alejan a esta “escritura” de los modelos realistas. La descripción inicial del protagonista ejemplifica el afán transgresor de Pablo de Rokha:

Raimundo se formula de donde emana la tristeza y entiende y adquiere su carcajada

entusiasmo de tomates colocados encima del cielo sobresaliente [...]

y Raimundo arremangándoles las polleras a las lechugas besándole las tetas a la tarde mordiéndole los pechos a la muerte y de vez en vez [...]

¹³⁸ Pablo de Rokha, “Yanquilandia” (*Los gemidos*), en op. cit., p. 27.

gritazos de animal satisfecho y vagabundo.¹³⁹

En esta historia se entremezclan experiencias biográficas e intelectuales del propio autor; alude a sus lecturas e influencias, especialmente a Kant, sobre el que insiste en su rechazo, ya manifestado desde *Los gemidos*¹⁴⁰; satiriza con crueldad a la literatura romántica y sus tópicos, pese a conservar una noción del poeta de genealogía romántica, y arremete contra la esclavitud ideológica y el talante represor que impone el catolicismo:

Brutalidad de dios judío exclusiva y acuosa brutalidad hermética como el fruto del árbol que no da fruto y está siempre ardiendo obsesión de santo y de tonto al cual sangra la herida de la idea.¹⁴¹

Algunos críticos han contemplado *Escritura de Raimundo Contreras*, como la plasmación del “mito chileno rural”, más aún, teniendo en cuenta la intención expresada por su autor en “Heroísmo sin alegría” (1927), de “proclamar, definir, inventar, lo chileno”. Sin embargo, el resultado textual sobrepasa esa mirada localista para trazar un retrato del hombre-artista preocupado por apropiarse, a un ritmo frenético, de la realidad y sus

¹³⁹ Pablo de Rokha, *Escritura de Raimundo Contreras*, en *Antología*, ed. cit., p. 71.

¹⁴⁰ “Dios le tiene empaquetado, le tiene, le tiene en la maleta idealista para que ande jugando por las lluvias eternas de la barba otoñal”, *Los gemidos*, Santiago de Chile, Lom, 1994, p. 78. Su aversión al intelectualismo kantiano será ya una contante en su producción posterior. De hecho en *Arenga sobre el arte*, (Santiago de Chile, Multitud, 1949, p. 65), alude explícitamente a sus fobias, citando “el misticismo, el idealismo..., la ética de Kant”.

¹⁴¹ *Escritura de Raimundo Contreras*, ed.cit., p. 73.

proyecciones mentales, para, al fin, representar al creador total que yergue y destruye, en una revisión continua de su relación con el mundo:

Y porque Contreras se detiene rugiendo escarbando los cementerios arrojando sombras históricas contra las palomas del límite buscando y tronchando su ecuación total amontonándola de bramidos con todos los toros de su océano acariciándola a lenguadas de animal oscuro alucinándolas de gestos de cantos de gritos que suceden desde las eras soberbias y elementales.¹⁴²

Es decir, el personaje central Raimundo Contreras transparenta signos identificativos de Pablo de Rokha, y configura una narración contradictoria, producto de la dispersión existencial del protagonista, que busca comunicar al mundo sus inquietudes de acción material y espiritual. El texto se conecta, pues, con las características esenciales de la producción prosística de vanguardia. Prueba de ello es la inclusión de la obra en un conjunto de cinco novelas, junto con otras manifestaciones procedentes de Argentina, Brasil, México y Perú, que Vicky Unruh analiza en su obra *Latin American vanguards*¹⁴³, y que suponen una evolución del modelo del “bildungsroman” hacia el “künstlerroman” (novela de artista)¹⁴⁴. La definición de creador

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Cfr. Vicky Unruh, *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1994.

¹⁴⁴ De cualquier modo, esta terminología es muy cuestionable, en cuanto aplica un esquema narrativo correspondiente a una etapa concreta en la evolución de las ideas literarias, la de la novela decimonónica. Sería aceptable, en todo caso, esta denominación si la entendemos en el marco vanguardista, como la construcción de un relato que diluye la trama para privilegiar la trasposición al texto de la voz del narrador-autor, que desplaza al narrador-protagonista y le permite plasmar una serie de reflexiones o teorizaciones de carácter artístico

responde a la noción profética del poeta como ser elegido, teñido al igual que en la obra de Huidobro de resonancias nietzscheanas, y cercano a una escritura “humana” que no renuncia a sus raíces sociales pese a perseguir “la captación dinámica del universo”:

Oficio de partir piedras con los dientes... calidad de emperador en el desierto y un sentido de desviar los vientos y quebrar los ríos y ponerles el hombro a las estrellas... ocupación de bandolero y de solitario, ocupación del que hiciera murallas y comenzara a botarlas a patadas furiosamente... lo más difícil y lo más inútil y se pusiese a trabajar todos los años de la eternidad destruyendo lo creado.¹⁴⁵

Por lo tanto, la *Escritura de Raimundo Contreras*, como ya sugiere el propio título, presenta una seria dificultad de localización genérica. Mientras algunos críticos lo consideran un conjunto de poemas, otros, como Vicky Unruh lo califican de “novela surrealista”. No responde al canon de novela, pero tampoco es una obra lírica en sentido estricto. Al igual que una gran parte de los textos que configurarán nuestro “corpus” de vanguardia, es una narración con lenguaje poético que integra una visión del mundo y del arte a través de una estructura formal y temática novedosa que busca la construcción de un discurso “americano” de la contemporaneidad, alejado de

metaliterario. En este sentido, la vinculación de estos rasgos con otras producciones de la época (*Sátiro*, de Huidobro, o *Ayer*, de Emar) reafirma la condición vanguardista de *Raimundo Contreras*.

¹⁴⁵ Pablo de Rokha, *Escritura de Raimundo Contreras*, en Rita Gnuzmann, *Antología de Pablo de Rokha*, Madrid, Visor, 1992, p. 137.

directrices tradicionales propias y ajenas, para establecerse como una mirada naciente y desprejuiciada frente a la nueva sociedad.

Con apenas veinte años Neruda era un personaje cuasi-mítico en el ambiente cultural santiaguino. Detestado o ensalzado, su poesía preocupa a la crítica, que no escatima páginas hacia el poeta de Temuco. El éxito de sus *Veinte poemas de amor* no lo desequilibró y abandonó Chile para iniciar su andadura europea en contacto con las nuevas tendencias. La atención a su producción lírica ha hecho desestimar en ocasiones la importancia de su obra en prosa, constituida por *Anillos*, clasificable sin temor como “prosa poética”, y, sobre todo, *El habitante y su esperanza*, un pequeño y críptico relato en el que se transparenta la influencia de Rilke¹⁴⁶ y las obsesiones de Neruda con respecto al tiempo y la muerte pincelados de un existencialismo desesperanzado. Su obra supondrá, por tanto, una presencia renovadora, que integra y manipula un espacio geográfico propio, alejado de las funciones enmarcadoras del realismo criollista o costumbrista. Esboza, en cierto modo, una topografía simbólica y sentimental de Chile, adaptada a una escritura intimista, que abarca las preocupaciones temáticas y estéticas de la vanguardia europea y se aparta de la complaciente narrativa folklorista o tardorromántica para introducir un entorno onírico y subjetivo, que se vincula con las preceptivas surrealistas.

¹⁴⁶ En el mismo año de publicación de *El habitante y su esperanza*, Neruda leyó *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke. En la revista *Claridad* de octubre-noviembre de 1926 tradujo al español un fragmento de la citada obra.

Neruda publica *El habitante y su esperanza*¹⁴⁷ en 1926 (Nascimento), y, en principio, si atendemos al prólogo escrito por el propio autor, lo hace como respuesta a un encargo editorial. En todo caso en ese prólogo anticipa una actitud inconformista e iconoclasta propia del choque generacional que se vive en el espacio cultural chileno de esos años:

He escrito este libro a petición de mi editor. No me interesa relatar cosa alguna.[...] En mi segundo libro, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, ya tuve algo de trabajo triunfante. Esta alegría de bastarse a sí mismo no la pueden conocer los equilibrados imbéciles que forman parte de nuestra vida literaria. Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas. Tengo repulsión por el burgués, y me gusta la vida de la gente intranquila e insatisfecha, sean estos artistas o criminales.¹⁴⁸

Esta rebeldía de Neruda mantiene puntos evidentes en común con las manifestaciones de Huidobro desde su producción más temprana:

Una vieja medio bruja y medio sabia predijo que yo sería un gran bandido o un grande hombre ¿Por cual de las dos cosas optaré? Ser un bandido es indiscutiblemente muy artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos ¿Ser un grande hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato; sí. Pero eso de ser un buen diputado, senador o ministro, me parece

¹⁴⁷ Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza*, Buenos Aires, Losada, 1996. Todas las citas textuales harán referencia a esta edición, salvo indicación expresa.

¹⁴⁸ Prólogo a *El habitante y su esperanza*, en Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996, p. 143.

lo más antiestético del mundo.¹⁴⁹

Para Alberto Cousté la obra es “una oscura nouvelle escrita para complacer a su editor”¹⁵⁰. El texto destaca por su dificultad de catalogación genérica, puesto que su corta extensión, (alrededor de veinte páginas), no permite asignarle ni siquiera como etiqueta de presentación el carácter de novela, aunque tampoco parecen oportunos los conceptos de cuento o relato, en tanto que lo que menos caracteriza al texto es el hecho de “contar” o “relatar”. Emir Rodríguez Monegal se refiere al texto nerudiano como una “novelita”, “un relato de cuatrerros australes o de aventuras eróticas en un ambiente más o menos apócrifo”¹⁵¹. Si bien es cierto que el cuerpo del texto apenas trasciende lo que podría llamarse un folleto, son las raíces estructurales y temáticas del relato los que permiten alejarlo de la concepción usual de novela. Además, el modo de manipulación de la materia escritural por parte de un poeta es bien distinta a la de un novelista. Esta disolución de los moldes narrativos, que se deslizan hacia los dominios tradicionales de la lírica es un rasgo determinante de las nuevas tendencias que ya están hacia la década del veinte asentados en la vanguardia europea. De todos modos, *El habitante...* no se desmarca absolutamente de la producción global nerudiana y este rasgo es, tal vez, el que haya contribuido

¹⁴⁹ Vicente Huidobro, *Pasando y pasando*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1914, en *Poética y estética creacionistas*, (ed. Vicente Quirarte), México, UNAM, 1994, p. 95.

¹⁵⁰ Cfr. Alberto Cousté, *Neruda. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1981.

¹⁵¹ Emir Rodríguez Monegal, *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 54.

al desconcierto de la crítica, que ha tratado habitualmente de eludir cualquier compromiso de adscripción genérica ante esta obra:

“No obstante su contemporaneidad con muchos de los recursos formales del surrealismo, existe en la obra de Neruda algo fundamental que la distancia de él y es el tono interior del personaje a cuyo cargo corre la narración y en quien adivinamos la subjetividad propia del poeta, tono marcadamente romántico del que Neruda no ha podido – o más probablemente no ha querido- liberarse hasta hoy. Esa contradicción entre la forma vanguardista y el contenido predominantemente romántico viene a oponer una dificultad más en el momento en que se quiere ubicar esta obra dentro de la tradición histórico-literaria.”¹⁵²

La obra presenta un comienzo abrupto que sumerge al lector en el espacio simbólico del sur de Chile. Cantalao, con sus inviernos eternos y pegajosos, supone un marco adecuado para la actitud inactiva del protagonista, que sólo en ocasiones siente el incentivo del mundo dinámico, que observa desde lejos, para superar su apatía; en este sentido, el marco espacial sustituye al referente personal a la hora de ejercer la primacía en la progresión del texto:

“Es un relato. Hay una casa, un hombre, una mujer, hay otro hombre, un amor, un robo, hasta hay una prisión y un asesinato seguido de fuga. Todo

¹⁵² Carlos Cortínez, “Interpretación de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda”, en *Revista Iberoamericana*, nº 82-83 enero-junio de 1973, p. 163.

ello en silencio, deslizándose bajo un agua nítida, en medio de los árboles, junto al mar, por los campos nocturnos de la Frontera”.¹⁵³

He estado muchas veces solo en mi vivienda mientras el temporal azota la costa. Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo. No es raro que me siente entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes, indios y trabajadores y viajeros. Una especie de fuerza de esperanza se opone en mi manera de vivir aquel día, una manera superior a la indolencia, exactamente superior a mi indolencia.¹⁵⁴

A través de la figura del narrador-protagonista, la novela focaliza el mundo estático del deseo, la contemplación y la resignación frente al dinamismo. Acaba por buscar la vitalidad por medio de los encuentros amorosos con Irene, pues la duda inactiva siembra la muerte y la fatalidad: “Ay, del que no sabe que camino tomar, del mar o de la selva...”¹⁵⁵

Pero, tras el asesinato de Irene a manos de su esposo, Florencio Rivas, el protagonista siente caer una cortina tediosa de temporal sobre Cantalao y sobre sí mismo, de la que ya no podrá desprenderse:

¹⁵³ Hernán Díaz Arrieta, (Alone), *Los cuatro grandes de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963, p. 186.

¹⁵⁴ *El habitante y su esperanza*, ed. cit., p.9.

¹⁵⁵ Idem, p.12.

Para mí las horas son iguales, y se tiran a estrellones sobre el mismo atardecer. En la tienda el gato me espera cada mañana, cambia un poco su actitud según sean los ayunos que le impone mi negligencia. Pero su amo también ayuna. Porque hasta me olvido de comer, en la somnolencia de transcurso idénticos, en la inmovilidad exacta de cosas que me rodean.¹⁵⁶

La caracterización del personaje principal y del ambiente geográfico que lo sostiene conectan de manera evidente con rasgos biográficos del propio Neruda, llevado de muy joven al mundo sombrío y perpetuamente lluvioso de Temuco. En una carta a su madrastra (la “mamadre”) fechada el 30 de abril de 1915, describe ese espacio, coincidente con el que aparecerá en la novela:

Se descarga la lluvia como una catarata. En un minuto la noche y la lluvia cubren el mundo. Allí estoy solo y en mi cuaderno de aritmética escribo versos.¹⁵⁷

Ese ambiente se hará propicio para seres solitarios, introvertidos e hipersensibles. Las ligazones entre los personajes en *El habitante...* son sutiles e inexplicables, y más bien parecen justificarse por una especie de predestinación articulada a partir del agua (la humedad, la lluvia, el mar) que recubre el espacio físico y humano de Cantalao:

¹⁵⁶ Idem, p.22.

¹⁵⁷ En Alberto Cousté, op.cit., pp. 28-29.

Poco importa, vamos, cántame la barcarola de todo lo infinito que yo deseo, mi pequeña; estamos los dos, y somos los habitantes de un límite que sólo nosotros podríamos pisar; cántame la barcarola de las tumultuosas soledades del mar, lo profundo, lo oscuro, lo tumultuoso de la noche del mar, quiero saber por tu boca color de coral infantil el crecimiento de las mareas.¹⁵⁸

La referencia a la barcarola, que utilizará Neruda a lo largo de su producción poética, se inaugura en *El habitante....*, para remitir al artefacto compositivo que evoca una historia común plagada de instantes de emotividad profunda,¹⁵⁹ para contrastar con una realidad en la que espacio y tiempo se tornan circulares e infértiles, como resultado de un marco psicológico asfixiante que remite a una improductiva apatía:

Y luego existen esos días que se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse algo, sin llevarse nada; sin llevarse ni traerse nada, el tiempo que corre a nuestro lado...¹⁶⁰

Para Hernán Loyola¹⁶¹, la obra presenta una serie de presencias estilísticas que remiten a la asimilación de la prosa de Rilke por parte de Neruda, sobre todo en lo que respecta a la presencia de una atmósfera opaca y presionante que se impone sobre la propia psicología del protagonista. El

¹⁵⁸ *El habitante y su esperanza*, ed.cit., p.20.

¹⁵⁹ Cfr. Francisco Tovar, "Al amor de una melodía. La Barcarola de Pablo Neruda", en *Neruda, con la perspectiva de 25 años, América sin Nombre*, nº 1, Universidad de Alicante, diciembre de 1999, pp. 80-86

¹⁶⁰ Ídem, p.21.

¹⁶¹ Cfr. Hernán Loyola, *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967.

destino final del hombre es el hastío, conclusión teñida de resonancias simbolistas, pero que instauro y anticipa la vertiente existencialista de Neruda que se certificará en su inmediata producción poética. Si para Alberto Cousté, en “Walking Around” perteneciente a *Residencia II*, (1935), asoma “la concepción sartreana de la náusea”¹⁶², parece demostrable que *El habitante y su esperanza* explicita ese mismo sentimiento manifestado en la ataraxia física y anímica del personaje central. Para Hugo Montes:

“lo que ocupa la mayor parte de las páginas del libro, ocurre en el interior de las personas. La peripecia es de adentro, profunda, y sólo se deja adivinar por el relato argumental exterior. Este es, si se quiere, la punta del ‘iceberg’ que aflora a la superficie: lo más está oculto bajo las aguas casi insondables de la existencia humana plena”.¹⁶³

A pesar de que la estructura formal del relato no se diferencia del canon convencional narrativo, una lectura detenida nos hace observar las carencias del argumento, o su casi inexistencia, y la sucesión anárquica de una especie de apuntes por parte del narrador. En todo caso, estos esbozos adoptan una apariencia de monólogo y se centran más en un lirismo exacerbado, la euforia o el desdén enfatizados que en un apoyo objetivo de la trama.

¹⁶² Alberto Cousté, op. cit., p. 26.

¹⁶³ Hugo Montes Brunet., “La novela del poeta (A propósito de *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda)”, en Eduardo Godoy Gallardo, *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994, p. 327.

La inconexión y el fragmentarismo como rasgos esenciales de la escritura de vanguardia constituyen el eje primordial del texto. Desaparecen los nexos y relaciones causales. Nada tiene un porqué y las preguntas sin respuesta suponen una manifestación intuitiva de la desazón humana. Tras una intimista reflexión sobre el tiempo y la soledad, el capítulo X arranca con una ruptura temática absoluta, relatándonos un hecho del que desconocemos sus precedentes, protagonizado por un personaje hasta ese momento desconocido, y que sirve para acentuar la fatalidad que envuelve a esos habitantes “límitofes”:

Era indudable que José Silva terminaría en aquello, dándose de balazos con cualquiera en una de esas lúgubres estaciones que se acercan a Cantalao.¹⁶⁴

Esa falta de articulación se ve apoyada por el propio carácter impredecible del protagonista y por la visión múltiple y en ocasiones contradictoria que nos transmite sobre Cantalao. De hecho para Cortínez¹⁶⁵ existen tres elementos que desvirtúan la credibilidad del narrador: el inherente caos que envuelve a los hechos relatados a partir de la incompreensión del protagonista; la continuas contradicciones y la invalidez ambigua de su elocución, signada por una sintaxis anómala y errática. En ocasiones descrito como paisaje idílico, en otros instantes supone un marco cerrado, un espacio infernal que aprisiona y ahoga a sus seres, el mar de Cantalao ofrece una imagen cambiante alrededor de la cual giran todos los

¹⁶⁴ *El habitante y su esperanza*, ed.cit., p.17.

¹⁶⁵ “Interpretación de *El habitante...*”, art. cit., p. 164.

estados de ánimo de un protagonista fluctuante como las mareas. En todo caso, el marco natural que envuelve al texto es tan opulento y desmesurado que termina por desplegarse en la escena por encima de la banalidad de la trama y la vacuidad de unos personajes esquematizados y de un narrador anulado en su función relatoria por el vigor subjetivo que comunica. También las descripciones de los personajes presentan un tono anticonvencional, al introducir una estética novedosa, de un lirismo extraño en la narrativa de la época:

Lucía, la de los ojos grandes como tortugas y que nunca están saliendo de su sorpresa, motivada por todas las pequeñas cosas del mundo, donde tienen su parte el alhelí, el cinematógrafo, la flora aplastada de las cretonas, su collar de cuentas de vidrio, y la aventura de mi vida que ella semeja desdeñar.¹⁶⁶

Como hemos anticipado, el narrador-protagonista de la novela se perfila como un prototipo del héroe, o más bien antihéroe vanguardista. Vencido por el cinismo, el tedio y la melancolía, se convierte en un ser asocial y desarraigado voluntariamente de la realidad, que lo acerca a una situación de caos:

¹⁶⁶ *El habitante y su esperanza*, ed. cit., p. 19.

Yo soy perezoso y soñador, y niego casi siempre a los parroquianos las pequeñas mercaderías que solicitan de continuo. Pronto va tomando todo esto un aire de bancarrota y de término. Pero me encuentro bien.¹⁶⁷

Aunque, sin duda, uno de los aspectos que integran plenamente esta novela en la denominada “escritura de vanguardia” lo representa la preeminencia del mundo onírico a lo largo de la narración. Las descripciones de Cantalao, sus casas y su entorno adquieren la ambientación grisácea de la irrealidad y la indefinición. Todo se resuelve en una serie de sueños incumplidos (el amor por Irene y la búsqueda de Florencio Rivas) que llegan a vencer al deseo y a la materialidad, llevando al protagonista a una vida obsesiva y fantasmal; “Ay de mí, ay del hombre que puede quedarse sólo con sus fantasmas”¹⁶⁸. Por ello, el marco onírico cobra todo su valor en el desenlace textual. Un “sueño como una pared”¹⁶⁹, impide consumir la venganza, pero deja instalada la ambigüedad en el final del relato:

Es hora, porque la soledad comienza a poblarse de monstruos; la noche titila en una punta de colores caídos, desiertos, y el alba saca llorando los ojos del agua.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Idem, p. 22. Se emparenta por tanto con determinados personajes de Huidobro, como Bernardo Saguen , (*Sátiro*), Alejandro Mir (*Papá o el diario de Alicia Mir*) o con el angustiado narrador de Rosamel del Valle en *País blanco y negro*.

¹⁶⁸ *El habitante...*, ed. cit., p.24. Vid: Rosamel del Valle, *Eva y la fuga*, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 11. “¿El hombre vuelto de espaldas a su propia memoria?”

¹⁶⁹ *El habitante...*, ed. cit., p. 26.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

Se nos anuncia la llegada de una enigmática “hora”. ¿De la venganza? ¿del olvido? ¿o, tal vez, coincidiendo con el fin de la narración, de abandonar ese espacio “gris de fría noche de otoño”? En cualquier caso, el protagonista recobra la capacidad para vulnerar sus propios límites interiores y externos, la naturaleza enmarca los sucesos vitales del personaje y, retomando una tendencia tópica en la producción de Neruda, el hombre recobra su identidad en conexión con su entorno.

El habitante y su esperanza, representa pues, una forma narrativa original y rupturista dentro de la tendencia generalizada en la novela chilena de la época. Para Bernardo Subercaseaux:

“se trata de prosa poética, de una suerte de novela de vanguardia, que recurre reiteradamente a la enumeración caótica; una novela sin argumento, con meditaciones sobre el amor, la naturaleza, el habitar y la esperanza, con imágenes netamente vanguardistas”¹⁷¹.

Lucía Guerra-Cunningham analiza el texto como un relato fundacional en el asentamiento de la narrativa de vanguardia en Chile ya que:

“los personajes, lejos de representar a tipos reconocibles en una sociedad determinada, se transforman en símbolos y conceptualizaciones del mundo interior del protagonista. Estos elementos más la presencia de un narrador lírico con limitaciones en el tiempo y en el espacio requieren del lector una participación activa que le permita interpretar y reordenar el mundo. Son precisamente estas características las que volveremos a encontrar en novelas

¹⁷¹ Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago, op. cit., p.133.

tales como *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas”¹⁷²

Hugo Verani no duda en encuadrar a *El habitante y su esperanza*, junto con *País blanco y negro* de Rosamel en la significativa definición grupal de “novelas de poetas”.¹⁷³ La disolución de la trama y de los enlaces discursivos, el lirismo y esteticismo en las descripciones, la caracterización del protagonista, la presencia de un cierto “malditismo” y el tono existencialista del relato, conectan con la línea temática que Neruda utilizará en otras obras poéticas o de prosa lírica. De hecho, en *Anillos*, los marcos ambientales coinciden en su connotación tediosa que se alza dominante sobre el débil estímulo esperanzador del hombre:

El amanecer solitario, empujado y retenido como una barca amarrada, oscila hasta mediodía y aparece en la soledad del pueblo la tarde de techumbres azules, blanca vela mayor del navío desaparecido. [...]

Lluvia, amiga de los soñadores y los desesperados, compañera de los inactivos y los sedentarios, agita, triza tus mariposas de vidrio sobre los metales de la tierra, corre por las antenas y las torres, estréllate contra las viviendas y los techos, destruye el deseo de acción, y ayuda a la soledad de

¹⁷² Cfr. Lucía Guerra-Cunningham, “*El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena”, en *Hispania*, vol. 61, n° 3, septiembre de 1978, p.476. La caracterización tipológica que esgrime la autora debe ser considerada con las debidas matizaciones. Aun admitiendo que la introspección, el desdoblamiento del protagonista en la dupla función de narrador-reflexivo y actante del relato, o la inserción de un esquema caótico son rasgos presentes en la prosa de vanguardia, caracterizar como tal a cualquier obra que manifieste estos aspectos, supone una generalización escasamente justificable. De hecho, la presencia de rasgos de corte surrealista, o la reflexión metaliteraria, plantearía la asunción como “novela de vanguardia” de autores y obras de la generación del 50 en Chile, como José Donoso (*El lugar sin límites*) o Enrique Lafourcade (*Para subir al cielo, Frecuencia modulada*).

¹⁷³ Cfr. Hugo Verani, “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 117-127.

los que tienen las manos en la frente detrás de las ventanas que solicitan tu presencia.¹⁷⁴

Todos estos rasgos señalan el surgimiento de una nueva forma narrativa que tendría su máximo exponente en el panorama literario chileno en la década de los 30, pero que confirma ya un desplazamiento de los patrones estéticos y una desvinculación con la escritura “oficial” en determinados autores emergentes, que fundamenta el establecimiento de una literatura de vanguardia en Chile.

¹⁷⁴ Pablo Neruda, “Soledad de los pueblos”, en *Anillos*, Buenos Aires, Losada, 1997 (8ª ed.), pp. 82-83.

II. VICENTE HUIDOBRO Y LA CONFIGURACIÓN DEL YO NARRATIVO.

II.1. LA ÓPTICA DEL NUEVO CREADOR. MITO Y HUMOR EN LA NARRATIVA DE HUIDOBRO.

“Creacionista y a la vez romántico, anarquista y autoritario, la figura de Huidobro y su lugar en la tradición hispanoamericana es contradictoria”¹⁷⁵

A lo largo de sus diferentes manifiestos teóricos, Huidobro establece su intención de trazar la personalidad de un “héroe moderno”. En ocasiones, esa creación de un personaje que acumule los rasgos de conciencia artística, espíritu revolucionario, inteligencia hiperdesarrollada y un cierto magnetismo hacia los que le rodean, se perfila desde una perspectiva mítica, alejada de un espacio concreto, para retomar un arquetipo asentado en el imaginario colectivo; es el caso de *Mío Cid Campeador*; en *Altazor*, introduce la reelaboración moderna, en un espacio estelar, del héroe medieval caballero andante o del mito clásico del hombre-pájaro.

Ese nuevo héroe (o antihéroe) huidobriano surge también como creación teñida de referencias autobiográficas, como podemos observar en *Sátiro o Papá* o *el diario de Alicia Mir*, en el que Huidobro retrata a un “ser superior”, “un aventurero sentimental” marcado por la extremada sensibilidad, la tendencia a la introspección, y la inmersión gradual hacia una existencia puramente intelectual.

¹⁷⁵ José Quiroga, “El espacio del autor: Huidobro en sus palabras”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXVII, nº 1, enero de 1993, pp. 19-20.

Una de las más relevantes creaciones antiheroicas huidobrianas se desarrolla en el transcurso de la novela *Sátiro o el poder de las palabras*. Huidobro analiza el tema de la transformación de un individuo en un ser autosuficiente, por encima de los dictados de la convención y la norma, el "Hombre sin Trabas [...] el único héroe verdadero"¹⁷⁶. *Sátiro* refleja la profunda influencia del pensamiento de Nietzsche en el poeta chileno, de tal modo que el personaje de Bernardo Saguen supone la praxis literaria de la idea filosófica del *superhombre*. A través de los preceptos desarrollados en las anotaciones explicativas de *Así habló Zaratustra* ¹⁷⁷, observaremos las concomitancias y las diferencias entre el concepto teórico del hombre nuevo, y su desarrollo textual en la novela de Huidobro.

Existen una serie de características que ponen en común a los personajes "antiheroicos", Zaratustra y Saguen. En primer lugar, la importancia de la fusión de opuestos:

Se llama bueno a quien sigue los impulsos de su corazón, pero también al que no obedece más que al deber. Se llama bueno al hombre dulce, conciliador, pero también al hombre bravo, inflexible, severo¹⁷⁸.

Como ya hemos visto, Saguen se caracteriza por su inconstancia anímica y su constante vaivén de instintos contradictorios. Se observa la esterilidad y aparente decadencia del mundo moderno, reino de la ciencia y el

¹⁷⁶ *Sátiro*, ed.cit, p.482.

¹⁷⁷ Madrid, Aguilar, 1932, pp.327-45.

¹⁷⁸ Idem, p.327.

positivismo que será la clave de la desazón de Saguen en la novela, mientras se resalta la injusticia de la idea del igualitarismo:

Frases de hombre sin rumbo, de hombre escéptico y gastado [...] frases de hombre aplastado por una sociedad injusta, desequilibrada y contradictoria¹⁷⁹.

Derechos iguales para todos: esta es la más maravillosa injusticia, pues precisamente los hombres superiores son los que padecen en este régimen¹⁸⁰.

Bernardo se considera un "elegido" y sufre así la incompreensión de los demás, aumentando su tendencia al aislamiento. Establece como criterio de vida una ruptura de las leyes de la moral y la construcción de un mundo nuevo a partir de un individualismo matizado por el valor del amor en un sentido neoplatónico:

Zaratustra se coloca enfrente de la ley, suprimiendo la ley de las leyes, la moral¹⁸¹.

El genio, helado por falta de amor. ¡Hay que amar más!¹⁸².

En ambos casos la verdad y el conocimiento poseen un valor catártico, y se subraya la importancia del arte como vinculación con el futuro:

Presentimiento del porvenir ¡Celebrar el porvenir y no el pasado!¹⁸³.

El viento vuelve mi flauta hacia el porvenir¹⁸⁴.

¹⁷⁹ *Sátiro*, ed.cit, p.531.

¹⁸⁰ F. Nietzsche, op.cit, p.332.

¹⁸¹ *Idem*, p.330.

¹⁸² *Idem*, p.340. Cfr. *Sátiro*, ed.cit, p.480.

¹⁸³ F.Nietzsche, op.cit, p.334.

La muerte se contempla, en ambos personajes, como triunfo o salida. En este sentido el amor sexual es destacado como principio de afirmación mediante la lucha y como compendio de valores opuestos. Como corresponde al ideario nietzscheano, Saguen es un personaje "hipersensual" que tras fallar en las relaciones físicas con sus amadas como vía de salida a sus angustias, se obsesionará con la idea del suicidio, visto como única solución digna: "No es tan malo es suicidio, [...] se necesita cierta nobleza, cierta dignidad"¹⁸⁵.

El nihilismo es el destino natural del hombre moderno; para Nietzsche, las naturalezas superiores se degradan y regeneran en él; el nuevo hombre vive por encima del tiempo en busca de la belleza¹⁸⁶.

Existen, además de estas conexiones ideológicas evidentes entre ambos autores y obras, una serie de puntos en los que el personaje huidobriano va más allá de los postulados de Nietzsche, y sobre todo, presenta una connotación más pesimista o inclinada hacia una sensación de fracaso vital. Saguen lleva al máximo extremo las ideas de clasismo, elitismo, indiferencia ante la opinión ajena atisbadas en el filósofo alemán:¹⁸⁷

El concepto de "guerra interior como revolución" ha sido mal encauzado en la novela. Para Zaratustra, "los más fuertes de cuerpo y alma son los

¹⁸⁴ V. Huidobro, "El Creacionismo", en *Obras Completas*, ed.cit, vol.I, pp.731-40.

¹⁸⁵ *Sátiro*, ed.cit, p.558.

¹⁸⁶ Bernardo Saguen encuentra esa belleza en sus descensos a la gruta, lugar mágico de cariz palingenésico también para Zaratustra.

¹⁸⁷ En *Sátiro*, el desprecio y la angustia ante los demás se proyectan en la visión existencialista, antecedente de la máxima de Camus "l'enfer sont les autres".

mejores"¹⁸⁸, sin embargo, paradójicamente, Bernardo Saguen, en su progresivo aislamiento, en la turbulenta agitación de su conciencia, sufre una continua degradación física y anímica. Por otra parte, en *Sátiro* no logra cumplirse uno de los principios esenciales para la creación de un hombre nuevo; la conciliación del individualismo con la función social: Bernardo se autoaniquila al carecer de rol socializador¹⁸⁹.

Como resumen, el punto coincidente por excelencia en la base ideológica de ambos autores estriba en su concepción dionisiaca y trascendente del Universo. Para Nietzsche: "Debemos dejar de ser hombre que rezan para ser hombres que bendicen"¹⁹⁰.

El Creacionismo de Huidobro retoma la idea desde "Non Serviam" en todos sus manifiestos teóricos, y Bernardo Saguen, protagonista de *Sátiro* asume de modo patológico el deseo febril de la creación y el desprendimiento de toda moral (en un doble sentido etimológico de ruptura con la ética heredada y con los "mores", las convenciones estéticas de la tradición.) Supone, pues, la novela, la búsqueda y el surgimiento del hombre nuevo, anverso trágico del superhombre de Nietzsche.

Huidobro desea elaborar la novela de un poeta y busca intencionadamente una ausencia de veracidad histórica. En *Mío Cid Campeador*, el extraño origen del personaje heroico y las reacciones

¹⁸⁸ F.Nietzsche, op.cit, p.336.

¹⁸⁹ Tal vez, siguiendo una ortodoxia nietzscheana, el personaje de Pedro Almora respondería de modo más fiel al estereotipo del hombre nuevo.

¹⁹⁰ F. Nietzsche, op.cit, p.345.

contrapuestas que desata su figura sirven de apoyo a su configuración mítica. Al igual que el conde Cagliostro, protagonista de su homónima novela-film, Bernardo Saguen, personaje central de *Sátiro o el poder de las palabras*, o Altazor, el héroe poético huidobriano por excelencia, el Cid de la “hazaña” se mueve en la oscilación moral, en un universo de claroscuros alrededor de su destino que lo convierten en un referente sobrehumano:

Para amigos y enemigos, el Campeador sale de lo natural. Unos hacen de él un dios, otros un demonio.

Nada más hermoso que este hijo del diablo trepando del infierno por una cuerda, a puro pulso, y cayendo sobre España en una noche oscura. Nada más extraordinario ni más alucinante que este hijo del diablo puesto al servicio de Dios.¹⁹¹

Los trazos psicológicos que perfilan la construcción de una personalidad mítica se desarrollan al extremo en *Papá o el diario de Alicia Mir*. Publicado en 1934, podría subtitularse “los incontables motivos que una adolescente esgrime para admirar a su padre”, entendiendo que su padre es, como no, intelectual y poeta, y su madre tan sólo una pequeño-burguesa celosa de las aventuras amorosas y del éxito social y artístico de su esposo. La devoción de Alicia por la figura paterna llega a tal punto, que tras la muerte de éste, no duda en afirmar su trascendencia ultraterrena.

¹⁹¹ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, en *Obras Completas*, ed.cit., p.84.

El “diario” se divide en tres partes: la primera narra la convivencia deteriorada de la madre de Alicia, rodeada de una corte de “beatos, gente que se siente inferior a ella [...] donde su palabra es sacrosanta”¹⁹², y el padre, Alejandro Mir, que responde a la definición del artista moderno, visionario, independiente y desprovisto de prejuicios o traumas ideológicos o religiosos. En la segunda parte, Alicia recuerda a su padre, que ha abandonado el hogar, y adoptará la faceta de portavoz de Alejandro-Huidobro, exalta a los amigos del poeta y critica sin piedad a los detractores “intrigantes y amargados”. En la tercera y última parte, se produce el retorno de Alejandro Mir y su muerte, que conducirá el relato a la fusión de caracteres entre padre e hija. La intensidad afectiva de Alicia hacia su progenitor llevará a convertir al personaje en una construcción mítica con atributos divinizados.

Para Juan Larrea o Cedomil Goic, nos hallamos ante un texto ocasional que tiene mucho de justificación. Parece haber sido escrito tras la ruptura de Huidobro con su primera esposa; Manuela Portales Bello, y la fuga con la joven Ximena Amunátegui. Los datos autobiográficos extremadamente fieles y coincidentes con la trayectoria del autor revelan una intencionalidad que rebasa los simples postulados estéticos. En palabras de Eduardo Anguita: “se ha desviado el verdadero sentido de la

¹⁹² Vicente Huidobro, *Papá o el diario de Alicia Mir*, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. II, p. 323.

novela porque se ha desplazado al protagonista Alejandro Mir hacia Vicente Huidobro”¹⁹³.

Desde un primer momento, la voz narrativa, Alicia, anticipa su intención de deslindarse frente a la constricción ortodoxa del género diario, por lo que no respetará la cadencia cronológica ni poseerá una simple misión relatoria; es decir, la crónica de Alicia oscilará entre la mera transmisión de acontecimientos vitales en el núcleo familiar y social de Alejandro, las divagaciones introspectivas con respecto a la personalidad paterna o la introducción de principios estéticos del artista, que en muchas ocasiones asumen una función primordial en la novela, a través de sus diálogos con amigos intelectuales. La ruptura genérica, pues, como signo identificativo de la narrativa de vanguardia, queda establecida desde el arranque de la obra:

Escribiré, pero no será un diario en el sentido estricto de la palabra, pues escribiré cuando se me dé la gana. Claro que si todos los días tengo ganas de escribir, escribiré todos los días.¹⁹⁴

También se anticipa desde el comienzo la asociación de personalidades entre Alejandro y Alicia :

Papá decía que yo era un niño precoz. No sé si esto es exagerado, pero no hay duda de que soy inteligente. Soy una de las mujeres más inteligentes que conozco.[...] Cuando mamá discute con papá, yo no comprendo como se

¹⁹³ Eduardo Anguita, “*Papá o el diario de Alicia Mir*”, en *La Opinión*, Santiago de Chile, 23 de agosto de 1934, p. 2.

¹⁹⁴ *Papá...*, ed. cit., p. 319.

puede discutir con un hombre que tiene esas manos. Son las manos de la Armonía.¹⁹⁵

Alejandro Mir representa al artista absoluto, al Hombre total, reflejo del espíritu post-nietzscheano, y se constituye en un ser autosuficiente que reclama una adhesión reverencial:

Los míos no me juzgan, me aceptan como soy, me aman como soy[...] En esto reconozco a *los míos*, en que me quieren como soy. Yo exijo que se me ame como se ama a Dios.[...]

- Hay que amarme revolcado en el barro, como si estuviera en un trono o en la cruz.¹⁹⁶

En este sentido cabe plantearse la necesidad funcional como narradora de Alicia para formular la tipología del personaje de Alejandro, que presenta una serie de concomitancias con otros protagonistas de la prosa huidobriana¹⁹⁷; sin duda, Alicia se constituye en el puente que justifica el constante choque dialéctico entre el mundo intelectual antiburgués representado por Mir, y las tendencias ultraconservadoras, producto de las mentalidades provincianas de la figura materna y su círculo de aduladores. Además, la capacidad de Alicia para analizar minuciosamente los entresijos psicológicos de su padre, la convierten en una

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Idem, pp. 320-321.

¹⁹⁷ Coincide en el deseo de inmersión en un espacios íntimos, la continua presencia del referente artístico-intelectual en sus vidas y en la aparición de rasgos esquizoides con Bernardo Saguen, personaje central de *Sátiro o el poder de las palabras*, y en el carácter profético y visionario con Alfredo Roc, protagonista de *La Próxima*.

proyección ideológica de Alejandro, en su “alter ego”. De hecho, parece inexplicable tal profundidad conceptual en una joven preadolescente. Las ondulaciones en el comportamiento del poeta Mir lo convierten en un referente del genio artístico, que adopta actitudes de doble personalidad, cercanas a la esquizofrenia:

Jerónimo Costa, uno de los grandes amigos de papá, dice que papá tiene una doble personalidad. Dice que a veces no puede soportarlo y otras veces es “un sembrador de encantos” [...] Abuelita pregunta a veces:

- ¿Cómo amaneció hoy tu papá, con cara de ángel o con cara de demonio?¹⁹⁸

El protagonista acumula una serie de características que suponen la definición del héroe post-romántico; miedo-atracción ante el vacío, tendencia a la evasión hacia espacios de irrealidad, exacerbación del poder imaginativo que conduce al delirio, base primordial del proceso creativo. Todos estos elementos dibujan la existencia angustiada y dolorosa del artista, el creador que ha perdido sus asideros filosóficos y estéticos tradicionales e incluso desconfía de su capacidad de trascendencia a partir de la construcción de su propia obra; todo este desconcierto del escritor moderno, abrumado por una cierta noción de “malditismo” será la que nos permita catalogar a los personajes centrales de la narrativa huidobriana como antihéroes. Sin embargo, será precisamente la desaparición de esos anclajes históricos lo que enriquecerá las bases teórico-estéticas del poeta:

¹⁹⁸ *Papá...*, ed. cit., pp. 323-324.

Bertrand me dijo hablando de papá:

- En tu padre hay un cincuenta por ciento de gran místico y un cincuenta por ciento de gran sensual.

“En el pecho de tu padre Dios y el Diablo se libran un magnífico *match* de box”

Quisiera saber quién ganará el *match*. Mamá diría el Diablo, yo digo Dios. Y pienso que papá diría *match* nulo. Papá debe creer que el único que ganará es él, porque el sabrá aprovechar el calor de las chispas de la lucha. Lo interesante es el drama que resulta de esa lucha.¹⁹⁹

Alejandro, poeta y antihéroe contemporáneo, siguiendo los parámetros del conocimiento científico, estima que la verdadera capacidad creadora se basa en el desarrollo de la razón, más importante que la pura revelación intuitiva:

A veces la inocencia tiene intuiciones, tiene clarividencias que pueden engañarnos y hacernos creer que hay razonamiento donde sólo hay rápidas vislumbres.²⁰⁰

Sin embargo, el proceso poético que culmina con la *revelación* será el producto de una hiperestimulación del cerebro, una tarea que permite alcanzar lo que en sus textos teóricos, Huidobro denomina

¹⁹⁹ Idem, p. 354.

²⁰⁰ Idem, p. 340.

superconciencia²⁰¹, es decir, en un estado explicable desde el punto de vista biológico:

Llega un momento en que el cerebro se hincha, se dilata, las sensaciones se multiplican y sin embargo hacen síntesis constantemente. Se producen claridades repentinas como relámpagos en el fondo del cerebro. La inteligencia llega a un punto de culminación, y así mismo la conciencia de la vida.²⁰²

Por lo tanto, Alejandro Mir se constituye a lo largo de la novela como el intelectual absoluto, a la vez iluminado y racionalista, devoto de las leyes físicas, admirador de las teorías de Albert Einstein y marcado por la noción nietzscheana del “genio superior”, que le hace procurar un marco de autonomía creadora. Mir se maneja en los límites inciertos entre la genialidad y el desequilibrio; convencido plenamente de la función catártica del arte, defiende la productividad de la angustia:

- Papá, yo creo que la desgracia hace más profunda la vida que la felicidad.
- La desgracia, hija mía, hace más intensa nuestra visión, nos hace comprender mejor el mundo. El comprender mejor el mundo nos produce felicidad.²⁰³

Los personajes de esta obra se relacionan mediante una elaborada red de complementariedades y oposiciones. El ejemplo más relevante se produce

²⁰¹ Vid: Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, en Vicente Quirarte (ed.), *Poética y estética creacionistas*, México, UNAM, 1994, pp. 139-159.

²⁰² *Papá...*, ed. cit., p. 343. Recuerda la experiencia borgiana de la visión del *Aleph*.

²⁰³ Idem, p. 345.

en el perfil de Alicia. Representa el refuerzo ideológico de su padre, con el que se identifica en sus conceptos teóricos y estéticos como poeta. Por otra parte, se opone en el plano del pensamiento moral y social a la madre, representante del estrato pequeño-burgués, determinado por los prejuicios del catolicismo más dogmático y por una atmósfera cultural signada por la mediocridad. De este modo, se va fortaleciendo entre Alicia y Alejandro una relación afectiva intensa que produce una identificación sustitutiva de la joven con respecto a su madre, a la que corrige, censura o aconseja:

Me paso pensando, como una obsesión, que con un poco de prudencia por parte de mamá, papá no se habría ido jamás de esta casa.

Si yo hubiera estado en el caso de mamá, papá no se habría ido de nuestro lado[...] No puedo negar que yo sentía una voluptuosidad especial en molestar a mamá.²⁰⁴

Del mismo modo, los hermanos de Alicia representan dos estadios diferentes en la evolución de las actitudes artísticas. Intuición e inocencia por un lado, ensoñación e intensidad de sentimientos por otro:

Creo que Gerardo, aunque cinco años mayor, es más inocente que Jaime. Gerardo tiene a veces grandes intuiciones; en rápidos relámpagos ve las cosas claras como todos los inconscientes. Jaime, el soñador, ve y observa mucho más que Gerardo.

²⁰⁴ Idem, p. 382.

Creo que Gerardo será un buen burgués, pacífico y de todo reposo. En cambio pienso que Jaime puede ser inquieto, peligroso, seguramente demasiado dominador.²⁰⁵

En líneas generales, todos los personajes, principales o secundarios de la novela, sirven al narrador para reflejar el panorama social circundante. La institución religiosa será atacada con vehemencia por parte de Alicia, que manifestará sus propios criterios de fe, alejados de la ortodoxia catolicista chilena, que supone un obstáculo limitador del progreso social y cultural:

Los beatos pertenecen a una familia animal repugnante, es la más asquerosa de las especies animales de sangre fría. El beato es un mamífero singular, el único mamífero que se alimenta hacia fuera en vez de alimentarse hacia adentro. Es un animal de piel generalmente negra y alma más negra.²⁰⁶

La mística hindú dice de Dios: “no es conocerlo el no ignorarlo completamente. Es mirado como incomprendible por aquellos que más le conocen y como perfectamente conocido por aquellos que lo ignoran en absoluto”²⁰⁷.

En el aspecto de reflexión metaliteraria *Papá...* supone, sobre todo, la transposición en un ejercicio narrativo de los tratados de la nueva estética huidobriana, en una recreación de los postulados afirmados previamente en

²⁰⁵ Idem, p. 383.

²⁰⁶ Idem, p. 327.

²⁰⁷ Idem, p. 385.

ensayos como “*Non Serviam*” o “*El Creacionismo*”. Alejandro Mir detalla en sus conversaciones artísticas, el papel que el nuevo creador ha de otorgar a la palabra poética:

- Toda poesía debe ser una revelación, un descubrimiento. Una obra de arte no tiene ningún valor cuando nada nos descubre y nada nos revela.

El hombre es un animal creador[...]

El hombre llenará el mundo con sus creaciones, tanto en el orden técnico como en el orden estético.

Es preciso libertar las cosas de la esclavitud de la naturaleza para someterlas a la esclavitud del hombre.²⁰⁸

Alicia asume progresivamente el carácter de su padre, adquiere opiniones coincidentes en el aspecto social y estético, hasta el extremo de despegarse de la realidad exterior, y llegar a vivir (al igual que Saguen, protagonista de *Sátiro*) en una “espesa neblina”, retoma el tópico finisecular del “dolor anhelado”, la “dulce melancolía” que la aboca a una existencia pasiva y nostálgica, a una tamización literaria de las experiencias vitales, y a una búsqueda de la soledad que la conducirá al aislamiento y a la manía persecutoria:

Amo mi dolor como una cosa sagrada y no quisiera que nadie me arrancara esa tristeza del corazón. He pasado estos meses como sumida en una neblina espesa[...]

²⁰⁸ Idem, p. 358. En “El Creacionismo”, manifiesto proclamado en 1916 en el Ateneo de Buenos Aires, Huidobro afirmaba: “El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos. Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía”, en Vicente Quirarte (ed.), op. cit., p. 162.

Ahora lo único que quiero es que nadie me moleste, vivir aislada, sola en medio de mis pensamientos y de mis recuerdos[...]

Todos me parecen culpables. Todo el mundo me parece cómplice de este drama. Quiero vivir sola, el mundo me inspira repugnancia[...]

Pensar que todo esto que tanto nos hace sufrir, mañana sólo serán anécdotas en la vida de un poeta.²⁰⁹

Alicia y Alejandro defienden a ultranza la libertad absoluta del individuo; por ello, en el desarrollo del texto, se refugian en universos interiores; las referencias al ámbito social y familiar que los rodea van decayendo, y, en ocasiones, ese marco es sólo una excusa para cuestionar los improductivos dominios de la colectividad:

Tan vulgares y tan poco comprensivas son en general las familias. Los genios, los talentos, los hombres superiores no se dan en familia, no se dan en racimos. Además, la familia está organizada sobre la base de la mediocridad.²¹⁰

Una vez que el poeta se desprende de los prejuicios y cargas sociales que lo asfixian, llegará a convertirse en el dueño absoluto de su propio destino, manejando incluso ese dominio en los espacios abismales del peligro, hacia el que siente, como buen heredero del simbolismo, una atracción entusiasta:

²⁰⁹ *Papá...*, ed. cit., pp. 376-380. Como sucederá en otras novelas huidobrianas (*Sátiro*, *Mío Cid Campeador*) se reflexiona acerca del poder catártico de la creación y el distanciamiento que opera la plasmación artística frente a la esencia real de los hechos.

Tenemos un instante, una visión luminosa de nuestro poder sobre nuestra propia vida, sobre la vida total de la cual creemos, tal vez, en ese momento, ser el centro. Queremos probarnos nuestro poder, queremos estar seguros de él. Amo absoluto de mi vida, quiero usar de este derecho supremo. La claridad deslumbradora con que brilla, en ese instante, nuestra vida, nos ciega. Cerramos los ojos y...²¹¹

Es precisamente ese potencial liberador del arte, el que encierra los riesgos de la autodestrucción. Los personajes de Huidobro, sumergidos en una interioridad a menudo circular y estéril, tienden a verse sobrepasados por la angustia que producen sus excesivas ansias de afirmación individual. Por ello, el narrador compensa la mirada del artista puro con una visión más templada, en este caso verbalizada a través de Alicia, que advierte al protagonista de su aislamiento y aporta una concepción más relativizadora del mundo y el arte:

Papá, no olvides que los extremos se tocan y tampoco olvides que todo lleva en sí su contradicción. No olvides que los *contrarios* puedan ser idénticos o identificarse en un punto dado y que los idénticos pueden ser contrarios. No olvides el símbolo cabalístico de la serpiente que se muerde la cola.²¹²

El autor despliega, por tanto, un sutil juego de equilibrios funcionales y conceptuales. Frente al creador en estado puro, idealista y autosuficiente,

²¹⁰ Idem., p. 383.

²¹¹ Idem., p. 391.

²¹² Idem., p. 389. Huidobro apunta elementos de la filosofía y la estética hegelianas que se desarrollan en el resto de su producción en prosa. Además, anticipa el mito de la circularidad, el tópico del “uroboros”, que manifestará su punto álgido de productividad literaria en la “nueva novela hispanoamericana”, a través de autores como Rulfo, Cortázar o García Márquez.

el personaje de Joudaux representa la vertiente humanizada del artista²¹³, al renegar de la autonomía absolutista de la imaginación y de las “torres de marfil” para mostrar una estética más enraizada en la realidad social:

Hoy en la tarde vino Joudaux. Le ha dado contra los místicos. Me declaró en tono muy terminante:

- No me gustan los místicos. El misticismo es la desembocadura de la ambición o de la vanidad llevada al último extremo. Es el paroxismo de la vanidad. El vanidoso frenético, que se cree centro del universo, que se siente pospuesto, que siempre se cree postergado, al estallar hacia arriba se hace místico; al estallar hacia abajo, criminal. Al hacerse místico cree que se ha sentado encima de la humanidad y que ya nada debe importarle nada. Está vengado y satisfecho. Sereno en la ley de su justicia serena.²¹⁴

El retrato de la imagen de la mujer, con sus diferentes variedades, será uno de los temas recurrentes en la obra literaria de Huidobro, que podemos rastrear de modo constante en las páginas de *Papá...* Alejandro Mir se debate entre dos clases de amor femenino; el de la esposa, representante del amor social, teñido de convencionalismos burgueses y el de su hija Alicia, apasionado, irracional y que lo eleva a una dimensión mítica. Del mismo modo, en sus relaciones amorosas, Eva, la mujer por quien abandona el hogar, semeja una personalidad accesoria de la figura de Alicia:

²¹³ Esta compensación de caracteres entre Alejandro Mir y Joudaux, lo retomará Huidobro de modo casi idéntico en *Sátiro*, a través de los perfiles del protagonista Bernardo Saguen y Pedro Almora, respectivamente.

²¹⁴ *Papá...*, ed. cit., p. 427.

Dicen que Eva adora a papá con verdadera locura, que se desvive por él, que sólo piensa en él, que vive en idolatría ante él, que ve por sus ojos y oye por sus oídos [...] Es la mujer, es realmente Eva.²¹⁵

Curiosamente, Alicia llega a manifestar un repertorio de elogios hacia su madre, que parecen justificarse como un reflejo de su devoción por Alejandro; Alicia se siente obligada a buscar una comunión de afectos con la proyección de la imagen de la amada que ha creado Alejandro Mir desde su vida esencialmente poética:

Mamá es un ser lleno de encantos, tiene una majestad única, es una verdadera reina. Tiene unos ojos llenos de intuición y de una poesía infinita, una frente en la cual trasluce una luz interna. Tiene unas manos maravillosas, tan firmes y con tal vida que se dirían las manos de una princesa ciega.[...]

Mamá es un ser perfecto. ¿Quién puede igualarse a mamá? Hay que recordar cómo papá ha cantado a mamá, con qué pasión, con qué devoción.²¹⁶

La novela avanza finalmente hacia la fusión ideológica de Alicia y Alejandro y deriva como una reflexión sobre el rol del nuevo creador y la función del arte en la sociedad moderna. En primer lugar, y como premisa

²¹⁵ Idem, p. 392.

²¹⁶ Ibidem.

básica, se cuestiona a través del personaje de Eduardo Alba,²¹⁷ el magisterio de cualquier tipo, se manifiesta una total desconfianza hacia los guías. El creador debe nacer de sí mismo desde la nada referencial:

El verdadero maestro debe arrastrar a sus discípulos al medio de su laberinto espiritual, a lo más intrincado de sus selvas internas, y una vez allí cerrar los ojos para que no tenga ninguna luz que los guíe. Los que deban salvarse se salvarán; los que deban perecer, perecerán. Es una especie de ley de selección natural.²¹⁸

Asumiendo los preceptos huidobrianos, las nuevas estéticas harán predominar la racionalidad frente a la especulación. El conocimiento científico se cimentará como sustento de las artes, pero siempre restarán parcelas inexploradas en el ámbito cognoscitivo, a las que sólo podrá satisfacer la experiencia reveladora de la poesía:

La ciencia, a paso lento pero seguro, a medida que va descubriendo causas y efectos, va conquistando terreno a la filosofía. Llegará un momento en que la filosofía tendrá que abandonar el campo ante los conocimientos de la ciencia, pero siempre podremos preguntarnos: “¿Qué es el conocimiento? ¿qué es conocer?”²¹⁹

²¹⁷ En opinión de M^a Ángeles Pérez, con toda seguridad este personaje remita al escritor y crítico Eduardo Anguita, amigo personal de Huidobro. Cfr. M^a Ángeles Pérez López, *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, ed.cit.

²¹⁸ *Papá...*, ed. cit., p. 394.

²¹⁹ *Idem*, p. 404.

El poeta es el único capaz de traspasar los límites físicos y mentales que impone la existencia cotidiana, dedicándose a tender puentes entre los ámbitos diferentes y opuestos de la realidad. Alicia, a medida que progresa la asociación de carácter con su padre, verbaliza esa cosmovisión poética:

Este deseo de unión es acaso el que me hace soñar y pensar constantemente en puentes. Puentes que se derrumban, puentes que se levantan , puentes que tiemblan, puentes que se tuercen.²²⁰

Huidobro utiliza las páginas de sus novelas para revisar los conocimientos literarios del panorama crítico chileno; coincide en esta postura con su coetáneo Emar: ambos autores denuncian el papel de censores ideológicos y estéticos que adopta la mayor parte de la crítica:

Dice que los críticos le divierten por su petulancia, que se creen grandes personas porque critican a grandes personas, y que generalmente, en sus estudios, sólo demuestran la incomprensión más absoluta, la mediocridad más redonda y una ignorancia sin límites.²²¹

Por otra parte, el autor da rienda suelta a sus experimentos de corte lúdico, al introducir el desdoblamiento de su figura como voz autorial para valorar y sopesar su propia obra, manifestada a través de Alejandro Mir. Éste, es equiparado con los grandes autores simbolistas y finiseculares;

²²⁰ Idem, p. 412. En el ensayo “La Poesía” (1921), Huidobro afirma: “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias incommensurables”, en José Luis Fernández Pérez, *Vanguardia en Chile*, Santiago de Chile, Santillana, 1998, p. 98.

²²¹ *Papá...*, ed. cit., p. 415.

Huidobro se autorretrata como instigador y propulsor del arte de vanguardia en su contexto cultural, con datos biográficos inequívocos:

Hablamos de Dostoiewsky, de Baudelaire, de Mallarmé, de Rimbaud y de papá.

Porque papá desde los veinte años ya había tenido gloria y renombre en las letras²²².

Hacia la conclusión del relato, el desencanto ante el clima de incompreensión y aislamiento afecta a padre e hija, como símbolos de personalidades puramente artísticas. En el caso de Alicia, se deja traslucir en un sentimiento de tedio:

Lo único que me gusta es ver, observar, leer y pensar. Enriquecer mi espíritu de un modo perezoso, casi como convaleciente[...]

Ahora veo muchas cosas. Al principio me encantan, pero muy pronto me hastían. Todo acaba por fatigarme.²²³

Alejandro Mir llega, en su proceso de separación del mundo, a un estado psicológico próximo a la patología autodestructiva y connotado de un cierto malditismo:

Encuentro que papá ha cambiado mucho.[...] Ya no es tan fogoso ni tan entusiasta. No me atrevería a decir que es un desencantado, pero si afirmaría que vive en un mundo de especulaciones cerebrales y que no le agrada bajar

²²² Idem, p. 422.

²²³ Idem, p. 397. Son evidentes las resonancias simbolistas y finiseculares.

de él y ponerse demasiado en contacto con las gentes de otro plano[...] Papá dijo ayer a Costa:

- Todos los hombres sienten que un monstruo les puede saltar de repente del alma.²²⁴

Al fin, en la cercanía de la muerte, los pensamientos y las revelaciones se esencializan, y Alejandro Mir alcanza su máximo valor profético y su total intensidad deífica a partir de la idealización de su imagen que ha operado en Alicia. El texto encierra una lectura esperanzada, en la que el sentimiento amoroso aporta una existencia más auténtica, a partir de la virtualidad del ser creado por el amante:

Cuando yo me muera, papá vendrá a buscarme a las puertas de la muerte, me cogerá en sus brazos, me llevará de la mano y juntos nos pasaremos entre sus estrellas, por sus cielos, encima de sus mundos brillantes, por sus caminos celestes.

Volveré a ser feliz, a oír su voz, volveré a ver sus ojos de visionario, a sentir sus manos musicales. Volveré a ser feliz.

Papá mío, después de mi muerte yo discutiré con Dios sobre ti.²²⁵

La interacción de los rasgos que configuran al héroe (en ocasiones, parodiados o invertidos para mostrar un arquetipo antiheroico), al representante de la voz poética, y los trazos humanizadores que desprenden los vínculos afectivos, constituyen un personaje que será el referente

²²⁴ Idem, p. 427.

²²⁵ Idem, p. 436.

simbólico de la novela de vanguardia, contestataria, rupturista y que sentará las bases definitivas de la narrativa contemporánea:

“De la radical alianza entre el héroe, el amante y el poeta nace una emotividad estética en pugna con los convencionalismos sociales, una individualidad escandalosa que buscará afanosamente el aplauso de los exquisitos y el ataque de los mediocres, un verbo dominante y superior.”²²⁶

En 1929, Vicente Huidobro, (1893-1948), publica su primera novela, *Mío Cid Campeador*²²⁷. En ella pone en práctica todos los postulados sobre creación literaria que había anticipado en el transcurso de sus múltiples manifiestos. Desde el carácter dinámico y visual en la narración, como preconizaba la estética filmica en aquel momento en auge²²⁸, a la creación de un mito de raigambre panhispánica, Huidobro somete la historia del personaje real, y la propia ficción literaria cidiana a un revisionismo que situará la “hazaña”²²⁹ en un nuevo marco de suprarrealidad, y que dará lugar a una novedosa caracterización del héroe.

El retrato histórico del primer capítulo es relativamente fidedigno. Se sitúa en los comienzos de la Reconquista hasta llegar al siglo XI en el que nacerá Rodrigo Díaz de Vivar; pero pronto se anunciarán signos de una

²²⁶ Gema Areta Marigó, “Vicente Huidobro, hijo de Venus”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana. Prosa de vanguardia y otros estudios*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997, p. 509.

²²⁷ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, en *Obras Completas*, (ed. Hugo Montes), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. II, pp. 11-184. Todas las citas textuales harán referencia a esta edición.

²²⁸ De hecho, el prólogo va dedicado al actor Douglas Fairbanks, con el que Huidobro había mantenido largas conversaciones acerca del personaje del Cid.

²²⁹ Denominación que utiliza el autor chileno para catalogar su texto “una novela épica, o una novela que se canta, o la exaltación que produce en el poeta una vida superior”, *Mío Cid Campeador*, ed.cit, p. 12.

novela que se alejará de la crónica histórica o historizada, para aproximarse a los límites de la poesía:

La “Hazaña” es la novela de un poeta y no la novela de un novelista. Hay muchos poetas que hacen novelas de novelistas. Allá ellos. Sólo me interesa la poesía y sólo creo en la verdad del Poeta.²³⁰

La descripción épico-lírica del instante de la concepción del Cid rompe las usuales convenciones del relato:

La tierra toma el ritmo de esos cuerpos resollantes y suspira como una montaña. El infinito se vacía, el universo vacila, y, durante un minuto, el sistema planetario se detiene.²³¹

De este modo, el nacimiento del protagonista viene marcado por la apropiación de una técnica narrativa novedosa aplicada a un molde argumental clásico; se configura como una transmisión radiofónica con periodos oracionales cortos y clichés efectistas;

El sexo se agranda. España tiembla, un sordo rumor recorre bajo su piel: piel de España. Remueve sus profundidades. El sexo se dilata. España se incorpora. No vuela una mosca en toda la península. El sexo se hace enorme y asoma una cabeza. Ya. ¡Al fin!... Ya. Ya. Y salta sobre la Historia un niño fuerte, bien construido, precipitado y palpitante como un pez.²³²

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Idem, p.16.

²³² Idem, p.18.

Los rasgos de tipo filmico son también abundantes en el texto; desde el propio carácter dinámico, “eléctrico” del héroe, la presencia de un léxico y una trama propicias para una comprensión visual, las caracterizaciones sintéticas o la ausencia de profundizaciones psicológicas en los personajes. En mayor o menor medida, esta tipología apuntada por Huidobro, es rastreable en su “hazaña”²³³. De todos modos, esta asunción de la estética filmica no es sino una confirmación de la integración del creacionismo huidobriano en los parámetros heredados del cubismo pictórico²³⁴. Los esquemas tradicionales de la trama novelesca se desdibujan y quedan sometidos a la prevalencia de un sistema narrativo que elimina convenciones espacio-cronológicas y simplifica los distintos elementos constructivos en busca de una síntesis del relato. Tópicos románticos, ciertas influencias ambientadoras del expresionismo, y resonancias de la novela gótica, enmarcan la irrupción escénica del Cid, ciertamente integrada en una atmósfera cinematográfica:

... Rodrigo, cogido en los brazos de su padre, estalla a llorar inconsolablemente. En el mismo instante una tempestad inmensa remueve el firmamento, hace retemblar el aire, rompe todos los vidrios del cielo, y un relámpago cegador cruza el espacio escribiendo en las alturas con grandes caracteres de afiche:

²³³ Aunque alcanzará su exponente máximo en la novela-film *Cagliostro*, publicada en 1934.

²³⁴ Cfr. Eva Valcárcel, “Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia” en *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, nº 26, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997, pp.497-507.

CAM
P
E
A
DOR 235

Pero, sin duda, el rasgo más impactante de *Mío Cid Campeador*, es su deliberada indefinición genérica, anticipada ya en el prólogo por el autor, y su voluntad inequívoca de socavar los conceptos de realidad y verosimilitud a favor de una reelaboración poetizada de la Historia, en la que se cuestiona la imagen heredada del mito, a partir de la fusión de espacios y épocas diferentes, y, en ocasiones, puntos de vista aparentemente contrapuestos como son el literario y el histórico. Para Viviana Gelado, Huidobro “se erige en la voz que interpela desde la literatura a la Historia”²³⁶:

Sus hermanos, Hernán y Bermudo, son mayores que él, aunque la Historia dijera lo contrario. Son mayores porque así lo exige la novela. [...] ¡No faltaba más sino que la Historia fuera a tener razón sobre la novela!²³⁷

La hazaña cidiana se constituye, pues, como una novela de ruptura. El quiebre del arte figurativo con la llegada de las vanguardias, supone el fin de un discurso literario referencial y lineal, la difuminación de los límites intergenéricos y la vulneración, dentro de un espíritu iconoclasta, de las

²³⁵ *Mío Cid Campeador*, ed. cit., p.19.

²³⁶ Viviana Gelado, “La apropiación como operación de la cultura: el *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 35, Lima, 1992, p.23.

²³⁷ *Mío Cid Campeador*, ed. cit., p.20.

barreras espaciales y temporales que permiten aceptar en esta “hazaña”, la presencia anacrónica de un café de inicios de siglo en la Puerta del Sol, en el que los vendedores de periódicos difunden el asesinato del Conde Lozano. El narrador anticipa, reconoce y justifica la violación de la coherencia discursiva:

(Pensemos un momento que el ayer fuera hoy. ¡Mueran el tiempo y el espacio! Nunca han vivido mucho. ¡Oh maravilloso Einstein! ¡Vivan la cuarta dimensión y los sesos físicos y metafísicos con luces y con neblinas!)²³⁸.

La praxis artística huidobriana, además de nutrirse de las corrientes vanguardistas que habían eclosionado en la Europa de entreguerras, no es ajena a la revolución que en el campo científico, supone la publicación en 1913 de la *Idea global de la Teoría General de la Relatividad y la Teoría de la Gravitación*, de Albert Einstein, que convierte las categorías de tiempo y espacio, según Susana Montero en :

“un espectro de péndulos oscilantes entre los conceptos de lo absoluto y lo relativo, lo continuo y lo discontinuo, lo lineal y lo reversible, lo infinito y lo finito, en pocas palabras: la antigua crudeza de la eternidad desaguándose en fórmulas y en la nueva posibilidad escalofriante del vacío cósmico.”²³⁹

Aceptar la flexibilidad del tiempo y el espacio , y la posibilidad de crear

²³⁸ Idem, p. 49.

²³⁹ Susana Montero, “Leyendo *Jardín*. Sobre la parábola espacio-temporal en las vanguardias”, en *Unión (Revista de Literatura y Arte)*, nº 29, La Habana, 1997, p. 22.

universos mixtos, simultáneos y de doble trayecto, conduce ineludiblemente a una visión relativista de la Historia y la Literatura, además de apoyar una concepción cíclica del mundo. Ya no sorprende que las tropas alemanas invadan España al grito de *Deustchland über Alles*²⁴⁰, o que el castellanísimo Cid, de noble estirpe mesetaria, exclame en medio del fragor de la batalla un chilénísimo ¡*Hidepucha!*²⁴¹. Tras haber dinamitado todos los prejuicios del lector, éste se verá obligado a reconocer, con Huidobro, que la verdad es un material sutil y maleable cuyas aristas se deforman de modo indefinido para presentarnos siempre una faz distinta y subjetiva. Ante la muerte del rey Don Sancho en Zamora a manos de Vellido Dolfos, las tesis relativistas llegan a su paroxismo;

El campo resuena de clamoreos. Don Sancho ha sido herido. Vellido Dolfos le ha muerto.

- Le ha muerto a traición – aúlla Diego Ordóñez de Lara.
- A traición – repite todo el campo castellano.
- No a traición, frente a frente – vociferan los zamoranos.
- A traición.
- Frente a frente.
- Es un traidor.
- Es un valiente.

²⁴⁰ *Mío Cid Campeador*, ed. cit., p.60.

²⁴¹ *Idem*, p. 63.

- Ha muerto el rey.
- Ha salvado a Zamora.
- Traidor, traidor.
- Valiente ,valiente.
- La Historia dará mañana su fallo.
- La que escribiréis vosotros será parcial.
- Ya veremos.
- Nada vale.²⁴²

La desconfianza de Huidobro en los testimonios históricos supone una constante en la literatura hispanoamericana. Para Tzvetan Todorov²⁴³, la base de esta tendencia arranca ya en la etapa de la conquista: la ambigüedad e indeterminación entre ficción y realidad responde al hecho de que los códigos hispanos e indígenas son diferentes y la superposición de uno sobre otro implican ignorar a priori lo desconocido y lo nuevo. Se formará así en la tradición latinoamericana un legado mitológico y legendario, fusión de lo histórico y lo ficticio:

“ La imaginación tiene entonces el dominio sobre la mitad del saber humano. Fantasía y realidad se fueron mezclando – y no podía ser de otra manera- para dar como resultado toda una historia cuyos límites eran bastante

²⁴² Idem, p. 102.

²⁴³ Cfr. *Literatura y significado*, Barcelona, Labor, 1979.

imprecisos; estaban al borde de la ficción. Tampoco importaba mucho señalar tales límites; a pesar de las retóricas y de su origen , poco en cuenta se tuvo la distinción entre historia y poesía”²⁴⁴

Pero Huidobro, el rebelde, no se conformará con voltear la Historia. Los propios pilares férreos de la literatura serán objeto de sus dardos. De este modo, *Mío Cid* no duda en atribuirse rasgos y actitudes propios de personajes literarios de otras épocas; en su salida hacia el destierro;

Las aspas de unos molinos giran al viento. Siente el Cid unas ganas locas de espolear su caballo, arremeter contra los molinos lanza en ristre y dejarlos clavados en el cielo, mariposas de la tarde. Pero se domina y le oigo decir:

- Dejemos esos gestos para otros.²⁴⁵

Conforme evoluciona la novela y se relatan los sucesos y andanzas del Cid, el narrador pierde ya la escasa imparcialidad que había transmitido desde el inicio, y se produce una asunción por su parte de los roles heroicos. Cuando se dispone a describir la batalla que lo enfrenta al conde García Ordóñez, éste se pone en fuga. El narrador no titubea a la hora de substituir al protagonista en su función de juez:

En vano mi pluma se había bañado en agua rosada y se preparaba frotándose las manos a dar unos cuantos pinchazos al pobre conde [...] Ni

²⁴⁴ Juan Durán Luzio, *Creación y utopía en Letras de Hispanoamérica*, San José, Universidad Nacional de Costa Rica, 1979, p. 18.

²⁴⁵ *Mío Cid Campeador*, ed. cit., p. 133.

humos del conde. Me deja con la pluma en la mano, me arrebató la miel de la boca, me roba el placer del castigo. ¿No te atreves a venir? Bien; quédate como un cobarde, como un cortesano envidioso y ruin. Aquí te clavo ante el mundo, te clavo en esta página, y yo mismo te meso las barbas. ¡Cobarde!²⁴⁶

El desarrollo del texto acentúa el proceso de simbiosis entre voz narrativa y héroe. Ambos colaboran en la descripción de Jimena; nos situamos en un punto de inflexión de la novela. Se produce toda una declaración de principios en relación con la definición de arte. Además, el espíritu del Cid ratifica desde su virtualidad ucrónica, la supremacía de los espacios del sueño y la poesía con respecto a los referentes históricos. El retrato de Jimena recoge una serie de tópicos clásicos habitualmente asimilados como canon de belleza. La “sombra del Cid” establece un nuevo criterio estético, es el portavoz inequívoco de los postulados creacionistas de Huidobro:

¿Por qué comparáis a la mujer con todas esas cosas? ¿Habéis visto algo más hermoso que una mujer hermosa? ¿Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. [...] En mi vida entendí de versos, pero ahora que estoy muerto y que paso como entre dos sueños, veo más claro que tú, porque sólo entre sueños se ve claro.²⁴⁷

²⁴⁶ Idem, p. 159.

²⁴⁷ Idem, p. 17. Cfr. *Altazor*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1997, (5ª ed), p. 9: “Y ahora mi paracaídas cae de sueño en sueño por los espacios de la muerte”.

La “hazaña” huidobriana va, pues, más allá de la crónica o la pura ficción literaria. Pretende constituirse como una revelación. La muerte del Cid y su vuelo tras el horizonte para estrellarse contra el trono de Dios representan, a la vez, el triunfo de la Verdad poética sobre las verdades parciales y petrificadas de la Historia y la Literatura. El héroe adquiere una plena dimensión cósmica²⁴⁸ y, en coherencia con el conjunto de la producción de Huidobro, se perfila como un personaje profético y fundacional en los dominios del aire y el misterio. En el momento de su muerte alcanza, paradójicamente, su triunfo máximo. En palabras de Teodosio Fernández, la tragedia literaria de Huidobro:

“se articula en la tremenda tensión de dos fuerzas contrarias: la aspiración espiritual del poeta hacia los espacios del sueño y del aire, poblado de infinitos horizontes, y el vértigo de la derrota”.²⁴⁹

En conclusión, los elementos paródicos y la transgresión de la lógica narrativa, junto con determinados mecanismos de manipulación del discurso que serán continuos en la prosa huidobriana²⁵⁰ (juegos fonéticos, utilización de frases hechas o refranes, etc) forman parte de los rasgos básicos de la “novela creacionista”. El artefacto verbal, la utilización de la

²⁴⁸ Cfr. Benjamín Rojas Piña, “La Hazaña de *Mío Cid Campeador*, un modo de nueva novela en Vicente Huidobro”, en *Atenea*, nº 445, Concepción, 1982, pp. 201-217.

²⁴⁹ Teodosio Fernández, “Para una poética del aire: Vicente Huidobro”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universitat, 1995, p. 197.

²⁵⁰ A este respecto, vid: Sandra Faginas Souto, “La construcción del humor en *Tres inmensas novelas*. Parodia y procedimientos lógico-lingüísticos”, en *Umbral XXI*, nº 25, México, Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 23-33.

palabra en *Mío Cid Campeador* va más allá del uso pragmático común, trasciende el valor encasillado y unívoco del lenguaje habitual, que embalsama a las palabras y las convierte en *mariposa clavada en una caja de vidrio*. Huidobro huye de las trabas convencionales, de un lenguaje literaturizado pleno de tópicos desgastados, pero no cae en el mero esteticismo o en la vacuidad lúdica del “nonsense”. Su intención es abrir encrucijadas, aportar una nueva construcción del mundo, a sabiendas de que cuando la realidad se hace uniforme, el arte y la creación dejan de tener sentido.

En las *Tres inmensas novelas* (1935), Huidobro muestra la absoluta potencialidad creativa que posee el humor en todas sus variantes de expresión. El propio título posee un carácter paródico y paradójico. Se trata de cinco minúsculos relatos, que en ningún caso parecen responder ni en los aspectos formales o temáticos al paradigma de la novela. Las tres primeras – subtituladas “Tres novelas ejemplares”, fueron elaboradas en colaboración con Hans Arp, y parecen por ello haber adquirido de modo más notorio las influencias de corte dadaísta, especialmente en lo que respecta a la presencia del absurdo, logrado a partir de un discurso en el que prima la incoherencia, pero que remite a otro plano del sinsentido, el existencial. Las dos últimas, “Dos ejemplares de novela”, fueron escritas por Huidobro para completar un volumen con suficiente entidad para ser publicado. En la carta a Hans Arp que sirve de prólogo a estos relatos, Huidobro define su concepción del humor:

Muchos dirán al leer estas páginas que nosotros sólo sabemos reír. Ignoran lo que la risa significa, ignoran el poder de *evasión* que hay en ella.²⁵¹

El lector ha de asimilar el texto desde una relación diferente a la que se establece habitualmente entre objeto y receptor, es decir, “una relación de apasionamiento convulso, de inseguridad, de perplejidad, de lucha”²⁵². Este modo de asimilar el humor concuerda con la filosofía vanguardista, en especial con la estética dadá, basada en el quiebre de las estructuras logicistas, la contradicción, el caos, las experiencias lúdicas y la ruptura de la causalidad a favor del azar, establecidos por Tzara:

Odio la objetividad grasa y la armonía, esa ciencia que encuentra que todo está en orden. O es que acaso no somos nosotros directores del circo y chiflamos por entre los vientos de las ferias, por entre los conventos, prostituciones, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jojo, bang, bang.²⁵³

Los principales mecanismos utilizados por Huidobro para la consecución de esa atmósfera humorística y absurda serán la parodia y la subversión del lenguaje a partir de diversos procesos de manipulación del discurso en el plano formal (similitudes fonéticas, juegos de significado) o en

²⁵¹ Carta de Huidobro a Arp en “Tres inmensas novelas”, en Vicente Huidobro, *Obras completas*, ed. cit., vol. II, p. 451.

²⁵² Eva Valcárcel, “El juego de la razón: las *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro”, en *La Página*, nº 38, Santa Cruz de Tenerife, diciembre de 1999/febrero de 2000, p. 59.

²⁵³ Tristán Tzara, “Manifiesto Dadá, 1918”, en Angel González y otros, *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979, p. 176.

el conceptual, destacando en este apartado la utilización de una lógica textual indiscutible que construye, sin embargo, una narración carente de solidez.

Merlin H. Forster²⁵⁴ señala la importancia del marco histórico social en el que se encuadran las *Tres inmensas novelas*: una sociedad en la que los regímenes totalitarios y unipersonales de corte fascista cobraban un progresivo e imparable protagonismo, de ahí que trascendiendo la mera intencionalidad cómica, se cuestione con crudeza todo un esquema de valores en el aspecto ideológico. Además, junto con ese revisionismo social, aparece un proyecto literario, que para Sergio Saldes “consiste en la formulación de un género narrativo cuya escritura corresponde al de la lógica poético-caótica que domina estos textos”.²⁵⁵

El primer relato, titulado “*Salvad vuestros ojos*”, va acompañado, como los otros cuatro, de un subtítulo que pretende encuadrarlo genéricamente (novela posthistórica). Recrea una alegoría de la futura sociedad post-industrial, donde desaparecen los matices individualizadores a favor de la producción en serie, y se pierden de igual modo las señas de identidad culturales, éticas y políticas de la tradición para dejar paso a un mundo materialista, pragmático y estandarizado:

Como el lector debe haber comprendido, el hombre ha desaparecido de la faz de la tierra, y en su lugar podemos ver el *glóbulo hermafroditico*, esbelto y

²⁵⁴ Cfr. Merlin H. Forster, “Elementos de innovación en la narrativa de Vicente Huidobro”, en Angel González y otros, op.cit.

²⁵⁵ Sergio Saldes, “Huidobro y Arp: la entropía del texto”, en *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios/12*, Madrid, diciembre de 1993, p. 53.

elegante, no más ancho que la mitad de la oreja del Ángelus de la tarde, ni más largo que el meridiano de Greenwich a las 6.40 del día.²⁵⁶

Los continentes han sido eliminados y los cómputos cronológicos utilizan la nomenclatura de los símbolos químicos y todos los seres se reducen a Josés, Antonios, Carolinas y Roses Maries, según su talla, temperatura corporal o tipo de hábitat aislado o grupal. En este espacio despersonalizado, que establece una parodia crítica de la sociedad futurista postulada por Marinetti, la introducción del elemento poético y del sentimiento afectivo retrotraerán a los personajes a la antigua sociedad humana:

En esos momentos de amor, una deplorable regresión hacia los tiempos históricos apareció en esos seres revolucionarios y posthistóricos. Lágrimas con pelos les brotaban desde el interior de sus glóbulos, termómetros de savia ascendían en torbellino por el magma de sus cuerpos. Se frotaban sus glóbulos con un ruido que casi recordaba los antiguos besos y en una fiebre de fidelidad, catorce flechas alfa les atravesaron de parte a parte, produciéndoles un deleite desconocido e intraducible.²⁵⁷

²⁵⁶ Vicente Huidobro, *Tres inmensas novelas*, ed. cit., p. 437. Podemos observar en este párrafo la fusión de las distintas estéticas que representan Arp y Huidobro; el carácter absurdo dadaísta, basado en la presencia de una adjetivación concretizadora aplicada a un referente indeterminado y desmaterializado (“no más ancho que la mitad de la oreja del Ángelus de la tarde”) y la introducción de analogías dispares que responde a los preceptos creacionistas de Huidobro, en busca siempre de la imagen inhabitual.

²⁵⁷ Idem, p. 440.

El surgimiento de la capacidad afectiva trastoca la esencialidad de los seres, los aliena. De este modo, los Antonio se convierten en José, Rose Marie en Carolina, y se autodestruye la peligrosa aventura amorosa en la nueva sociedad ultrapositivista. El desenlace sigue un esquema perfectamente justificable y racional que además será común al resto de relatos: anulada la causa que sustenta la narración ésta se diluye:

“En *Salvad vuestros ojos*, el texto se anula una vez que se ha destruido el principal referente de la historia, José, y la base sobre la que se sustenta el “mundo hermafroditico”.²⁵⁸

En “*El jardinero del castillo de medianoche*” se conservan de un modo más evidente los rasgos de un subgénero identificable, y también por ello la deformación grotesca del modelo original es más constatable. Se vulneran los principios de la lógica argumentativa: “Debido a su pequeño acento de *sale étranger* se podía adivinar que la víctima era un suizo”²⁵⁹

El relato logra el efecto humorístico a través de la confusión, la desacralización de los personajes históricos y la ruptura de la cronología. Además Huidobro desarrolla una de las principales señas definitorias del creacionismo y en general, de todas las manifestaciones vanguardistas, al aplicar una serie de técnicas pictóricas a los procesos de creación literaria. Así, las descripciones se encuentran plagadas de elementos futuristas e

²⁵⁸ Sandra Faginas, art. cit., p. 32.

²⁵⁹ *Tres inmensas novelas*, ed. cit., p. 441.

impresionistas y se produce una aglutinación o acumulación excesiva de los objetos propia del “collage”:

Se veían pasar a una velocidad diabólica y moderna toda clase de motocicletas, una detrás de otra, doscientos automóviles, sesenta y siete aeroplanos, perros policiales, palomas mensajeras, caballos árabes, varios hábiles *skieuers*, tortugas privadas de Scotland Yard, langostas africanas de la rue de Saussais, etc. Todas las policías del mundo habían sido movilizadas. Teléfonos y telégrafos no descansaban un momento enviándose señales sobre el presunto asesino. Los periódicos de todos los países estaban llenos de detalles del horrible crimen y chorreaban sangre de la víctima.²⁶⁰

Sin duda, la inversión de lo habitual, como contestación a los cánones y normas sociales esclerotizadas, es otra de las características de la nueva estética que podemos observar en “*El jardinero...*”:

Ante un magnífico monolito de la Isla de Pascua, el general de los jesuitas explicaba a la mariscala Citroën la horrible lucha de los misioneros contra los indígenas de las islas del Pacífico y como los jesuitas se habían devorado a los últimos antropófagos.²⁶¹

Esta segunda novela culmina al desaparecer los ojos que han sido testigos de los crímenes. De nuevo Huidobro ratifica su percepción intelectual de la existencia, manifestada a través de la connotación simbólica del ojo que estructura el discurso y hace olvidar el tenue eje de la trama, y

²⁶⁰ Idem, p. 442.

²⁶¹ Idem, p. 444.

ejemplifica el fenómeno esencial de las manifestaciones de vanguardia, por el que la “verdad del arte” prevalece sobre la realidad física, y sólo lo que se ve o se presiente cobra auténtica entidad.

El punto álgido del absurdo se alcanza en el relato titulado “*La cigüeña encadenada*”, definida como novela patriótica y alsaciana. La hiperbolización de las excelencias de la Alsacia se utiliza para refrendar la subjetividad partidista del género; la fecha de publicación del texto no puede deslindarse del momento histórico en que los nacionalismos extremos desestabilizan el orden político-social europeo:

La Alsacia, como su nombre lo indica, es un país llamado a los más altos destinos. Es el país más limpio del mundo; cambia sus camisas sucias cada treinta años. Digiere sus banderas como su exquisito *pâté de foie* de piano, célebre en toda la tierra. Su delicioso queso oliente a violín Stradivarius, su Munster de luna creciente sirve como brújula para encontrar en las capas geológicas del mundo la raza *poloise*, tan conocida por el *esprit polois*.²⁶²

Además, si la ruptura del orden cronológico suponía una constante en las cinco novelas, la utilización de la discronía como clave humorística refleja sobre todo, la precaución que el receptor debe mostrar ante la presunta verosimilitud de los relatos históricos. El afán ensalzador hace pervertir la propia realidad histórica a favor de una condensación de referentes extemporáneos de corte mítico, en el que no faltan grotescas alusiones xenófobas:

²⁶² Idem, p. 445.

Moltke empezó a retirarse protegido por la flota de Coligny. El asalto a la bayoneta de nuestros valientes trescientos mil alpinos, apoyados por nuestros incomparables 68 y la caballería de nuestros invencibles meridionales, había empezado a las seis de la mañana. A las siete llegaban nuestros heroicos diablos amarillos, seguidos de cerca por nuestros indomables tirolianos. *La Legión Extranjera, compuesta de miles de inmundos metecos, había perdido todos sus extranjeros*. En su sitio, el general Hernán Cortés había colocado nuestra intrépida Legión de Honor.²⁶³

Como hemos anticipado, Huidobro no es ajeno al panorama prebélico que vive la Europa de los años treinta, y este ambiente crispado le hará desarrollar un aspecto de por sí presente en la producción vanguardista, como es la mirada desencantada hacia el progreso y la desconfianza hacia una evolución positiva de los procesos históricos: “una vez terminada la sangrienta pesadilla y todo el mundo en paz, no había más que prepararse para la nueva guerra”²⁶⁴

La conclusión de “*La cigüeña encadenada*” se produce cuando el marco social borra los matices diversificadores para unificar a todos sus componentes, y especialmente entre ellos, el lenguaje, pilar básico que define al hombre como ser creador:

²⁶³ Idem, p. 446. La cursiva es nuestra. En esta misma fecha, 1935, Juan Emar publicará su novela *Miltín 1934*. La coincidencia en la utilización de los recursos humorísticos con Huidobro es asombrosa, (parodia, ruptura del orden cronológico, inserción del imaginario futurista, sobrevaloración del maquinismo, etc), por lo que ratifica la teoría de una conexión estética evidente y asumida entre los narradores de vanguardia.

²⁶⁴ *Tres inmensas novelas*, ed. cit., p. 448. Esta visión teñida de desengaño, servirá de base para la construcción de la novela *La próxima*, en la que Huidobro predice las trágicas consecuencias de un conflicto globalizado.

Poco después acaeció un hecho de suma importancia: la muerte del héroe de la inmensa guerra, el mariscal Duval[...]

En honor del mariscal y para perpetuar su memoria entre los hombres, todas las avenidas, las plazas y las calles fueron bautizadas con su nombre. En medio del entusiasmo general, todos los ríos, las montañas, los árboles, las flores, los animales, los insectos, fueron bautizados Duval. Todas las familias se llamaron Duval. Dios fue honrado por los creyentes con el nombre de Duval. Los mejores platos en los restaurantes, y los mejores vinos, se llamaron Duval. Pronto todo se llamó Duval.²⁶⁵

“*El Gato con Botas y Simbad el Marino o Badsim el Marrano*” sirve de nuevo a Huidobro para burlarse de las rígidas estructuras genéricas. El título, que parece haberse basado en el azar es una excusa para un mero juego de palabras y el referente (novela póstuma) no parece apelar a ninguna tipología reconocible. Es el primero de los dos relatos pertenecientes en exclusiva a Huidobro, y, con respecto a los anteriores, predominan las referencias locales, tanto en el ámbito lingüístico, con la abundancia de chilenismos, (“pana”, “donde el diablo perdió el poncho”, “ampolletas”) como en el plano temático. De hecho, el episodio del asesinato del Orador Eléctrico es utilizado para descalificar a un tipo de personaje que apunta sin ambages al marco social chileno, el pseudo-intelectual engolado y

²⁶⁵ Idem, p. 450. Huidobro anticipa en tres décadas la creación del *gíglico* cortazariano, para constituir en sus ficciones, mundos alternativos, literariamente autónomos. A este respecto, vid: Paul Verdevoye, “Vicente Huidobro ou l’ébauche de l’antiroman: le pouvoir des mots”, en Alejandro Canseco-Jerez, *L’avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs*, Paris, L’Harmattan, 1994, pp. 109-123

pretencioso, marcado por una cultura basada en el tópico que sólo esconde un desconocimiento absoluto:

¡Y cuánto había viajado y visto y observado este hombre que hoy lloramos! En su juventud visitó en Roma las célebres pirámides, esas mismas pirámides cuyos siglos contó Carlos V ante sus soldados. En Berlín visitó la tumba de Napoleón. En Chile visitó el cerro Santa Lucía, en Notre-Dâme de Madrid rezó dos padrenuestros por el alma de Rómulo y Remo. Se conocía de memoria el Duomo y la Acrópolis de París y las catacumbas de Barcelona. Su descripción de la Casa del Greco, en medio de El Cairo, reflejándose en las aguas del Támesis será inmortal.²⁶⁶

Por otra parte, en este relato, la parodia va dirigida de un modo directo a la sociedad latinoamericana y chilena del momento, y el ataque comienza con la destrucción de los tópicos asentados, como sucede con el mito de la circularidad o el eterno retorno:

El presidente sanvitista fue apresado y condenado a cadena perpetua. Se le encadenó a las rocas del más alto picacho de la montaña. A sus piernas se ató un jaguar que debía devorarle eternamente las entrañas y digerirlas allí encima de sus narices. Así él, acosado por el hambre, debía comer esa digestión, que a su vez el jaguar tenía que volver a devorar, y así eternamente hasta el fin de los siglos, como un ejemplo para la eternidad y un símbolo de

²⁶⁶ *Tres inmensas novelas*, ed. cit., pp. 457-458. El narrador afianza el efecto corrosivo de su crítica, al constatar que el único referente geográfico y cultural que emplea con corrección es el chileno, lo que hace resaltar más profundamente la vacuidad provinciana del personaje parodiado.

la vida universal y su interminable anillo semejante a la serpiente que se muerde la cola²⁶⁷.

La parodia en “*Simbad...*” abandona, por lo tanto, el contexto más puramente estético o la referencialidad metaliteraria, visible en las colaboraciones con Hans Arp para abarcar la crítica a una serie de modelos políticos, sociales y religiosos comunes al entorno latinoamericano, regidos en demasiadas ocasiones por la inestabilidad, la intolerancia y la violencia extremada.

En el último de los relatos, “*La misión del gángster o la lámpara maravillosa*”, se quiebra la relación causa-efecto entre las dos cláusulas del título. La mención de la segunda parte supone un motivo para introducir un nuevo género, la novela oriental. El texto presenta una sociedad en la que se invierten los papeles esperables; los mafiosos despliegan todo un artefacto de formalidades e impecables modales:

John Chicago y sus discípulos el Cara de Col, el Bigotes, el Ombligo Sonriente, Mister Cook y hermanos, el señor Pérez e hijos, saludamos a la ilustre concurrencia y les deseamos un feliz año nuevo²⁶⁸.

²⁶⁷ Idem, p. 454. Vemos como Huidobro introduce una serie de elementos escatológicos, como una muestra más de la vulneración del carácter solemne del lenguaje, común en los textos de vanguardia. Repite esa operación al referirse al culto practicado en Oratonia hacia la diosa mosca, donde se plantea una mirada jocosa e iconoclasta hacia los ritos religiosos. “Sus altares están siempre adornados de quesos, cornisas de jalea, ramos de miel, coronas de caca fresca...”, Idem, p. 455.

²⁶⁸ Idem, p. 461.

Los descubrimientos científicos pierden su objetivo utilitario volcado hacia la colectividad para convertirse en meros repertorios destinados a eruditos y que derivan en una apoteosis de la sinrazón, para acallar, de este modo, las supuestas excelencias del positivismo. El progreso equivale a la anulación de la diversidad, y la pretendida evolución del modelo capitalista, sobre la que Huidobro en las *Tres inmensas novelas* pretende reflexionar, conduce, paradójicamente, a la destrucción:

El número de los *gángsters* se había multiplicado de un modo increíble. Casi toda la población del país había tomado ya el interesante y lucrativo oficio. Sólo algunos recalcitrantes o cerebros atrasados no querían aún abandonar las viejas costumbres y se resistían a entrar por el nuevo camino del bienestar y el progreso.[...]

En la ciudad de Peterunia, el ochenta por ciento de los habitantes eran *gángsters* y se habían levantado varios monumentos al gran John. Y no sólo Peterunia, sino todas las ciudades del país ostentaban orgullosas por lo menos una estatua del insigne inventor del gangsterismo irradiante.[...]

Así se explica la desesperación general de la multitud el día de su muerte.[...]

Y entonces se produjo el milagro. Los últimos recalcitrantes se pasaron al partido del muerto, que, como el Cid, ganó su mejor batalla en estado de cadáver. Todo el mundo abrazó la nueva religión.

Una vez que todos los habitantes de Peterunia fueron *gángsters* se acabaron los *gángsters* en Peterunia.²⁶⁹

²⁶⁹ Idem, p. 464.

En conclusión, el conjunto de relatos que conforma las *Tres inmensas novelas* se construye a partir del discurso paródico de textos literarios y expresiones convencionales cargadas de expresividad. Este recurso transgrede mediante técnicas lingüístico-semánticas, la racionalidad reglada del lenguaje común. De este modo, se representa un universo caracterizado por la inestabilidad, la continua metamorfosis y el carácter grotesco, fiel transposición del absurdo de la sociedad occidental de entreguerras.

II.2. LA VISIÓN PROSPECTIVA. UTOPIAS Y COSMOGONÍAS EN LA NUEVA ESTÉTICA.

A lo largo de la historia del hombre han sido frecuentes los intentos de programar un espacio social o geográfico ideal, que reúna los requisitos necesarios para un desarrollo comunitario armónico desprovisto de conflictos y desigualdades. *La República* de Platón, Tomás Moro con su tratado *Utopía*, o el universo primigenio y fundacional de Macondo, instaurado por García Márquez en *Cien años de soledad*, son ejemplos de lo que podríamos definir como literatura utopista. Desde el punto de vista sociológico, la utopía se define como un plan, proyecto, doctrina o sistema conveniente, pero que aparece como irrealizable atendiendo a las condiciones existentes en el momento de su formulación. Estos proyectos de ciudades ideales, visiones de fundamento ético, son, a la vez, imágenes estimulantes e inspiradoras de acciones concretas, capaces de transformar la realidad circundante, y son, o al menos intentan ser, sistemas racionales. Por otra parte, desde la etapa de la conquista, la mirada europea proyecta una construcción imaginaria del mito americano, de la que arrancará una corriente utópica que estructurará una tendencia propia de las letras hispanoamericanas.

La crisis ideológica que atravesó el mundo occidental a principios del siglo XX como producto del fracaso de los esquemas positivistas y el desarrollo veloz y deshumanizado del cientifismo, dan lugar a un cambio en los modos de producción y creación artística tradicionales, reflejado en su

exponente máximo en el surgimiento del fenómeno de la vanguardia. Por otra parte, cierto talante pesimista en cuanto a la concepción del futuro se abatió sobre la Europa de entreguerras. Hacia 1916, Huidobro, que abandona Chile para residir en Madrid, y sobre todo, en París, conecta con el círculo de intelectuales que establecerán una ruptura ideológica y estética en el panorama cultural europeo de la época. El padre del creacionismo posee desde las etapas iniciáticas de su producción una noción perfectamente asumida del papel fundacional que ha de poseer el artista, como reconstructor del universo; lo podemos constatar en una de sus múltiples definiciones de poesía:

Pienso que la poesía es la síntesis de todas las potencias creadoras del hombre. La poesía es la suprema creación del espíritu humano[...] Aplastado por el cosmos, el hombre se yergue y lo desafía, el poeta desafía al universo. Por la poesía se iguala o supera al cosmos.[...] La poesía es la conquista del universo.²⁷⁰

La gran utopía huidobriana persigue la realización plena como individuo y como artista en una síntesis que elimine las fronteras entre ambos aspectos del ser. En palabras de María Eugenia Luvecce:

“[Huidobro] piensa con Shaw que un revolucionario es un hombre que desea eliminar el orden social existente para ensayar uno nuevo. Pondera la personalidad humana exaltada del héroe y su potencia para conferir mayor

²⁷⁰ Vicente Huidobro “La poesía contemporánea empieza en mí”, *La Nación*, Santiago de Chile, 28 de mayo de 1939, p. 3., en Vicente Huidobro, *Textos inéditos y dispersos*, Santiago de Chile, Dibam, 1996, p. 65.

cantidad de hombre, de calor vivo a todo lo que pasa a través de su persona, pues el héroe es un “dios irrealizado”, más bien, el concepto de dios, nuestro deseo de dios, nuestro deseo absoluto hecho carne”²⁷¹

Altazor se convertirá, dentro de su producción poética, en el gran referente utópico al proyectar un intento de renovación de la lírica en el aspecto técnico y conceptual, en el que se pretende, además, abrir dominios desconocidos hasta entonces como serán el orientalismo, la inclusión del imaginario de la Modernidad, y la divinización absoluta del poeta que se aislará en un marco autónomo de creación. Para Saúl Yurkievich la obra resalta “cet antagonisme entre un monde inhabitable et le désir de se réinstaller dans un univers harmonieux, de retrouver la plénitude”²⁷²

En *Mío Cid Campeador*, se plantea la revisión de los conceptos del tiempo y la Historia con la intención de abarcar un proyecto de reconstrucción poética del mito cidiano. La idea utópica de traspasar las barreras espacio-temporales aparece reiterada en *Cagliostro*; su protagonista principal ha logrado anticiparse a los conocimientos de sus coetáneos, supera todos los achaques y males físicos, pero, sobre todo, ha desarrollado al máximo su potencial taumatúrgico y su dominio mental, con el que

²⁷¹ María Eugenia Luvecce, “La prosa creacionista de Vicente Huidobro”, en *Atenea*, nº 374, Concepción (Chile), 1957, pp. 78-79.

²⁷² Saúl Yurkievich, “Du symbolisme au créationnisme génétique”, en Alejandro Canseco-Jérez, op. cit., pp. 89-90.

pretende dirigir y manipular a sus semejantes, para lograr así su objetivo teoclástico, es decir, la usurpación del rol deífico.²⁷³

En *Sátiro o el poder de las palabras* la tarea utópica se formula a partir de una serie de reflexiones acerca del valor del hecho poético y del papel del poeta en el mundo:

Todo es mentira. Sólo la poesía es verdad. La poesía es un a priori que se prueba por sí mismo. Se prueba al estallar como una estrella al fondo de nuestro pecho. Es el pensamiento y el sentimiento en el estado puro. La poesía es una facilidad de pureza, una tendencia del espíritu a olvidar los compromisos que ensucian nuestra voz.²⁷⁴

Se observa ya al inicio de la novela que la poesía va a funcionar como hilo justificante de la introspección y la evasión del personaje principal, que se recluirá de su rechazo al mundo físico en un universo autónomo organizado a partir de su conocimiento poético de la vida. Éste se articula en torno a las lecturas y traducciones del protagonista Bernardo Saguen, a lo largo del texto, y también a raíz de sus propios intentos creativos, que le llevan a situar en un primer plano la realidad interior que él mismo construye:

¿Cuál es la realidad? El poeta es el único que la conoce y todos creen, al revés, que es el único que la ignora. El poeta suscita la realidad, no acepta cualquier realidad, sino aquella que resuena en el plano de su espíritu. Va

²⁷³ En cierto modo, esas características serán asumidas por el personaje central de *Gilles de Raiz*, y pueden también observarse en las relaciones de los protagonistas de *Sátiro* y *Papá o el diario de Alicia Mir*.

²⁷⁴ *Sátiro o el poder de las palabras*, en *Obras completas*, vol. II, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, p. 468.

por el mundo creando realidades, porque las cosas más apartadas, más grandes, más pequeñas, más escondidas, se dan la mano ante sus ojos.²⁷⁵

La noción del poeta como máximo conocedor de la verdad, supone una constante en la historia de la crítica literaria²⁷⁶, aunque las poéticas post-vanguardistas han retomado, con mayor fuerza si cabe, el concepto de poesía como vía cognoscitiva. En palabras de Francisco Ayala:

“[La poesía] es un método de conocimiento, conocimiento por vía intuitiva, que, sin duda, posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido a la vía racional de filosofía y ciencia: y tal es la razón de que filosofía y ciencia vayan descubriendo tardíamente verdades que ya desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones fulgurantes a través de la imaginación poética”²⁷⁷

Saguen tratará de realizar sus intenciones existenciales a partir del aislamiento del mundo y se convertirá en una deformación grotesca del utopista. De este modo, como paradoja al rechazo de Huidobro frente al surrealismo en sus postulados teóricos, la presencia en la obra de un ambiente onírico y la importancia del inconsciente demuestran que pese a que sus ensayos críticos lo condenan, sus composiciones a veces en nada difieren de otras de aceptado corte surrealista.²⁷⁸

²⁷⁵ Idem, p. 471.

²⁷⁶ Novalis define la poesía como “das echt absout reelle” (lo único real absoluto)

²⁷⁷ Francisco Ayala, *La estructura narrativa* Madrid, Taurus, 1970, p. 52.

²⁷⁸ Cfr. Enrique Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.

A lo largo de las páginas de *Sátiro*, el personaje principal realiza la traducción de cuatro poemas: tres de Friedrich Hölderlin y otro de Emily Brontë. La lectura de estos textos transmite o refleja de modo cuasi mimético ciertas situaciones anímicas de Bernardo. Así, el primero de ellos, titulado “Vista”, presenta un fuerte contraste entre la naturaleza y el mundo interior. Escrito por el poeta alemán en su denominada “etapa de la locura”, coincide con los rasgos de la patología del protagonista, que se refugia en la incertidumbre de su propio yo, en el reino de la ambigüedad:

A menudo el mundo interior está *brumoso* y cerrado

El sentido del hombre se llena de *dudas* y se irrita²⁷⁹

El segundo texto hölderliniano será “La mirada”; en él se ensalza la soledad y la búsqueda de la pureza a través de la altura celestial y los espacios salvajes y “deshumanizados”:

Presentes están también los campos vacíos del verano

Y aparece con sombría imagen la selva[...]

Las alturas del cielo brillan para el hombre.²⁸⁰

Surge después el texto de Emily Brontë, pues nos introduce en la temática del sueño como catarsis y desesperación, para el que la muerte se presenta como única esperanza:

El sueño no me trae esperanza

²⁷⁹ *Sátiro*, ed. cit., p. 567. La cursiva es mía.

²⁸⁰ *Idem*, p. 568.

El sueño no me trae alegría[...]

El sueño no me trae fuerza[...]

Mi único anhelo es olvidar, en el sueño sin fin de la muerte²⁸¹.

Finalmente, la última traducción de Saguen en la obra corresponde al poema hölderliniano titulado “Grecia”²⁸². Se deja traslucir en él un cierto optimismo, como reflejo de la clasicidad, donde hombre y naturaleza se fundían en una comunión armónica. Su vinculación con el Romanticismo es evidente. Frente a la Edad de la Razón, Bernardo se sitúa en la Edad de la Imaginación, que le permite romper la barrera entre realidad y sueño, para sobrevalorar éste último, y acerca a Huidobro a la teoría romántica, reformulada y actualizada según los preceptos vanguardistas, por los cuales la poesía supone, en esencia, el poder para crear mundos.

Por otra parte, las connotaciones utopistas de *Sátiro* se complementan a lo largo de la novela con la presencia del tema de la transformación del individuo en un ser autosuficiente, por encima de los dictados de la convención y la norma, que creará el “Hombre sin Trabas[...] el único héroe verdadero”²⁸³

²⁸¹ Ibidem. El verbo *olvidar* merece especial mención. La memoria del hombre, siguiendo un “topos” literario clásico supone un castigo o carga. Por ello, todo proyecto que implique una nueva concepción de la existencia en el plano individual o colectivo implica un desprendimiento de las ataduras mentales precedentes.

²⁸² Idem, p. 573.

²⁸³ Idem, p. 482.

En 1930 Huidobro escribe *La próxima*²⁸⁴, publicada cuatro años más tarde. En esta obra, manifiesta toda la angustia que siente ante el inevitable estallido bélico al que se ve destinado el llamado “mundo civilizado”, y postula su visión de lo que será la sociedad perfecta que salve a la humanidad del desastre absoluto.

La novela comienza con una cita anticipatoria del propio Huidobro- autor; “pero esta vez nadie podrá situarse *au dessus de la mêlée*”.²⁸⁵ Alfredo Roc, paradigma del escritor e intelectual, y como evidente alter-ego de Huidobro, autocaracterizado como “pioneer”, decide poner en marcha su sueño largamente meditado. Ante la proximidad de una guerra final que haría desaparecer la civilización occidental de la faz de la tierra, Roc, con un grupo de intelectuales y científicos amigos emprenden la tarea de establecer una colonia en Angola, con terrenos cedidos por el estado portugués. En realidad, este proyecto fue seriamente meditado por Huidobro hacia 1930 en París, y los colegas intelectuales que formaban su círculo de amistades, recibieron insistentes invitaciones para activar el “experimento”, inspirado por la lectura de Fourier y Saint Simon:

“Resultaba más seguro establecerse en África. Como hombre ejecutivo, sostenía que el proyecto exigía esmeradas gestiones para traducirlo a la práctica. Acudió al consulado portugués en París. Juntó folletos. Consiguió bibliografía.[...] Insistió en su alegato ante Jacques Lipchitz, Tristán Tzara y Hans Arp. Trató de convencer a su compatriota el pintor Lucho Vargas

²⁸⁴ Vicente Huidobro, *La próxima o Historia que pasó en un poco tiempo más*, en *Obras completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol. II, pp. 241-318. Todas las citas textuales harán referencia a esta edición.

²⁸⁵ *La próxima*, ed.cit., p.241.

Rosas, que para sobrevivir por las noches hacía de loquero en un manicomio de París. ¡Partamos de la locura a la sensatez! ¡Vámonos, Lucho, a la Angola paradisíaca! Juan Emar permaneció imperturbable.[...] Nadie quería dejar Europa. Ni menos trasladarse al África. Tenían una deformación eurocentrista irremediable”.²⁸⁶

En una primera intención, el deseo básico estriba en huir de la hecatombe;

A los que aman la calma, a los que no sienten su espíritu atraído por la lucha, aconsejo refugiarse en alguna isla lejana o en algún rincón de la tierra y esperar allí hasta que haya pasado el período de las grandes transformaciones en el mundo civilizado.²⁸⁷

Pero, sin duda, el proyecto encierra además, toda una definición de la nueva sociedad diseñada por Roc, en la que el ser humano vivirá en armonía con la naturaleza y con sus semejantes, y logrará una utilización racional de los recursos materiales y de los medios tecnológicos a los que ha llegado a través del desarrollo científico. Compara su desafío al de los primeros descubridores y conquistadores de América, en el sentido de que, al igual que ellos, pretende rescatar el ideal utópico frente al estatismo esclerotizante de la vieja Europa. De hecho, manifiesta su simpatía por pueblos con carácter aventurero como el portugués; los primeros colonos son,

²⁸⁶ Volodia Teitelboim, *Huidobro, la marcha infinita*, Santiago de Chile, Bat, 1993, pp. 157-158.

²⁸⁷ Idem, p. 246.

básicamente, lusitanos, españoles, italianos, franceses, y, en menor medida, holandeses y alemanes. Conscientemente, Inglaterra queda marginada de esta selección.²⁸⁸

Sin duda es evidente la complejidad, y en ocasiones, el trasfondo dialógico de la novela. En palabras de Francisco Tovar:

“Huidobro guía el relato hacia vías revolucionarias de salvación que coinciden en su origen, persiguiendo objetivos semejantes y manifiestas diferencias de método. Un camino, favorable a la aplicación social del materialismo histórico, lleva hacia la doctrina comunista; el otro, más selectivo, se justifica con ideas libertarias de acento conservador”²⁸⁹

La descripción del espacio colonial angoleño corresponde al del paraíso edénico. Crecen frutos, tabaco, café; no existen epidemias, ni surgen rivalidades o rencillas. Le Corbusier traza un plano de ciudad-jardín. El proceso de selección de los colonos adquiere una motivación artística, si observamos los peculiares criterios de idoneidad con los que se valora a los candidatos:

Así un día Doriante vio frente a él a un muchacho de ojos iluminados que iba leyendo *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont. Inmediatamente le pareció digno de dejarle caer un papel sobre el libro y así lo hizo al momento de bajarse en la estación de la Madeleine.²⁹⁰

²⁸⁸ Es conocida la anglofobia de Huidobro, patente en sus manifiestos, o en obras como *Finis Britannia*.

²⁸⁹ Francisco Tovar: “*La Próxima*, otra utopía narrada de Vicente Huidobro”, en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix, José Carlos Rovira, *La Isla posible* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), Universidad de Alicante, AEELH, 2001, p. 610.

²⁹⁰ *La próxima*, ed. cit., p. 252.

La guerra, finalmente, se desata, y París primero, y más tarde, las principales ciudades de Europa y América son destruidas por unos nuevos gases que provocan la muerte o la locura. Como en las epopeyas bíblicas, el mundo queda dividido entre los elegidos dispuestos a conformar una nueva sociedad y las legiones de nómadas que huyen sin rumbo de la catástrofe. La destrucción de París es, a la vez, el significativo final de una posibilidad de civilización, la muerte de un arte y una cultura que sienten agotadas sus vías de exploración, pero también es el fin de un ideal estético asumido como mágico por los creadores de la época;

... única ciudad en donde uno puede ver a la novia muerta bajarse de un tranvía y perderse en la multitud con una sonrisa en los labios, en donde se hace el amor con una mujer que se suicida dos horas más tarde, en donde se discute sobre arte con un señor que va a asesinar a su rey.²⁹¹

La calificación del texto como “novela de vanguardia” opera, en nuestra opinión, por las características temáticas y narrativas del mismo y por su propio carácter oscilante e indefinido. Para Jorge Edwards, *La próxima*:

“es un texto contradictorio. Plantea constantes conjeturas que se oponen y que suscitan otras conjeturas, es la novela de los vientos contrarios, de alternativas no resueltas y que se entrechocan frente a un paisaje de ruinas presentes o futuras”²⁹².

²⁹¹ Idem, p.275.

²⁹² Jorge Edwards, “La novela de los vientos contrarios”, prólogo a *La próxima*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1996, pp. 11-12.

El narrador realiza intromisiones en el discurso e interpela directamente al protagonista; “¡Ah, mi querido Roc, como despedazarías estas páginas si las leyeras!...”²⁹³. De hecho, el propio narrador introduce poemas de Huidobro, en concreto de su obra *Ecuatorial*;

Alfa Omega

Diluvio Arco Iris

Cuántas veces la vida habrá recommenzado

*Quién dirá todo lo que en un astro ha pasado*²⁹⁴

Roc y sus amigos se enzarzan en disputas dialécticas que reflejan el sentimiento de decadencia y desconfianza absoluta en la humanidad y el progreso que caracterizan a la Europa de los treinta²⁹⁵. En una teoría cosmogónica atribuida por Roc a los indígenas de Angola se establece una tesis semejante a la de la “teoría de las edades” de Hesíodo, en el que los hombres se degradan del Oro hasta el Hierro. El ser humano ha llegado a un punto culminante en su evolución gracias a la inteligencia, y por culpa de ella, inicia su debacle;

¿ Y dices que la inteligencia del hombre empieza en una lucha contra el frío?
Yo creo que la inteligencia empezó por una deformación interna del cerebro.²⁹⁶

²⁹³ Idem, p.257.

²⁹⁴ Idem, p.261.

²⁹⁵ Etapa en la que se produce el auge del pensamiento existencialista con la publicación en 1939 de *La nausée* de Jean-Paul Sartre.

²⁹⁶ *La próxima*, ed.cit., p.261.

Tras la sátira socio-política de *La próxima*, encontramos esta reflexión sobre el ser humano que nos recuerda a Vigny; (el pensamiento es una enfermedad en el hombre del mismo modo que la perla es una anomalía en la ostra)²⁹⁷. Las resonancias simbolistas y románticas, frecuentemente readaptadas en la vanguardia, surgen también en la novela; finalmente, aparece el planteamiento de la función del artista en esta etapa de crisis global:

Creo que el hastío, el spleen, el asco, fue el primer resorte que los movió para lanzarse en esa aventura de colonizadores.

Pensar en la poesía, en el arte, en estos momentos en que se está planteando el destino del hombre me parece una cosa ridícula y sin sentido.²⁹⁸

Incluso el revisionismo alcanza a cuestionar las posturas adoptadas por representantes de la vanguardia estética durante la Primera Guerra Mundial, especialmente en el caso de los futuristas;

Yo conozco otro que al principio de la guerra había escrito que sólo la guerra hace vivir al hombre, que la paz es la muerte, que la paz relaja los sentidos, pone poderosa el alma y debilita todas las virtudes que sólo la guerra despierta, etc. Al final de la guerra él mismo decía que habría que cortarle la mano que habría escrito esas frases.²⁹⁹

²⁹⁷ Cfr. Paul Verdevoye, “Vicente Huidobro ou l’ebouche de l’antiroman: le pouvoir des mots”, en Alejandro Canseco-Jerez, op. cit., pp. 109-123.

²⁹⁸ *La próxima*, ed.cit., p.265.

²⁹⁹ Idem, p. 313.

Tras estas aseveraciones, el personaje de Alfredo Roc supone un precedente equiparable al de Pedro Almora en *Sátiro o el poder de las palabras*, en una defensa de una cierta arte si no “comprometida”, digamos con un claro cariz humanista³⁰⁰. Pero, es, sin duda, la discusión entre Alfredo Roc y su hijo Silverio, que ha optado por permanecer en la Rusia revolucionaria, la que marca las pautas de las dos sendas utópicas que Huidobro recorre y analiza en *La próxima*: el proyecto de una sociedad nueva guiada por intelectuales, artistas y científicos, y, por otra parte, el plan transformador de la sociedad soviética. El texto cuestiona los ideales edénicos, arcádicos y utópicos. Siguiendo la categorización de Michael Palencia-Roth, “la Arcadia es rural y mira hacia el pasado; la utopía es más urbana y se concibe con la cara volteada hacia el futuro”³⁰¹. El sueño de Alfredo Roc en Angola se perfila como un nostálgico anhelo arcádico, y su hijo trata de reconducirlo; “Eres un romántico ingenuo, pobre padre, retardado en cien años”³⁰². Por tanto, el choque dialéctico, los impulsos reaccionarios y reformistas, son concebidos por Huidobro como única expresión de un continuo proceso evolutivo:

De este juego de los destinos diferentes nace la historia de los hombres. Nadie deja de obedecer a la ley tácita de la voluntad histórica. Ése que se opone a todo avance, que tiene miedo de todo paso adelante [...] también

³⁰⁰ Vicente Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras*, en *Obras completas*, ed.cit., pp. 465-577.

³⁰¹ Michael Palencia-Roth, *La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, p. 74.

³⁰² *La próxima*, ed.cit., p.288.

sirve al progreso del mundo [...] tiene su rol de freno y también su rol de excitador del fuego pasional del otro.³⁰³

Las Arcadias acaban siempre por sufrir una contaminación externa y la angustia por el resto de los habitantes del planeta inyecta la frustración y la discordia en la idílica colonia de Angola:

Es imposible desinteresarse completamente del resto del mundo. ¿Cómo seccionar sin dolor un órgano del resto del organismo total? ¿Cómo cortar en tan poco tiempo las adherencias? ¡Vivir solos, solos, una pequeña familia humana en un magnífico aislamiento! ¡Construir solos, lejos del mundo que agoniza, un mundo nuevo!.³⁰⁴

El horror al maquinismo y al progreso arroja a la comunidad a un ansia destructiva, a un primitivismo ingenuo que la retrotrae a un estado salvaje:

Estáis hablando como niños, no podréis vivir sin apelar a cada instante a esos aparatos, a esa inmunda *ferraille* a la que ya estáis habituados. ¿Queréis volver al hombre primitivo? ¿Queréis volver al hombre selvático?³⁰⁵

Matizaríamos, en cualquier caso, la opinión de Gilberto Triviños, para quien Huidobro recrea en esta obra una “antiutopía”, puesto que se produce

³⁰³ Idem., p.289.

³⁰⁴ Idem, p. 292.

³⁰⁵ Idem, p.293.

“un descrédito del futuro”³⁰⁶. El alegato huidobriano no supone un rechazo nostálgico al progreso, pero tampoco una tajante aceptación de lo nuevo, desprovista de tintes éticos. En la conversación de Roc con el Gran Inventor se aplauden las técnicas de fecundación artificial, mientras se manifiesta terror ante el hecho de que ese mismo científico sea capaz de crear armas mortíferas que causen masacres. Se establece un constante debate entre las aspiraciones de progreso de la humanidad o su adaptación a una vida en un marco natural. ¿Es el maquinismo el causante de desastres y frustraciones o su mal uso por parte del ser humano?

Nos ha tocado nacer en un momento del destino del hombre en el cual ya hemos perdido el instinto y aún no tenemos suficiente razón. Estamos a ciegas. Estamos en el momento más tonto de nuestra historia [...] [Se necesita] Un perfecto equilibrio entre lo material y lo espiritual, el pensamiento y la acción, lo abstracto y lo concreto.³⁰⁷

Esta es la gran utopía artística de Huidobro y, consciente de su imposibilidad, su literatura se torna zigzagueante y contradictoria, de ahí que muchos de sus personajes padezcan la paradoja de comprobar como la consecución de sus objetivos vitales, estéticos o ideológicos suponga, al mismo tiempo, su destrucción. El mundo paradisiaco de la colonia angoleña comienza a adquirir los mismos defectos que llevan al mundo civilizado al

³⁰⁶ Cfr. Gilberto Triviños, “Profecía, nueva novela y utopía en *La próxima* de Vicente Huidobro”, en *Atenea*, Universidad de Concepción (Chile), n° 470, 1994, pp. 83-95.

³⁰⁷ Idem, p. 309. Preceptos fundamentales de la teoría creacionista de Huidobro, heredada de la estética cubista.

caos: una exacerbación del espíritu nacionalista y el intento de hacer uniforme el pensamiento colectivo:

La verdad es que es más fácil construir que destruir; trata de destruir en el hombre la idea de patria, de religión, de familia; trata de destruir cualquier idea, cualquier costumbre, y veras si hay algo más difícil.³⁰⁸

Esta reflexión de Roc, en los inicios del sueño colonial, asume ahora todo su valor profético. El grupo de intelectuales fundadores siente la necesidad de normativizar la sociedad al estilo de la vieja Europa que detestaban:

Una de las cosas que hay que inculcar a nuestros descendientes es que no hay que moverse de su pedazo de tierra [...] enseñarles a desear poco y a pensar poco.³⁰⁹

Sobre todo no querían tener dudas. Ese movimiento pendular entre el si y el no, que es el escepticismo, les producía miedo.³¹⁰

Finalmente, los habitantes de la nueva ciudad queman todas las máquinas y el destino del mundo creado por estos pioneros se dirige hacia una era irracional y primitiva ¿Qué función tendrían en ella Roc y sus compañeros artistas y hombres de ciencia? La aparente salvación que alcanza con su huida concluye con el desbaratamiento de sus esquemas de vida. Fracasado el ensayo arcádico, el protagonista reconoce que el auténtico

³⁰⁸ Idem, p.278.

³⁰⁹ Idem, p.313.

³¹⁰ Idem, p.317.

espacio utópico sobrevive en la ilusión de la revolución colectiva: “Rusia, la única esperanza”.³¹¹

³¹¹ “ Millones de obreros han comprendido al fin/ Y levantan al cielo sus banderas de aurora/ Venid, venid, os esperamos porque sois la esperanza/ La única esperanza/ La última esperanza” , en Vicente Huidobro, *Altazor*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1997 (5ªed), p.22.

II.3. CAGLIOSTRO O EL DISCURSO FÍLMICO

COMO SIGNO DE LA MODERNIDAD³¹²

Uno de los fenómenos sociales, culturales y estéticos que habrán de marcar la evolución de las técnicas narrativas en el primer cuarto del siglo XX, será la irrupción de la cinematografía como modo de expresión artístico. Si ya en una primera etapa, la literatura de vanguardia establece un traslado de los espacios de desarrollo poético o narrativo, que se exilia del ámbito rural, para apoderarse de la ciudad, más tarde esta ambientación se desplazará hacia contextos evasionistas o hacia la propia página en blanco. Dentro de las diferentes formulaciones del nuevo marco expresivo, aparece el hecho filmico. El mexicano Gilberto Owen en *Novela como nube* incorpora al discurso la sala de cine:

Empiezan los dos, la mano en la mano, como un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real.

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras, como enmudecida por aquella carencia absoluta de color; así tendrá que ser toda primavera vista, a través del recuerdo, desde el otoño que ahora termina.³¹³

³¹² Este epígrafe debe su génesis, en gran parte, al estudio realizado con Loreto Martínez López, de la Universidade da Coruña, en torno a los rasgos fílmicos de *Cagliostro*. Por ello, debo manifestarle mi sincero agradecimiento y amistad.

³¹³ Gilberto Owen, *Novela como nube*, en Hugo Verani (ed.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, ed. cit., p. 253.

En todo caso, la inserción del cine en las realizaciones literarias despierta no pocos recelos al chocar con la sensibilidad de la época, y como todo ejercicio que vulnera la tradición fue marginada a un papel lateral en el momento álgido de la producción regionalista y mundonovista. Rufino Blanco condensa todo el rechazo y el aturdimiento que produjo este nuevo sistema de narración: “cinematógrafo +poemita +tontería -talento = novela”³¹⁴

La progresiva implantación de los medios tecnológicos en la sociedad de nuestro tiempo ha alterado de forma radical tanto las técnicas de archivado y transmisión informativa, como los mecanismos para pensar y percibir el mundo. Todos estos medios no asumen ni comparten necesariamente los valores que fueron propios de la denominada por Marshall McLuhan “galaxia Gutenberg”. El cine, en efecto, funciona a caballo entre dos concepciones discursivas, dos universos en conflicto. Por una parte, participa de la fascinación y del instrumental de tecnologías innovadoras; por otra asume y hace suyos muchos de los cánones que fundamentan los discursos tradicionales, tales como la pintura, el teatro o la literatura.

Nuestro trabajo se centrará en el estudio de los sistemas de tipo cinematográfico que aplica Vicente Huidobro en el proceso constructivo de

³¹⁴ Rufino Blanco Fombona, “Personalidades contra escuelas”, en *El espejo de tres faces*, Santiago de Chile, Ercilla, 1937, p. 36. El artículo había sido editado en el diario *El Sol* de Madrid en octubre de 1927.

su “novela filmica” *Cagliostro*³¹⁵, así como el análisis de la iluminación en la obra. Todo ello en el marco de una etapa, la vanguardia, y un autor, Huidobro, profundamente interesados por la irrupción triunfante del cine como expresión artística, y en relación con un género, la novela filmica, escasamente estudiado, como demuestra la práctica ausencia de un caudal bibliográfico relevante sobre *Cagliostro* si establecemos la comparación con la producción restante del autor chileno. En todo caso, la presencia de elementos técnicos y estilísticos influidos por el poderoso imaginario cinematográfico de la época es justificable en la gran mayoría de sus textos en prosa. Para René de Costa, *Mío Cid Campeador* también se adscribe al género de novela-film:

“Usando y abusando de las convenciones de la novela seria de su tiempo, logra crear una novela que es enormemente original y sumamente divertida. Aunque vanguardista, es accesible al lector común. La razón de esto es menos ideológica que circunstancial: Huidobro escribió la novela como base de una eventual película.[...] Paradójicamente, las partes más cinematográficas del texto son las menos atractivas hoy.”³¹⁶

Las claves filmicas en *Sátiro*, aun siendo menos notorias que en *Cagliostro* se estructuran en torno a la trama, los personajes y el estilo. El

³¹⁵ En Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976, vol.II, pp. 185-240. Todas las citas del presente estudio harán referencia a esta edición .

³¹⁶ René de Costa, “Novela y cine”, en *Huidobro, los oficios de un poeta*, México, FCE, 1984, pp. 169-170.

argumento se delimita de modo sintético³¹⁷, con un gran movimiento espacial, pero cuyo centro será siempre el personaje principal, Bernardo, y su evolución psicológica. La obra, además, presenta un final abierto, típico de la técnica cinematográfica, al quedar indeterminada la postura moral del protagonista. Los personajes tan solo están semicaracterizados, a través de pequeños trazos que buscan atribuir rasgos significativos de su personalidad, sobre todo basados en los ojos. En cuanto al estilo, la formulación narrativa del texto gira en torno a escenas sucesivas, en un marco espacial definido (las aceras de un París desdibujado, el departamento de Bernardo, el bosque). Toda la obra se envuelve en un lenguaje visual que lleva al lector a un marco de fantasía y misterio creado y, a la vez, verosímil: “En la semioscuridad de la alcoba, cuatro ojos brillaban como al fondo de una caverna submarina”³¹⁸

La estética del film intenta llegar a un conocimiento total del hombre, ya que minimiza la fragmentación de su conciencia. El Ser aparece como una totalidad, asumiendo aspectos marginales hasta entonces, como son la sexualidad y el onirismo. André Breton, en su *Manifiesto* de 1924, afirma creer:

“en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta , de suprarrealidad, si así puede decirse”.³¹⁹

³¹⁷ De hecho, los sucesos que configuran la trama y activan toda la evolución interior del protagonista, acaecen en los dos primeros capítulos.

³¹⁸ *Sátiro*, ed. cit., p. 471.

³¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 244.

Así, esta “nueva arte” responde a lo que Sklowski, en 1919, definía como una “poética de la extrañeza”:

“Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética `convierte en extraño´ lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado. Arrancando el objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de `deformación creadora´ restaura la agudeza de nuestra percepción, dando `densidad´ al mundo que nos rodea.”³²⁰

Las claves generales de la novela filmica se pueden establecer sin vacilación a partir del análisis de *Cagliostro*. Éstas se hallan principalmente en la trama, los personajes y el lenguaje. La trama se constituye de manera rápida, siguiendo el gusto preferente en los aficionados al cine como manifestación cultural emergente. Se sucede un montaje apresurado, cambiando muchas veces de secuencia para mostrarnos acciones simultáneas en espacios diferentes, pero con un eje central permanente, la casa-laboratorio de Cagliostro. Teóricamente, estos rasgos pretenden establecer un discurso denotativo, que no se vea interferido por la subjetividad del narrador, excepto en determinadas incursiones interpretativas en la psicología de los personajes. Sin duda, podemos apuntar la coincidencia entre el creacionismo huidobriano y el cubismo

³²⁰ Cfr. Ramón Carmona, *¿Cómo se comenta un texto filmico?*, Madrid, Cátedra, (Signo e Imagen), 1991.

pictórico, en lo que respecta a la asunción de un modo de relato, que procedente de una nueva forma de expresión artística, se adecua a los principios de eliminación de lo anecdótico-descriptivo, la sentimentalidad, disolución del desarrollo discursivo, y predominio de la yuxtaposición³²¹:

“Los poetas y pintores cubistas, al igual que los creadores de cine, se basaban en idéntica técnica de composición: la yuxtaposición. Esta coincidencia de intereses y procedimientos no debe sorprender, pues el cine es, después de todo, un medio artístico cuyo impulso inicial coincide con el auge del cubismo. Además, fue el cubismo el promotor de ciertas técnicas que ahora se consideran fundamentales en la cinematografía: el montaje y la discontinuidad.”³²²

Los personajes quedan a medio caracterizar, sin largas descripciones, respondiendo a una fisonomía convencional en el cine de la época³²³, mediante la cual se atribuía a los rasgos físicos aspectos de carácter. Hay ocasiones en las que el narrador prescinde de toda aportación de datos y solicita al lector que tenga en cuenta algún estereotipo tradicional, o bien describe a algún personaje con dos pinceladas, por medio de una frase caracterizadora o un adjetivo con un significado globalizador.

³²¹ Cfr. Sergio Saldes, “La novela-film. Algunas consideraciones acerca de *Cagliostro* de Vicente Huidobro”, en *Literatura y Lingüística*, nº 2, Santiago de Chile, 1988-89, pp.69-80.

³²² René de Costa, “*Cagliostro*, una novela filmica”, en *En pos de Huidobro*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1978, pp. 73-74.

³²³ *Cagliostro* fue publicada en 1934, aunque en 1927 había sido premiada con 10.000 dólares por The League for Better Pictures debido a sus grandes cualidades para ser llevada a la pantalla. La aparición del cine sonoro, desbarató finalmente esa posibilidad.

Lector, piensa en la mujer más hermosa que hayas visto en tu vida y aplica a Lorenza su hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción.[...]

Marcival... con un solo gesto domina toda la escena.³²⁴

Por otra parte, toda la narración esta articulada en torno a una continuidad de imágenes visuales³²⁵, y la obra culmina con un final abierto, típico de la técnica cinematográfica, semejante al inicio, una carroza que se acerca y se aleja, respectivamente, como un telón teatral que se alzase y cayese.

Pero será la iluminación sugerida en el texto la que nos dé la clave del esquema filmico de la novela. En general, los códigos de iluminación no son específicos del cine, puesto que funcionan en otros sistemas figurativos, y en relación con ellos, el uso de una u otra tipología puede indicar un valor semántico o simbólico más o menos preciso, de acuerdo con las convenciones establecidas y asumidas por una tradición. El uso del “blanco y negro” como única técnica en la época obliga a Huidobro a basar los aspectos de la iluminación en recursos distintos a los colorísticos. El color y la luz se sugieren, no se explicitan. El matiz perceptivo sutil a que daría lugar una novela más convencional donde el lector realice un esfuerzo imaginativo de recreación de paisajes, colores o imágenes se somete aquí a la

³²⁴ *Cagliostro*, ed.cit., pp.195-196.

³²⁵ Cfr. Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1989.

limitación que supone el hecho de que sólo se marquen unas directrices para la plasmación escénica de la obra, por su carácter de guión filmico.

Si hubiésemos de etiquetar a la obra *Cagliostro*, con seguridad, ateniéndonos a criterios cinematográficos, la definiríamos como novela de terror o misterio.³²⁶ A través de los elementos lumínicos presentes en el texto justificaremos esa calificación.

El texto comienza situando al lector en un anochecer tempestuoso, en la Alsacia del siglo XVIII. La escena se iluminará progresivamente con la aparición de “dos linternas paralelas balanceándose”³²⁷, y una carroza ante los ojos del lector. La imagen se “enciende” bruscamente con el fogonazo de un rayo que “se desploma sobre un caballo de la carroza enlutada”³²⁸. Tal comienzo responde a una estética filmica; apenas se ha iniciado el relato, y el lector ya se ve inmerso en la vorágine de la acción. Al igual que el rayo surge bruscamente de la oscuridad, en la noche alsaciana, surge de la nada una obra con un comienzo extrañamente tenso, con un arranque climático.

El primer capítulo, “Preludio en tempestad mayor” sirve para introducir una trama, un ambiente y un protagonista que responden a un arquetipo “épico-divino”:

Ya lo he dicho, venía del infinito en una carroza en medio de relámpagos, al revés del profeta Elías, que de la tierra subió al cielo en un carro de llamas.

³²⁶ Cfr. Teodosio Fernández, “Huidobro ante los límites del misterio”, en Eva Valcárcel, *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 1995, pp. 105- 112.

³²⁷ *Cagliostro*, ed.cit., p.189.

³²⁸ *Ibidem*.

Venía de lo más profundo de la leyenda.³²⁹

Tanto la ambientación del episodio, la aparición del conde Cagliostro entre la tempestad, alumbrado por los rayos, como la propia referencia a un motivo bíblico invertido, resaltan el matiz diabólico del personaje central. También hemos podido observar como uno de los motivos básicos que sustentan ese marco de terror que caracteriza a la novela es el contraste luz /oscuridad. La técnica de las sombras, la penumbra o los matices de claroscuro se reflejará tanto en la descripción de la tormenta como en el capítulo “El halo de Estrasburgo”, donde el episodio de espiritismo que tanto afecta a la marquesa Eliane de Montvert se basa en gran parte en una creación psicológica del miedo a partir de una iluminación tenue, creadora de reflejos y deformadora de la realidad objetiva:

Dejando la sala en una penumbra con raros efectos de luz pálida, ramajes de reflejos sobre la mesa en donde coloca la única bujía y sobre el sillón donde debe sentarse.³³⁰

Una atmósfera semejante es la que rodea a Marcival, el otro personaje central de la novela, contrapunto de Cagliostro. Su casa presenta una decoración similar a la de la mansión y el laboratorio del conde:

³²⁹ Idem, p.193.

³³⁰ Idem, p.198.

Está obscura la calle y un poco más obscura la pieza. Enciende la vela...
Extraños reflejos de luz y sombra parecen alargar aún más su rostro pálido
de asceta.³³¹

Momentos más tarde nos sitúa el autor en el laboratorio del mago donde “un gran horno encendido ilumina su rostro pensativo y enérgico”³³². Aparece por primera vez el fuego como elemento no sólo iluminador sino con evidente valor simbólico, puesto que servirá para ambientar uno de los pasajes que definen en mayor grado el carácter luciferino de Cagliostro, cuando manifiesta su violento dominio psíquico sobre su amante, Lorenza. Además, en la prueba del fuego, una de las que debe superar el mago para su iniciación, “un inmenso jardín de llamas se alumbró por encanto”³³³. Es curioso observar la coincidencia de esta escena con un “topos” común a otras de inspiración bíblica o que suponen manifestaciones épicas o legendarias. En ellas, el talante heroico o semidivino del personaje se desarrolla en un espacio semejante, cuya base primordial estriba en la superación por parte del hombre de la potencia del fuego. No podemos pasar por alto, en este caso, la referencia al propio final del relato: Cagliostro quema sus papeles y su propia casa, y emprende una huida misteriosa. En ese instante:

³³¹ Idem, p.212.

³³² Idem, p.213.

³³³ Idem, p.225.

Las llamas se elevan, dando a su rostro un reflejo doloroso y trágico. Detrás, la casa arde. Grandes llamaradas van devorándolo todo, y un humo negro sube al cielo.³³⁴

El elemento del fuego, como vemos, se ha manifestado de modo progresivo a lo largo de la obra para dar lugar a un desenlace infernal y apocalíptico. Es, pues, otro elemento vital para el análisis de la iluminación-ambientación en *Cagliostro*, como también lo será el valor de luz y oscuridad en la obra.

El comienzo y el fin de la novela coinciden en unos mismos parámetros temporales: el anochecer, el espacio en que ni el día ni la noche son realmente, donde nada es lo que es, pues la difuminación entre luz y sombra deforma la realidad. Mircea Eliade en su obra *Imágenes y símbolos*³³⁵, afirma la idea de amanecer y anochecer como “momentos de conjunción entre lo celeste y lo terrestre,[...] de máxima potencialidad creadora”. Esto se hace más evidente en un texto como *Cagliostro*, donde comienzo y final no poseen en absoluto un carácter descriptivo o pasivo, más bien las acciones surgen de modo veloz hasta alcanzar un punto climático. En un anochecer aparece el protagonista en medio del temporal, y cae el día igualmente en la huida del mago con el cuerpo de Lorenza. Espacio, tiempo e iluminación convergen para elaborar un entorno fantástico, en el que las escenas se tiñen de

³³⁴ Idem, p.240.

³³⁵ Cfr. Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983.

matices “irreales”.

Por otra parte, deseamos destacar la importancia de los elementos lumínicos como pseudo-actantes de la obra. Así, la noche, la oscuridad, parecen otros personajes virtuales en el texto de Huidobro, y aportan una impresión de teatralidad:

Los murciélagos se cruzan en el aire, tratando de atraer la noche. La noche obedece y cae bruscamente, pesada como una gran nube negra, sobre toda la Alsacia y quizás sobre todo el mundo.³³⁶

Tras este párrafo se produce un cambio de escena y quedan claras las concomitancias que poseen la llegada brusca de la noche con las caídas del telón en un escenario durante los cambios de acto. De igual modo, tras el robo de los papeles del prefecto de policía Gondin, la escena se cierra con el dominio de las sombras: “la oscuridad de la noche, impenetrable a sus miradas, tiene una risa de burla”.³³⁷

Especial mención merece dentro de los recursos iluminativos vinculados al mundo cinematográfico, la aparición en *Cagliostro* de una serie de escenas en las cuales los ojos de los personajes representan una especie de iluminación secundaria:

¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio, sus ojos de repente han enriquecido la noche,

³³⁶ *Cagliostro*, ed.cit., p.200.

³³⁷ *Ibidem*.

ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia.³³⁸

En el ejemplo anterior, tal vez el más ilustrativo, la cámara consigue centrar todo el polo de atención en los ojos de Cagliostro que se erigen en los verdaderos protagonistas de la historia, gracias a su poder taumatúrgico. Desde el antiguo Egipto, el ojo significa “lo que alimenta el fuego sagrado o la inteligencia”³³⁹. Universalmente, el ojo es símbolo de la percepción intelectual. Se distingue el ojo físico, mero receptor de luz y el ojo del corazón, que recibe y transmite la luz espiritual. No debemos olvidar, de hecho, que aún tratándose de una novela, el carácter filmico de la obra hace que el universo visual prevalezca sobre cualquier otra esfera de lo sensitivo. En sus manifiestos teóricos Huidobro postula: “El hombre ve, luego oye, más tarde habla, y, por último, piensa”³⁴⁰. El impacto de la imagen es lo que logra de un modo directo iluminar, en un sentido físico y espiritual, al lector. La gestualidad contribuye de manera muy precisa a graduar los momentos de tensión en la novela, a categorizar o a situar a los personajes (principales/secundarios, positivos/negativos), y, en definitiva, consigue en un breve espacio narrativo una motivación, una intuición minuciosa de sus características. El terror, miedo, autoridad, curiosidad, angustia, odio, recelo, son rastreables y comunicables con la descripción de la mirada, con

³³⁸ Idem., p.189.

³³⁹ Cfr. Federico Revilla, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.

³⁴⁰ Cfr. Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, (selección y prólogo Vicente Quirarte) México, UNAM, 1994.

lo que el autor se ahorra una serie de largos insertos narrativos que diluirían la tensión creada en una obra plena de acción.

Además, tanto en la mitología griega como en la oriental es frecuente encontrar figuras con el cuerpo jalonado de ojos, técnica que se utiliza en las representaciones de demonios para transformar en rostros las partes del organismo que poseen ciertas funciones específicas o una autonomía de carácter.

La visión dual equivale a una percepción mental; el alma posee dos ojos, yendo una mirada al presente y otra a la eternidad. Esta idea conecta perfectamente con la caracterización de Cagliostro. La ambigüedad e indeterminación del protagonista (dios/demonio, potencial creativo/capacidad de destrucción) radica en su capacidad de ver más allá de los demás humanos; tal vez por ello, el protagonista deberá superar cuatro etapas iniciáticas que acrediten su dominio absoluto sobre los cuatro elementos esenciales de la naturaleza (tierra, fuego, agua, aire) y sobre el elemento extremadamente humano de la carne. Esa capacidad de dirigir y manipular la realidad externa lo convierte en un personaje elegido, dignificado sobre el resto de los seres, pero, al mismo tiempo, le permite vislumbrar los peligros y tentaciones autodestructivas que encierra desafiar el orden cósmico:

Yo quedé suspendido en el aire, colgado del anillo, mirando con los ojos aterrorizados la profundidad del precipicio sobre el cual me balanceaba, sin saber donde poner los pies.

Mirar al fondo del abismo me daba vértigo. Mi brazo se fatigaba con el peso de mi cuerpo y cerré los ojos para no sentir la atracción del precipicio.³⁴¹

Lo visual y lo intelectual van unidos una vez más. El dominio psíquico que ejerce el conde sobre los demás se fundamenta en un engaño visual.³⁴² Su magia y su poder consisten en la virtud de “hacer luz de las tinieblas”, crear imágenes desde la nada, rasgo que Huidobro considera básico en la estética de los nuevos tiempos:

¿Es acaso poco extraordinario el hecho de que un mínimo cable pueda transmitir la fuerza necesaria, desde una dinamo lejana, para hacer correr cientos de tranvías por una ciudad?³⁴³

Sin duda, el carisma de Cagliostro radica en la potencia sugestiva de unos ojos y una mente que son “la única luz” en un mundo oscuro. Mago y poeta, (como gustaba considerarse Huidobro), su labor consiste en iluminar, mediante ese doble proceso visual-intelectivo, las esferas y los planos más sombríos de la existencia.

Para terminar esta reflexión señalaremos que tradicionalmente en la iluminación que acompaña el instante de aparición en escena de los personajes caracterizados negativamente, suelen predominar los espacios nocturnos, en intensos contrastes y con un ambiente difuminado (niebla,

³⁴¹ *Cagliostro*, ed.cit., p. 226.

³⁴² P.ej. En la sesión de espiritismo, Eliane cree ver la cabeza herida de su esposo.

³⁴³ *Cagliostro*, ed.cit., p.186.

humo). Sin embargo, Cagliostro irrumpe en medio de una tormenta, entorno prototípico de héroes, santos y genios. No es de extrañar esta aparente contradicción en un personaje cuya definición moral no esta anotada con certeza hacia ningún sentido concreto.

Como conclusión de nuestro estudio podemos señalar que la novela presenta los rasgos esenciales de la etapa vanguardista, y particularmente, en el tratamiento del personaje principal, se vislumbran características del creacionismo huidobriano. En el plano formal, prevalece lo visual sobre cualquier otro aspecto como elemento esencial de la creación y recepción artística, en respuesta al gusto por la extrañeza y la sorpresa tan habitual en el cine y extensible a las demás manifestaciones vanguardistas. Por otra parte, es también anticonvencional el arranque climático de la obra, ausente de toda escenificación meticulosa, y por supuesto, el final abierto, diluido, que siembra la duda en el lector y posibilita la continuidad de la trama.

Más importante en el aspecto temático resulta la indefinición del comportamiento del protagonista. Parece ayudar a los necesitados, con un cierto espíritu filantrópico, pero utiliza a su amada para conocer la verdad. Su actitud concuerda con un texto, en palabras de Teodosio Fernández “nictálope, donde el poder oscuro del conocimiento lleva al desastre”³⁴⁴.

³⁴⁴ Teodosio Fernández, “Huidobro ante los límites del misterio”, en Eva Valcárcel, *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Servicio de Publicacións, UDC, 1995, pp.105-113.

La palabra y la razón son poderosas y su uso está cargado de un cariz apocalíptico. En este sentido, *Cagliostro* se relaciona de modo marcado con *Sátiro*, la novela del mismo autor³⁴⁵. Nihilismo, existencialismo, crisis, son conceptos que ayudan a entender esta etapa artística, y que no están ausentes de esta novela ni del mundo fílmico de la década de los treinta³⁴⁶. El poder mental de Cagliostro se cimenta en la deformación del mundo objetivo mediante estímulos visuales que hacen ser o parecer las cosas distintas a la realidad.

Ser y parecer se confunden. El mago y poeta posee una inteligencia hiperdesarrollada que facilita su dominio sobre los demás. Provoca unas realidades alternativas para “los otros” que perciben un cosmos nuevo, creado, que les aturde. De esa inteligencia y de esa suprarrealidad nace su poder. Y ese poder, paradójicamente, lo conduce a la auto-destrucción. Es el triunfo y el drama de un personaje, un autor, y una época.

³⁴⁵ Vicente Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras*, en *Obras completas*, ed.cit., vol.II, pp.465-577.

³⁴⁶ El expresionismo alemán influye, por ejemplo, en unas obras donde el terror se elabora a partir de procesos de dominio psíquico (*El gabinete del doctor Caligari*, 1920, *Nosferatu*, 1922, *El estudiante de Praga*, 1926).

II.4. *SÁTIRO O EL PODER DE LAS PALABRAS*: LA PLASMACIÓN DE LOS PRECEPTOS TEÓRICOS DE HUIDOBRO.

Publicada en 1939, *Sátiro o el poder de las palabras*³⁴⁷ es, quizá, la obra de Vicente Huidobro que se aleja más, desde una perspectiva formal, de los postulados vanguardistas.³⁴⁸ Escrita como novela, el tema tratado en el texto es sencillo: el deterioro psicológico de una persona a partir del influjo de una palabra, que, plena de potencial destructivo, es capaz de transformar toda la cosmovisión de un individuo.

Además de esta simple trama, la obra abarca otras series de subtemas como puede ser: el establecimiento de los conceptos de realidad e imaginación en el personaje principal, la lucha entre acción y pensamiento, reflejada en la hipersensibilidad del protagonista; una reflexión general sobre la creación artística con varias disertaciones acerca del debate entre arte comprometido y esteticismo o evasión; por último, y sin excluir la posibilidad de rastrear más subtemas, merece especial mención un asunto que subyace de modo permanente en *Sátiro* como es la posible visión determinista o ambientalista en la dualidad bien/mal.

³⁴⁷ Vicente Huidobro, *Sátiro o el poder de las palabras* en *Vicente Huidobro: Obras Completas*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976, vol. II, pp.465-577. En adelante todas las citas del presente estudio pertenecientes al texto, tendrán como referencia esta edición.

³⁴⁸ Cfr. Jesús Benítez Villalba, "El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Vicente Huidobro", en Eva Valcárcel, *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Servicio de Publicacións Universidade da Coruña, 1995, pp. 69-79. La obra presenta la división tradicional en episodios, un narrador omnisciente y se detecta la presencia de una trama, aunque ésta funcione, como veremos, a modo de coraza encubridora de una lectura profunda.

Formalmente el texto se divide en cuarenta y tres capítulos. Los dos primeros, esbozan de modo breve, un retrato físico y psicológico del protagonista, y narran el acontecimiento clave que marcará el ulterior desarrollo de la obra; el terrible grito de "¡Sátiro!" en labios de la vieja portera de la rue Valmont. Los otros cuarenta y un capítulos reflejan el deterioro mental de Bernardo, y su caída en los abismos de la locura, no sin antes repasar sus escarceos amorosos y fijar la concepción del mundo y del arte que posee el personaje principal. Existen en el texto una serie de reflexiones o interludios, interpolaciones de Bernardo Saguen como escritor, que suponen una especie de capítulos intermedios y merecerán tratamiento aparte en nuestro estudio.

En cierto modo, la estructura de *Sátiro* es difícilmente etiquetable como novela abierta o cerrada. El desenlace final parece suponer una definitiva "locura" de Bernardo, aunque deja abiertas algunas cuestiones, como saber si ha existido el asesinato y violación de la niña y, sobre todo, (y he aquí lo importante) deja sin establecer la dicotomía sobre el origen del comportamiento de Saguen; ¿es una patología heredada, o acaso el poder del verbo es tan omnímodo que puede condicionar el modo de actuación y los paradigmas ideológicos de un ser humano?

El espacio físico en el que se desarrolla la obra es la ciudad de París, pero no existen marcas especialmente reconocibles que nos sitúen de modo concreto en la urbe. Podríamos afirmar que existen tres espacios principales en el texto; un espacio interior, la casa de Bernardo Saguen, llena de cuadros,

libros, muebles antiguos, que sugiere un fluir temporal demorado, ajeno al tiempo real. Un espacio exterior, formado por las calles, plazas, jardines, la rue Valmont ... ; en ellos llega el peligro, la palabra maldita que ocupa todos los rincones físicos y morales del protagonista. Esta división se completaría con la presencia de un espacio mítico, abierto por los sentimientos y alucinaciones de Bernardo, provocadas estas últimas por su hipersensibilidad, y, sobre todo, por el letal efecto de la palabra "sátiro".

En cuanto al tiempo, no existen marcas en la narración que indiquen de manera precisa el fluir cronológico. Pese a todo, parece claro que la historia comienza en primavera³⁴⁹, y tras recorrer las cuatro estaciones, finaliza en un invierno que culmina en la degradación moral del protagonista. El texto viene también marcado por un contraste espacio-cronológico entre el día y la noche, que condicionará la visión que el lector posea en cada momento del personaje central.

En los primeros capítulos, los sucesos acaecidos durante el día son narrados con parsimonia, para, gradualmente, ser las noches de Saguen las que capten la atención del narrador, pues nos introducen en ese mundo interior contradictorio y tortuoso del protagonista, y, además, coinciden con instantes de focalización espacial de la casa de Bernardo y con sus descensos a la gruta imaginaria. Por su puesto, las marcas cronológicas convencionales se difuminan gracias al efecto distorsionador de las reflexiones del personaje central y al uso de monólogos interiores, por no añadir los momentos en los

³⁴⁹ La primavera es considerada, en psiquiatría, como la época propicia para la aparición de psicopatologías, como en este caso, la esquizofrenia paranoide.

cuales se transmiten sucesos tan sólo acaecidos en sueños, o en visiones de corte onírico. Este esquema temporal desvirtuado apoya la concepción de la obra como debate continuo entre ficción y realidad, o más bien, entre realidad vivida y suprarrealidad creada y asumida con primaria.

Además de Bernardo Saguen, protagonista de la obra, que será analizado en un apartado especial, existen una serie de personajes secundarios con incidencia en el discuir de la trama: Laura Valmont; actriz de teatro, posee cierta cultura y dotes adivinatorias, parece conocer fácilmente los secretos de las personas, vive una apasionada relación con Saguen; Susana; su relación con el protagonista es más bien física, representa un tipo de mujer insustancial y frívola, amada y odiada por Bernardo, en tanto que desprecia su carácter, pero, a la vez despierta en él un cierto instinto de protección; Ina, mujer madura, dulce, un tanto resignada, coincide en rasgos con Saguen, al que además trae recuerdos de tipo maternal. En cierto modo, las tres mujeres del texto responden a la trilogía amante-hija-madre: (Laura, Susana e Ira, respectivamente.)

Otro personaje importante es Mario Viner, amigo y confidente de Saguen, escucha y opina, supone la voz de la conciencia para Bernardo, y además, introduce y aporta entidad de personaje virtual a Pedro Almora, símbolo del escritor comprometido y del arte socialmente útil. Su sentido de la ética artística le llevará a su realización como ser humano:

Pedro es un hombre admirable, y fijate como su espíritu se ha enriquecido.

Antes era el más débil entre nosotros. Ahora es un gigante³⁵⁰

Del mismo modo, las infructuosas y estériles divagaciones de Saguen lo conducen a un deterioro físico y psicológico, a una patología. Almora, supone así la cara opuesta al egotismo de Bernardo.

En cuanto al esquema narrativo, observamos en *Sátiro*, dos puntos de vista; un narrador omnisciente, pero en ocasiones comprometido con el protagonista, irónico y distanciador, utiliza interrogaciones retóricas, rasgos de anticipación profética, y, aún en ocasiones, semeja un desdoblamiento de la personalidad de Saguen:

... llega un momento en que no se sabe si uno va por la ciudad natal, o si, salvando las distancias en la ceguera de los órganos del tiempo, vamos andando por una ciudad de Marte o de la Luna. Por ejemplo, si en ese instante, yo pudiera asomar la cabeza fuera de la neblina ¿en donde me encontraría?³⁵¹

Por otra parte, existe un narrador protagonista, que utiliza el monólogo interior, las interpolaciones, y en todo caso, se observa en todas las reflexiones íntimas del personaje principal. Por último, el lenguaje del texto, en general sencillo y depurado, posee ciertas características resaltables, como puede ser la animización de la naturaleza, presencia de estructuras repetitivas, interrogaciones retóricas, escasez del diálogo, que cobra así

³⁵⁰ *Sátiro*, ed.cit, p.471.

³⁵¹ *Idem*, p.556.

especial pertinencia en el sentido de la obra y una gran importancia de lo sensorial. El tratamiento y las características del lenguaje en la obra responderán a una doble lectura en el texto, aspecto que merece, una reflexión especial.

Existe una lectura primaria del texto, superficial y anecdótica, más "novelesca", que sigue una perfecta linealidad en la trama, muy al estilo del "roman" decimonónico. Esta lectura se concentra en los primeros capítulos, para irse diluyendo progresivamente. Abundan en ella las frases de período corto y las descripciones físicas, tanto del personaje como de situaciones concretas. El plano temporal se caracteriza por una gran concreción;

A las nueve y media de la mañana una nube grande y de fuerte tonelaje pasó a la deriva frente a su ventana. A las diez se fue al baño. A las once la portera le subió una carta ...³⁵²

Cobra especial importancia en esta lectura la descripción detallada de síntomas físicos de Bernardo, que repercutirán en hechos anímicos vislumbrables en una lectura más profunda. Pertenecen también a esta lectura todo tipo de diálogos breves que aportan sensación de velocidad, y que, a su vez, resaltan el carácter contradictorio del protagonista. Observamos en esta parte del texto una aparente presencia de la acción, pero sólo aparente. Las constantes dudas de Bernardo, su volubilidad de carácter, su inestabilidad anímica, le impulsan a una hiperactividad paranoide. Resaltan el

³⁵² *Sátiro*, ed.cit, p.465.

carácter improductivo de los actos de Saguen; su vértigo intelectual, su presunta acción, tan sólo sirve para reforzarlo como paradigma de la inacción.

La exacerbada sensualidad de Bernardo se muestra ya en esta lectura del texto en donde observamos el apasionamiento de sus relaciones con Laura o su sensación de alegría ante la belleza y la luminosidad de la primavera. Este papel relevante de lo sensual, del mundo de los sentidos en la obra, nos sirve de puente o vínculo de esta lectura primaria, con otra lectura más profunda, lírica y filosófica, una lectura más vanguardista y "creadora". La hiperestesia, el potencial de percepción del mundo sensitivo de Saguen comenzará a hacerle confundir lo real y lo imaginario ¿Qué sensaciones del protagonista son físicas y existen, y cuáles son creadas por su propia mente?. La confusión entre ficción y realidad es el elemento constante de ésta segunda lectura; en ella, no sucede nada en términos de trama o acción novelesca, coincide en gran parte con disquisiciones del narrador o con introspecciones oníricas o evasiones de la realidad de raíz alucinógena por parte del protagonista. La animización de la naturaleza se acentúa y los períodos oracionales se alargan; el eje temporal pierde su valor referencial y se torna ambiguo. Los diálogos de Bernardo y Mario Viner conectan con esta lectura al calificar la situación anímica, la ideología y la ausencia de proyección social del protagonista, definir la personalidad de los interlocutores y actuar como mecanismos de anagnóvisis y anticipatio:

O te vas a enamorar o te vas a convertir en un misántropo.

Cuidado Bernardo, los místicos en traje civil siempre me han asustado³⁵³.

Para apoyar esta visión más profunda y reflexiva del texto destaca la introducción de la literatura dentro de la obra. El caudal libresco de Saguen condiciona y confirma su modo de pensamiento y actuación, y justifica la gran cantidad de reflexiones acerca de la creación artística que se dan en *Sátiro*.

En esta segunda lectura, el lenguaje se acerca al tono creacionista del resto de la prosa huidobriana, sobre todo en el empleo de la adjetivación detallada, de estructura bimembre ("ternura cósmica y maternal")³⁵⁴ y con la aparición de imágenes de un profundo lirismo; "Al volver en sí se estremeció entero como si un gran viento hubiera sacudido su cuerpo o el paracaídas entre dos estrellas³⁵⁵".

Como habíamos anunciado, la actitud del narrador apoya nuestra visión de una doble lectura. La voz narrativa no es un mero introductor o relator de la trama novelesca. El narrador es omnisciente, pero no guarda la apariencia de inocencia que pretende salvar el narrador de la tradición decimonónica, ya que posee una opinión formada, una filosofía de vida. Manifiesta opiniones, tanto generales como particulares, sobre la función del hombre y del artista, y parece desenvolverse con gran soltura en el desciframiento del mundo interior de Saguen.

³⁵³ *Sátiro*, ed.cit, p.471.

³⁵⁴ *Idem*, p.467.

³⁵⁵ *Idem*, p.481.

Era el día de su buena suerte, uno de esos días de buena suerte de que gozan todos los mortales y que son tan pocos en la suma total de nuestras días, en este mundo absurdo construido sobre el dolor y la miseria de la mayoría de los hombres y para goce de unos cuantos escogidos³⁵⁶.

Despliega en muchos casos una solapada ironía con un valor profético evidente. Así en el capítulo VI, tras haber soñado Bernardo con Laura en un jardín de rosas de oriente, el narrador comenta: “El solitario se despertó temprano, con un poco de tos. Había pescado frío en el jardín oriental entre las rosas tibias³⁵⁷.”

Se anuncia así la progresiva pérdida del sentimiento de la realidad en la obra. Bernardo pierde el norte de su estabilidad anímica, pierde el narrador su papel de cronista imparcial, y el lenguaje sencillo y directo de los primeros capítulos se convierte en un lenguaje tortuoso y áspero en ocasiones, críptico en otras, que a través de la ironía, y el humor negro, refleja el absurdo de las situaciones mentales del protagonista:

A las seis de la tarde debe tener ojos de las seis de la tarde. ¿Por qué ha dicho esa frase? ¿Qué significa esa frase? [...] Qué esqueleto tan pequeño. Me cabe en el bolsillo [...] - Una llave como un cuchillo ...³⁵⁸

³⁵⁶ *Sátiro*, ed.cit, p.466.

³⁵⁷ *Idem*, p.478.

³⁵⁸ *Sátiro*, ed.cit,p.528.

El punto culminante de esta disolución llegará con la alucinación creacionista del episodio XXXII,³⁵⁹ dónde, la concepción huidobriana del humor más allá de lo superficial, a favor de un existencialismo profundo. En esta segunda lectura, el humor al que Huidobro se refiere no responde a una actitud optimista, sino todo lo contrario. Lo trágico y lo cómico, lo trascendente y lo frívolo, lo absurdo y lo lógico, se mezclan. Las interpolaciones y los elementos simbólicos recurrentes en el texto harán más profunda y enriquecedora esta lectura "creacionista" de *Sátiro*.

A lo largo del texto surgen, por otra parte, una serie de elementos reiterados cuya función, más allá del desarrollo de la trama, por otra parte lineal y simple, aportan un nuevo sentido a la obra, suponiendo habitualmente una referencia a los problemas sobre creación artística, visión de la realidad, o el propio carácter del personaje principal. En el capítulo XV aparece una auténtica exaltación de la figura del árbol: "Si, si, yo quisiera ser árbol." [...] "Arboles hermanos, sois el ruido de otros mundos"³⁶⁰.

Durante toda la obra, el árbol parece funcionar como un elemento sagrado. Bernardo se refugia en los bosques, siente un árbol creciendo dentro de su alma, y, de hecho, atraviesa "árboles extraños" en sus descensos a la gruta mágica. La realidad, según un arquetipo del gusto romántico, es concebida, "como un árbol en el que todas las cosas confluyen a través de las

³⁵⁹ Cfr. Idem, p.540. Los rasgos que denominamos "creacionistas" en este episodio alucinatorio son el tono humorístico que raya en el absurdo, la pérdida del sentido de la realidad y la falta de coherencia en la estructura pregunta/respuesta de los diálogos.

³⁶⁰ *Sátiro*, ed. cit, pp.498-500.

ramas, formando una solidaridad orgánica, que es al mismo tiempo unidad estética".³⁶¹ No es extraño, pues, que tras el momento en que los árboles "se manifiestan" contra Bernardo, que cree oír en el bosque la palabra "sátiro", el arte como entidad autónoma, con todo su valor catártico y liberador deje también de suponer una salida exitosa para el drama interno de Saguen, y su vida inicie un peligroso descenso hacia la locura. Los árboles, individualizados y diferentes entre sí, que poseían las virtudes máximas, esencialmente atribuidas al hombre, también "traicionan" al protagonista como ha hecho la humanidad; ante esta soledad que le produce el mundo y el arte, Bernardo deberá esconderse en el interior de sí mismo. En resumen, la significación del árbol como ente autónoma, recoge un "topos" imaginario convencional,³⁶² aunque la proyección humanizadora que aporta Huidobro en *Sátiro*, vivifica su valor simbólico.

La niebla es otro de los elementos constantes en el texto, cuyo valor incidirá radicalmente en el diseño del carácter de Bernardo. Figura predilecta durante el período romántico, supone la indeterminación, la ausencia de certidumbres y valores sólidos. A medida que avanza la obra, Saguen se despersonaliza y llega a indentificarse con la niebla, convirtiéndose en un ser irreal:

³⁶¹ Rafael Argullol, op.cit, p.24.

³⁶² "Terminate en ti mismo como yo.": Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p.14.

Una neblina espesa había caído sobre la ciudad, y se arrastraba por las calles. Bernardo había abandonado su departamento, impulsado por un deseo súbito de vagar sin rumbo³⁶³.

En otros momentos, se siente vivir "adentro de una espesa niebla"³⁶⁴; difuminados los valores reales, extraño para Saguen el resto del universo, se sumerge el protagonista en el reino de lo intangible y lo ambiguo.

Perdidos entre la niebla de su cerebro los referentes de la realidad, los descensos a la gruta mágica parecen ser su única posibilidad de trasladarse a un lugar donde aparcar la angustia. Son diez los descensos imaginarios en el texto, que culminarán con el protagonista sobrepasando la frontera del crimen. La cueva ha representado tradicionalmente la matriz femenina, el lugar de gestación o seno materno, además de un nexo de unión entre dos mundos. Lao-Tsé nació en una caverna. Esta responde en la obra, de algún modo a la entrada en un mundo superior, un abismo de lo ignoto; "otro mundo infinitamente superior y más libre, pero también más peligroso que este"³⁶⁵. La cueva es un mundo protector, un escudo o talismán. Dentro de ella, Saguen se siente indestructible, como un súbdito de Shangri-La³⁶⁶. Así, huye siempre

³⁶³ *Sátiro*, ed. cit, p.555.

³⁶⁴ *Idem*, p.536.

³⁶⁵ *Idem*, p. 526.

³⁶⁶ Ciudad creada por James Hilton en su novela *Horizontes perdidos*. Sus habitantes eran eternos a condición de no salir de ella.

hacia su gruta, espacio mítico más allá del bien y del mal. A través de la gruta como lugar sacralizado, opera en *Sátiro* una plasmación mítica mediante una estructuración paramitológica, siguiendo la terminología de René Jara;³⁶⁷ esto es, por la creación de un mundo narrativo que se amplifica, estimulado por un correlato mítico implícito, en este caso, el intento de recuperar un paraíso perdido a través de una elevación o sumergimiento en la suprarrealidad.³⁶⁸ Todo el recorrido interior del protagonista, está condicionado por una búsqueda del paraíso original y de la felicidad perdida; (los recuerdos de la madre, su creatividad artística, el amor femenino, la búsqueda del sentido social de su arte y de paz interior). *Sátiro* es una obra plena de resonancias edénicas a lo largo del texto. Así, en el capítulo XII, Bernardo ofrece manzanas a su amada; "Nada más agradable para dar un beso que el olor de la manzana".³⁶⁹ En su encuentro con Ina, cree verla convertida en pastora, en un prado verde. Paradójicamente, Saguen encuentra su paraíso en el peligroso descenso a la gruta, en los abismos de su inconsciente, en el caos de la disolución. A modo de círculo hermeneútico, la búsqueda del Edén remite a la nada, y ésta nuevamente provoca otro intento de salida. Quizá en *Sátiro*, caos y paraíso supongan el haz y el envés indisolubles de un estadio vital inherente al hombre contemporáneo.

³⁶⁷ Cf. René Jara, *Los límites de la representación*, Madrid, Hiperión, 1984.

³⁶⁸ El descenso a la gruta es, a la vez, una elevación sobre los valores convencionales de la moral.

³⁶⁹ *Sátiro*, ed. cit, p. 490.

Para cerrar este apartado, debemos señalar la importancia que posee el mundo de los sueños o los episodios oníricos en el desarrollo del texto y en la elaboración tipológica de perfil mental del personaje principal. Así, como ya hemos citado, el capítulo XXXII sitúa al lector en el universo absurdo que comienza a envolver al protagonista. En el capítulo XXXIII,³⁷⁰ sueña que se ha convertido en una hormiga que debe salvar un fetiche de corcho, en medio de un lago en cuyo fondo aparece un árbol luminoso. La traducción fabulística occidental con *La Fontaine* y la corriente budista tibetana resaltan el simbolismo de la hormiga, como representación del esfuerzo personal no exento de egotismo. Encuadra perfectamente con la situación en el texto de Bernardo, que se siente perdido, flotando en la vacuidad de su existencia, y trata de asirse en una creación artística trascendente, como consuelo al sentimiento de fracaso como individuo.

Pero especial mención merecerá el capítulo XXXIX,³⁷¹ donde la degradación anímica de Saguen llega a su apogeo. Tras pasar por la calle Valmont, se produce un suceso envuelto en un clima onírico, pleno de irrealidad: su encuentro con la Muerte. La mujer misteriosa de ojos profundos y abrigo verde obliga a Bernardo a enfrentarse directamente con la conciencia de su propia desesperación. Ambos son personajes fatales, condenados a un

³⁷⁰ Idem, pp.542-43.

³⁷¹ Idem, pp.559-64.

destino autodestructivo: "Como usted va camino del infierno y yo también, pensé que podríamos hacer un trecho juntos"³⁷².

El pesimismo fatalista que impera en ocasiones en el texto, aparece ya en obras anteriores, como es el caso de *Temblor de cielo*, en donde surge con insistencia el tema de la caída y la muerte³⁷³.

La ceguera de Bernardo, la obsesión con la pérdida de sus ojos, lo equipara como rasgo genérico a los grandes héroes de las tragedias áticas:

"Pasaban muchos, pero pasabas tú solo [...] ¡Ah si tu supieras! ...Pero eres ciego. Dios mío, si te hubieras visto los ojos."³⁷⁴

El recurso de la anticipatio, como preludio del hado mortal que soporta Saguen, y que llevará a su destrucción, surge nuevamente en este episodio;

Una vez seguí a un hombre, me atraía más que un imán. Hablé con él toda una noche. A los tres días se suicidó.³⁷⁵

Tras entrar en su departamento, el ambiente se torna, al fin, ultraterreno. La frialdad de la mujer, su aspecto de "estatua fatal", y el hecho definitivo de que los dos personajes posean ojos "sin color" los emparentan de modo absoluto como habitantes de la eternidad, como ciudadanos de un

³⁷² Idem, p.561.

³⁷³ Cf. Mireya Camurati, *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, F.G. Cambeiro, 1980.

³⁷⁴ *Sátiro*, ed.cit, p.561.

³⁷⁵ Ibidem.

mundo de muertos semejantes a la Comala de Rulfo. De hecho, la mujer misteriosa es el único personaje en la obra que parece establecer una comunicación de sentimientos, una conexión trascendente de carácter con Bernardo, más allá de lazos materiales:

Hombre loco, nos conocemos desde millones de años. Naufragamos juntos en el mismo río antes de que existiera este miserable planeta que habitamos ahora. [...] Mis tijeras son las únicas que podían cortar todos los lazos más fatales.³⁷⁶

Bernardo entra, por tanto, de modo irreversible, en su vertiginosa carrera hacia la locura y el crimen. Tras este episodio, su personalidad oscilará entre los períodos agudos de esquizofrenia, como percepciones erróneas o distorsionadas de la realidad,³⁷⁷ y los momentos de reflexión aparentemente lúcida ante los poemas de Hölderlin o Emily Brönte, para culminar con la asunción trágica de la palabra maldita y el más que posible asesinato de la niña en su departamento.

A poco que se profundice en el análisis textual de *Sátiro* se presentan múltiples semejanzas y conexiones en la construcción del discurso huidobriano con ideas artísticas y literarias de Baudelaire. Como máximo exponente de esta presencia, cabe señalar la propia capacidad autorreflexiva de ambos creadores, que trae como consecuencia todo el caudal de disquisiciones sobre el arte y todo el potencial metapoético de esta novela.

³⁷⁶ *Sátiro*, ed.cit,p.563.

³⁷⁷ P.ej: su enfrentamiento con el hombre del jardín, al que atribuye el haberle arrebatado sus ojos.(p.566).

La teoría creacionista de Huidobro fundamenta sus raíces en la concepción que Baudelaire posee de la relación entre naturaleza y creación. Para el poeta francés, como para Oscar Wilde la vida imita al arte, la realidad creada perfecciona a la naturaleza: "Ce qui est crée pas l'esprit est plus vivant que la matière".³⁷⁸ La naturaleza supone una especie de enciclopedia general, de la cual el artista tan sólo debe tomar los elementos que ella le ofrece, para darles un tratamiento poético, una combinación y un orden personales que respondan a su visión particular del mundo:

La nature n'est qu'un dictionnaire ³⁷⁹.

Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares ...³⁸⁰.

En ambos autores se anhela la presencia de "un misticismo puro, desprovisto de la miseria de las religiones"³⁸¹. "Quand même Dieu n'existait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine"³⁸².

Como observamos, sin embargo, Huidobro representa un piro más en el camino hacia la noción del poeta espiritual, místico. En la religión Baudelaire halla un esteticismo autosuficiente, indiferente a la propia esencia de un Ser trascendente, que pasa a convertirse en mera contingencia. Para el poeta

³⁷⁸ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, en *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.623.

³⁷⁹ Charles Baudelaire, "La ouvre et la vie de Eugène Delacroix", en op.cit, p.532.

³⁸⁰ Vicente Huidobro, "Non Serviam", en op.cit, vol.I, pp.715-16.

³⁸¹ *Sátiro*, ed.cit, p.482.

³⁸² Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, ed.cit, p.623.

chileno, el trayecto hacia la autoafirmación nace de una espiritualidad absolutamente interior, profunda y dolorosa, que elimina toda dependencia, incluso estética de los valores religiosos. En todo caso tanto el estoicismo baudelairiano como el intento desesperado de lucha de Saguen en *Sátiro* conducen al suicidio como salida única, como solución final.

Le stoïcisme, religion qui n'a qu'un sacrement, le suicide!³⁸³.

Un hombre verdadero no se lamenta, busca soluciones y siempre las encuentra ... y en último caso, el suicidio³⁸⁴.

De igual modo se rastrea en las obras de ambos autores la importancia de la lucha y del juego, la existencia se asume como un contraste lúdico de opuestos:

“La vie n'a qu'un charme vrai; c'est le charme du Jeu. Mais s'il nous est indifférent de gagner ou de perdre?³⁸⁵.”

En *Sátiro*, a través de la creación artística que funciona como vía de escape a la mediocridad que le rodea, Bernardo Saguen busca aprehender el universo en su totalidad, pretende hallar "algo incierto, algo lejano que ha perdido en alguna parte".³⁸⁶ Esa globalidad pretendida de la experiencia del mundo debe afectar también al esquema ético del ser, de ahí la indefinición

³⁸³ Idem, p.628.

³⁸⁴ *Sátiro*, ed.cit, p.588.

³⁸⁵ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, op.cit, p.625.

³⁸⁶ *Sátiro*, ed.cit, p.508.

moral del personaje, que siente intensamente la tentación de la maldad. Baudelaire afirma al respecto: "La volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal".³⁸⁷

La misoginia constante de *Sátiro* puede asociarse igualmente a la influencia de los presupuestos de Baudelaire.

¿Susana? ¡bah!, que reviente por su lado. ¿Laura?, que se guarde sus ojos de aceituna iluminada ¿y qué? [...]. Mujeres tendré cuantas quiera. Nunca me han faltado. Pero no quiero, no las necesito, no las deseo, las aborrezco, serpientes.³⁸⁸

La femme est le contraire du dandy ... La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire [...] La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.³⁸⁹

Para el creador, para el poeta, la mujer representa una tendencia al respecto del "establishment", una negación de la estética de la sorpresa, en cierto modo, una contradicción del espíritu novedoso de la vanguardia, puesto que para el hombre contemporáneo nada hay más digno de desprecio que lo previsible. Los conceptos de sublimidad y genialidad son asimilados probablemente por Huidobro a través de Baudelaire, si observamos los puntos comunes que poseen: "Le dandy doit aspirer à être sublime sans interruption. Il doit vivre et dormir devant un miroir".³⁹⁰

³⁸⁷ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, op.cit, p.624.

³⁸⁸ *Sátiro*, ed.cit, p.508.

³⁸⁹ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, op. cit, p.630.

³⁹⁰ *Ibidem*.

Bernardo Saguen pasa largos momentos frente al espejo,³⁹¹ que para Huidobro proyecta una verdad de sí mismo, pero una verdad subjetivada y filtrada por el matiz de una óptica de distanciamiento. Por otra parte, lo sublime se entiende en su poética como una actitud, un continuo, por encima del sentido de iluminación que posee para la ortodoxia romántica.

Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas; os dan a cada instante el verdadero sublime del que los textos nos presentan ejemplos tan poco convincentes. Y se trata del sublime excitante y grandioso, sino de un sublime sin pretensión, sin terror, que no desea agobiar ni aplastar al lector: un sublime de bolsillo³⁹².

Por lo tanto Baudelaire y Huidobro son dos ejemplos, distanciados en el tiempo cercanos en su praxis literaria, de la visión del arte en la modernidad que aspira como base primordial a la autosuficiencia del mensaje creador.

Qu'est-ce que l'art pur, suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même³⁹³.

³⁹¹ De hecho, el lector toma conciencia de la psicopatología del personaje a partir del episodio XIV, en el que se observa junto a Susana tumbados en un ataúd frente al espejo. Vid: *Sátiro*, ed. cit, p.496. Testimonios de la época recogen que , en las cercanías de su muerte, Huidobro repetía: "Ahora veo el espejo que no tiene reflejo."

³⁹² Vicente Huidobro, "El Creacionismo", en op. cit, vol.I, p.733.

³⁹³ Charles Baudelaire, "L'art philosophique", op.cit, p.424. Contrástese con la frase de Saguen en *Sátiro*, p. 468: "La poesía es un a priori que se prueba por sí mismo."

Para ambos creadores, la poesía es cósmica y humana, y se articula en la lucha entre la aspiración espiritual del creador y dolor de la caída y la muerte. La función del poeta en el universo está perfectamente definida:

Il n'y a de grand parmi les hommes que le prêtre, le prêtre et le soldat, l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie³⁹⁴.

Bernardo Saguen representa, aun a su pesar, un compendio de las características de hombre ideal baudelariano. Simboliza la búsqueda del conocimiento, la creación y, finalmente, la destrucción. Pero este círculo es más bien una cadena de efectos en donde una causa nos conduce a una consecuencia. Así el conocimiento provoca el despertar del instinto creador y la insatisfacción del ansia constructiva mediante el arte, lleva al poeta a la tentación de lo destructivo en un doble plano, con respecto al mundo y también en relación a su propio Yo.

Además de Baudelaire, otro poeta francés, Stephane Mallarmé, aparece como aportación destacada en las fuentes literarias de Huidobro. Mallarmé recoge en sus escritos en prosa algunas reflexiones acerca del carácter mágico de las palabras, que suponen, por encima del propio poeta, el eje sobre el que gira la creación literaria.

La obra pura implica que el Poeta desaparece como locutor, cediendo la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad; ellos encienden recíprocos reflejos como un virtual reguero de fuego en la pedrería,

³⁹⁴ Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, op. cit, p.635.

substituyendo la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico, o la entusiasta dirección de la frase ...³⁹⁵

Pero sin duda, la aportación esencial de Mallarmé en lo que respecta a su influencia sobre Huidobro, estriba en el concepto del fragmentarismo de la realidad, que en *Sátiro* opera a partir de la visión sesgada que aporta el protagonista con sus alucinaciones y su patología, y a partir también de un narrador que oculta o elude informaciones básicas desde el punto de vista de la trama,³⁹⁶ y se parapeta en una ironía distanciadora o en una identificación ideológica con el protagonista. Para ambos autores;

Todo llega a quedar en suspenso, disposición fragmentaria con alternancias y contraposición, concurriendo al ritmo total, que sería el poema callado, en los espacios en blanco, tan solo traducibles de una manera por cada uno de los lectores.³⁹⁷

Para cerrar este apartado, debemos mencionar la presencia nada desdeñable de ciertas coincidencias en la construcción del ambiente de la novela entre Huidobro y Saint - John Perse. Tanto en *Anabasis* como en *Sátiro* el lector se encuentra con un clima de epopeya imaginaria, a través de un texto de arquitectura e inspiración clásicas. Ambas obras reflejan paisajes

³⁹⁵ Stéphane Mallarmé, *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987.

³⁹⁶ De hecho, el final abierto e indefinido no tendría lugar con un narrador verdaderamente omnisciente, anclado en la ortodoxia de la novela "tradicional".

³⁹⁷ Stéphane Mallarmé, op.cit, p.238.

interiores, "situados en lo más profundo de la conciencia".³⁹⁸ Los protagonistas de ambos textos huyen de una ciudad que "huele a basura" y se refugian, respectivamente, en su isla o su gruta, mundos puros bañados por los astros y el mar, y, sobre todo, por la soledad absoluta que es la posesión absoluta. Tanto Perse como Huidobro pretenden en su producción artística, y así se vislumbra en estas obras la intención de "renovar la epopeya, aunque sólo sea en la dimensión del espíritu, en momentos en los que la poesía se destroza, buscándose a sí misma".³⁹⁹

Desde la perspectiva filosófica la Estética abarca el estudio de la Belleza y de las condiciones que hacen bellos a los objetos. Con frecuencia se utiliza como sinónimo de filosofía del arte, entendiendo por tal una meditación sobre el fenómeno artístico en todos sus aspectos, aunque quizá el concepto estética es más amplio, pues la belleza puede atribuirse no sólo a la obra de arte, sino a una amplia variedad de objetos naturales, e, incluso a los objetos ideales. El sentido que actualmente posee el término estética, y que afecta de manera decisiva en la concepción del arte moderno, se basa en el modelo hegeliano de la supremacía de la creación y el artificio sobre la Naturaleza: "Lo bello artístico es superior a lo bello natural, porque es un producto del espíritu".⁴⁰⁰

Esta afirmación nos lleva a postular la importancia de la diferenciación entre ficción y realidad en *Sátiro*. Partiendo de la filosofía espiritualista de

³⁹⁸ Saint-John Perse, *Anabasis*, (trad. Agustín Larrauri), Madrid, Rialp, 1957, p.15.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, (trad. Ricardo Mazo), Barcelona, Península, 1971, p.8.

Hegel, la belleza del objeto artístico estriba en su proyección ideal, en su potencialidad; el acto, la realización, desvirtúan y envilecen la pureza de la idea. De tal modo, la locura, el crimen o el suicidio se estilizan y enriquecen el esteticismo de la obra en una doble función: su tratamiento artístico supone un velo distanciador con respecto al personaje principal, al tiempo que desempeñan una función catártica en su proceso evolutivo:

El arte pone al hombre frente a sus instintos, como si estuvieran fuera de él, y le confiere de esta forma una cierta libertad respecto a ellos. Según este punto de vista, se puede decir del arte que es un libertador. Las pasiones pierden su fuerza por el hecho de que se han convertido en objetos de representaciones. La objetivación de los sentimientos tiene por efecto el hacer desaparecer su intensidad y hacer que nos parezcan exteriores, más o menos extraños.⁴⁰¹

En este sentido, uno de los debates dialécticos esenciales en la obra, la lucha entre bien y mal, se observa bajo un doble distanciamiento; el que el lector-receptor percibe al asumir el valor artístico del mensaje, y el propio distanciamiento del protagonista, que objetiviza sus sentimientos y desvirtúa su validez, tras la cortina de humo que representa la indefinición constante entre realidad y ficción, vida y arte, que se da en el texto. Este proceso se ve apoyado en el desarrollo de la novela por el desdoblamiento de la personalidad que opera en el narrador, el cual aparece en ocasiones como "alter ego" del protagonista; pero se observa también en ciertos discursos especulares, en donde Bernardo dialoga consigo mismo, autoanalizándose en un tono muy

⁴⁰¹ G.W.F. Hegel, op.cit, p.50.

alejado de la desesperación aniquiladora, del paroxismo febril de sus crisis de esquizofrenia:

- Eres un sátiro
- Bueno, soy un sátiro
- Si eres un sátiro. ¿Qué ganas con querer ocultarte a ti mismo tu realidad? Ahora te haces el que la aceptas, porque crees que así vas a despistarla mejor. Es una táctica como cualquier otra, pero será vana como todas las que has empleado.⁴⁰²

Otro de los presupuestos teóricos expresados en la estética hegeliana que poseerá gran importancia en todas las corrientes de raíz neorromántica estriba en la necesidad del artista de desprenderse del peso de la cultura y buscar la soledad para hallar su paraíso perdido. Bernardo lleva a la práctica a lo largo del texto estas premisas:

Soy perezoso y prefiero leer lo que otros escriben por mí, porque estoy seguro de que todo lo que me estremece y me sacude fuertemente es mío; yo también hubiera podido decirlo.⁴⁰³

Allí está el ser enorme, el inmenso monstruo, rotas las cadenas de sus pies; el suelo lleno de máscaras y de viejas ataduras.⁴⁰⁴

¡Ah, ocultarse para siempre, huir de la batalla, de esta lucha implacable y cotidiana [...] y esconderse allí bien agazapado al fondo de las vísceras

⁴⁰² Vicente Huidobro, *Sátiro*, ed.cit., p.531.

⁴⁰³ Idem, p.470.

⁴⁰⁴ Idem, p.482.

calientes, al fondo de una gruta maravillosa, esconderse de las miradas de los hombres, de los inquisidores, de los eternos perseguidores.⁴⁰⁵

La humanización de los objetos y de la naturaleza, como exponente máximo del cubismo y el creacionismo⁴⁰⁶ tiene su base en la estética de Hegel:

El canto de un ruiseñor nos alegra naturalmente porque oímos a un animal, en su inconsciencia animal, emitir sonidos que se parecen a la expresión de sentimientos humanos. Lo que nos satisface aquí, pues, es la imitación de lo humano por la naturaleza.⁴⁰⁷

Sin duda el tratamiento del lenguaje en *Sátiro*, responde a estos preceptos, principalmente en la animización humanizadora de la naturaleza y en la connotación afectiva de los valores convencionales:

La primavera se sentía tan contenta de ser primavera que su alegría se comunicaba a todo el mundo.[...]

Para un hombre el pasado es una mujer o un accidente o un negocio o un día de sol o una muerte, así como el pasado del mundo son las pirámides. ⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Idem, p.531.

⁴⁰⁶ Cfr. Eva Valcárcel, “Vicente Huidobro y los límites de la novela”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26 II, Madrid, S.P.Universidad Complutense,1997, pp. 497-507. Para ahondar en la conexión de esta novela con los presupuestos teóricos del creacionismo, vid: Eva Valcárcel: “El poder de las palabras: sobre *Sátiro* y la teoría de la novela huidobriana”, en *Arrabal*, (revista de la AEELH), nº 1, Lleida, 1998, pp. 161-166.

⁴⁰⁷ G.W.F. Hegel, op.cit, p.40.

⁴⁰⁸ *Sátiro*, ed. cit., pp. 466/546

La piedra angular de la filosofía de Hegel es su concepto de dialéctica, en la que se ve el método para alcanzar el conocimiento; éste aparece en su pensamiento como un proceso histórico, en busca del Ser verdadero. Por ello, la dialéctica, además de método cognoscitivo, es un proceso de despliegue del Ser absoluto. Tanto el método dialéctico como el conocimiento se estructuran en tres momentos: la presencia de una cierta afirmación presupone una negación, y como superación de ambas se produce una nueva afirmación que las comprende, susceptible de convertirse, a su vez, en una nueva afirmación. Esta lucha y contraste de opuestos se proyectará, como no, en la ideología artística de Hegel.

Lo humano es tan rico en lo bueno como en lo malo, en las cosas sublimes como en las viles [...]; el arte puede elevarnos o hacernos egoístas, fijarnos en un mundo sensible o atraernos hacia las esferas sublimes de la espiritualidad.⁴⁰⁹

El carácter globalizador de la visión trascendente del artista y la creación, afirmados en los credos teóricos de la vanguardia, bebe así de las fuentes del idealismo filosófico. *Sátiro* supone la maximización de esta tesis, ya que en la obra, el poder del arte se manifiesta como poder de la palabra,⁴¹⁰ que posee la capacidad de ejercer de elemento motivador, de establecer una nueva

⁴⁰⁹ G.W.F. Hegel, op.cit, p.48.

⁴¹⁰ Cfr. Eva Valcárcel, “El poder de las palabras. Sobre *Sátiro* y la teoría de la novela huidobriana”, en *Arrabal*, nº 1, Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, pp. 161-166.

actitud vital en Bernardo. El mundo exterior será no ya una referente pasivo, sino un correlato activo de las inquietudes humanas:

A través de los objetos exteriores [el hombre] intenta encontrarse a sí mismo. No se contenta con continuar siendo lo que es [...] Todas las aberraciones, por bárbaras, absurdas y contrarias al buen gusto que sean ... no tienen más que un objeto: el hombre no quiere permanecer tal y como lo ha hecho la naturaleza.⁴¹¹

Huidobro expresa con plena conciencia este rechazo a lo convencional y su inconformismo con la tradición del arte representativo:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?⁴¹²

La ruptura con la naturaleza, basada en los principios hegelianos nos proporciona en *Sátiro* una explicación añadida para la esquizofrenia de Saguen. La "palabra maldita" despierta sus impulsos creativos, y, así, Bernardo, que se reconoce en numerosas autorreflexiones como un hombre bueno, un espíritu filantrópico, se pregunta si "él sería capaz ...", asume un rol que no es el suyo, encuentra su esencia, y, aún mediante el crimen, o sucumbiendo a la maldad, imprime su huella en el tiempo, se convierte él

⁴¹¹ G.W.F. Hegel, op.cit, pp.68-69.

⁴¹² Vicente Huidobro, "Non Serviam", manifiesto leído en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, en *Obras Completas*, vol.I, pp.715-16.

mismo en creación, pues se desdobra y se observa fuera de su propio yo, rompiendo el yugo que le ata al transcurso "natural" de su existencia.

Otro de los aspectos que se vislumbran en la construcción del personaje principal, y que lo vincula con una determinada intención estetizante, es su conciencia de estar llevando una vida demasiado artística: "Acaso me he creído un personaje de novela".⁴¹³ Afirma también Hegel en sus tratados teóricos:

El artista debe vivir como artista, y dar a su vida una forma artística. Aquel que se sitúa en este punto de vista de la divina genialidad, mira a los otros hombres de arriba a abajo, los considera limitados y vulgares [...] puede tener amigos, amantes, pero estima que todas estas relaciones no tienen importancia y las trata desde los alto de su ironía.⁴¹⁴

De esta manera, la desesperación de Saguen le lleva a intentar una salida a sus angustias a través de la creación artística. A su vez, sus lecturas, su visión distanciada del mundo a través del filtro de la literatura lo alejan de Mario Viner, Laura y todo su mundo de relaciones humanas. Siguiendo a Hegel, el creador Bernardo Saguen, flota entre una aspiración a la verdad y objetividad y una introspección abstracta e insatisfactoria que lo aísla e incomunica, convirtiéndose en una "hermosa alma muriendo de hastío".⁴¹⁵

⁴¹³ *Sátiro*, ed.cit, p.559.

⁴¹⁴ G.W.F. Hegel, op.cit, pp.111-12.

⁴¹⁵ *Idem*, p.113. Este sentimiento, expresado en el "ennui" o en el "spleen" aparecerá tanto en el simbolismo o el decadentismo como en las preocupaciones existenciales de la postvanguardia.

Asumida esta valoración del mundo y del arte, la ironía⁴¹⁶ resultará la actitud más acorde con el gran creador, pues pone en tela de juicio una serie de referentes que, en último caso, forman también parte del esquema vital de quien las cuestiona, provocando en él una postura de indefinición entre el distanciamiento resignado y la angustiosa desazón.

Siguiendo los caminos del idealismo histórico de Hegel, el ideario artístico de Croce se manifiesta en el texto de Huidobro. Para el filósofo italiano "el arte en su representación y en su forma meramente individual abraza el todo y refleja el cosmos en su seno".⁴¹⁷

La belleza, según esta estética idealista, es un reflejo de un Orden Superior, el hombre debe purificarse para ver a través del alma, que ve con otro ojo la belleza sensible, convirtiéndola en belleza divina; el artista no imita a la naturaleza, sino que la reelabora desde el prisma del "Hacedor". Por ello, el arte supera a lo natural, pues le añade elementos bellos dónde a este le faltan.

Huidobro, al aceptar estos postulados, aporta sentimiento, humaniza la forma artística, dándole un carácter de totalidad, un matiz universalizador. El distanciamiento irónico que se observa en muchas de sus obras, *Sátiro* entre ellas, responde a un propósito profundo, supone una reflexión o crítica que actúa sobre sí mismo o sobre los sentimientos de los demás. El creador, en cuanto hombre, reflexiona, satiriza; pero como poeta, supera estas posturas del espíritu, y las fusiona en una visión global de la realidad. Su ironía, de raíz

⁴¹⁶ Como hemos visto, recurso muy común en *Sátiro*.

⁴¹⁷ Benedetto Croce, *Breviario de estética*, Madrid, Mundo Latino, s.d., p.199.

romántica, es risa y llanto a la vez, en resumen, vida no práctica, sino poética.⁴¹⁸

A partir del gusto por el simbolismo francés, y en concreto por Baudelaire, Mallarmé y Valéry, Huidobro recibe una serie de influencias de Edgar Allan Poe y su teoría de la construcción poética. Una idea básica, manifestada por Poe en su "filosofía de la comparación", se verá magistralmente reflejada en el texto objeto de nuestro estudio:

Por mi parte, prefiero comenzar con el análisis de un efecto que, en primer término, sea novedoso y además penetrante [...] luego me pregunto si podré lograrlo mediante los incidentes o por el tono general, entonces miro en torno (o más bien dentro) de mí, en procura de la combinación de sucesos o de tono que mejor me ayuden en la producción del efecto.⁴¹⁹

Tal criterio constructivo podría ser aplicado en *Sátiro*, dónde todo el armazón textual gira alrededor de un efecto: la disolución o disgregación del mundo físico, afectivo e ideológico del personaje central, a partir de un suceso, en apariencia poco trascendente. También Huidobro, como Poe, bucea en su propia experiencia⁴²⁰ y se refugia en su mundo interior para dar forma al objeto artístico. La intensidad del efecto poético en el caso de *Sátiro* radica en la oscilación continua entre exaltaciones líricas del protagonista sobre un

⁴¹⁸ " ¿ Por ventura la parte y el todo, el individuo y el cosmos, lo finito y lo infinito, tienen realidad el uno lejos del otro, el uno fuera del otro? ": B.Croce, op.cit, p.203.

⁴¹⁹ Edgar Allan Poe, *Obras completas*, (trad. Julio Cortázar), San Juan, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1956, pp.223-24

⁴²⁰ El poeta chileno confesó haber escrito la obra tras superar una etapa de convulsiones personales.

marco suprarreal, que alternan con períodos de reflexividad serena y distanciamiento emocional del mismo personaje o de la voz narrativa en el ámbito de una realidad primaria. De ahí la justificación de la relativa brevedad, en cuanto a extensión de la obra, como de casi toda la producción encuadrable como "novela de vanguardia".⁴²¹

Sin caer en la parquedad de los relatos de *Tres inmensas novelas*, Huidobro siente la necesidad de una depuración de la trama novelesca, que salvaguarde la totalidad o unidad de efecto.

En resumen, la indefinición física e ideológica, el carácter autoanalítico del texto, el distanciamiento afectivo, la humanización del mundo físico y un "fragmentarismo globalizador" son los principales rasgos que constituyen la estética huidobriana rastreable en *Sátiro*. A ello debe unirse, como no, el individualismo exacerbado del creador, que en el ámbito vanguardista, domina todos los planos e impide quizá, la generalización de unos preceptos estéticos comunes.

En la novela aparece sublimada la visión de Poeta como soberano, como eje y centro universal, tomado como fundamento de filosofía de Emerson.⁴²²

El poeta es aquel que dice, en oposición a aquel que sabe y a aquel que obra; representa la Belleza, pero una Belleza que se escribió antes de que existiese el tiempo, anuncia lo que nadie había profetizado hasta entonces, aporta cosas nuevas, pues sólo él ha experimentado la manifestación real de

⁴²¹ "Parece evidente que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión; el límite de una sola sesión de lectura": E. A. Poe, op.cit, p. 226.

⁴²² Cfr. Ralph Waldo Emerson, *El hombre y el mundo*, (trad. Pedro Márquez), Buenos Aires, Americalée, 1953.

lo que describe.

El grito de "sátiro" pone en marcha un mecanismo que convierte a Bernardo Saguen en un verdadero poeta, anclándolo en un universo incierto, sembrando dudas, acercándolo a la soledad, de modo que detestará todas las creencias y valores que le han sido transmitidos mediante una adjudicación accidental, hereditaria. Inicia una batalla, perdida de antemano, en busca de una verdad que deba hallar en su propio interior, en una lucha, que, siguiendo a Emerson, debe librarse en la total soledad frente al mundo hostil:

Únicamente cuando el hombre se desembaraza de todo soporte extraño y se aguanta sólo, me parece que se hace fuerte y que domina. Cada nuevo recluta con que cuenta su bandera, disminuye su poder. Por ventura, ¿no vale más un hombre que una ciudad?⁴²³

¡Que extraño animal es el hombre!. Es imposible que una palabra pueda contener tal poder mágico, tal potencia de trastorno. Y, sin embargo ... Parecemos ignorar que la palabra no es una cosa abstracta, ni es algo muerto. Las palabras viven, crecen, se desarrollan. Son extraordinariamente sensibles. La palabra se incorpora a nuestro organismo, y es un agregado vivo a nuestro ser, a nuestras células más finas, que son su campo de cultivo.⁴²⁴

⁴²³ Idem, p. 110.

⁴²⁴ *Sátiro*, ed.cit, p.534.

Sátiro es el ejemplo significativo de una construcción literaria, en la cual la palabra funciona de principio a fin del texto como hilo estructurante. El potencial modificador del verbo afecta a la evolución psicológica del personaje, a su estado físico, a la descripción del mundo exterior en la obra y a la creación del mundo interior del personaje principal.

Como obra de madurez en Huidobro, y considerando una perspectiva cronológica en el autor con relación a sus postulados creacionistas, en ningún caso abandonados, la vinculación de esta "novela", (creación atípica, si se quiere en la producción del autor chileno) con sus presupuestos teóricos, se fundamenta, en gran parte, en la importancia de la palabra como elemento sobre el que gira el resto de la trama. Como todos los artistas de vanguardia, Huidobro ha venido manifestando su rechazo por lo establecido, por la tradición, a lo largo de todos sus manifiestos y textos teóricos. El artefacto verbal, la utilización de la palabra en *Sátiro*, muy al estilo poético, va más allá del uso pragmático de la vida común, trasciende al valor encasillado y unívoco del lenguaje habitual, que convierte a las palabras en fósiles, en "mariposa clavada en una caja de vidrio"⁴²⁵; pero, además ese uso del verbo supera también al presunto carácter lúcido, autosuficiente, frívolo en ocasiones, que se pretende adjudicar a la creación vanguardista. Huidobro no se limita a proponer "el simple sport de los vocablos"⁴²⁶ sino que consigue centrar en la palabra el desarrollo del texto otorgándole una función determinante que la

⁴²⁵ *Sátiro*, ed. cit, p.502.

⁴²⁶ Vicente Huidobro, *Altazor*, Madrid, Cátedra, 1981, p.97.

aleje de las trabas convencionales de un lenguaje literaturizado, pleno de tópicos desgastados, sin caer en un esteticismo intrascendente y descontextualizado.

Desde las épocas más remotas, los símbolos que los hombres han utilizado para ayudar al proceso del pensamiento y registrar sus realizaciones, han sido una fuente constante de preocupación y asombro. En todos los tiempos, el ser humano ha atribuido a las palabras poderes ocultos desde el antiguo Egipto al artista contemporáneo.⁴²⁷ No entenderemos esta actitud hacia el Verbo a no ser que comprendamos plenamente la profunda influencia que ejercen las supersticiones respecto a la palabra. Puede verificarse esta ideología en *Sátiro*, donde Bernardo Saguen asimila el contenido destructor de la palabra sin ser capaz de detenerse a reflexionar sobre la realidad de su situación o su actitud personal. El signo lingüístico no es arbitrario ni ambivalente para el protagonista de la novela. Posee el grito de la portera un referente significativo unívoco y clarividente que limitará a partir de entonces el mundo personal de Bernardo y condicionará su recepción de la realidad y el carácter de sus relaciones con los demás.

Ahondando más en esta vertiente, en *Sátiro* se presenta un fenómeno que podríamos definir como logofobia, un temor o angustia irracionales ante la palabra. "¿Por qué preguntas por mi nombre si es secreto?", dice el ángel del Señor a Manoah en el libro de los *Jueces*. El verdadero nombre de Alá es un

⁴²⁷ Cfr. Edward Sapir, *El lenguaje: una introducción al estudio del habla*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

nombre secreto, y algo similar ocurre con los dioses del Brahmanismo y con el nombre real de Confucio.

Bernardo padece síntomas agudos de logofobia, opera en su mente un proceso de sustitución y rechazo que le incita a no mencionar el término "sátiro" que a lo largo del texto irá cediendo lugar a "la palabra maldita", "ella", "la terrible cosa", "el intruso".⁴²⁸

En cualquier caso, la importancia y el poder de la palabra, y la construcción de un universo autónomo a través de ella conecta la obra huidobriana con la Friedrich Hölderlin. La relevancia del autor alemán para Huidobro merece ser considerada, y en *Sátiro* se manifiesta de modo inequívoco. Bernardo Saguen lee y traduce a Hölderlin, sus poemas apoyan el deterioro psicológico causado por el verbo. Tanto Hölderlin como Huidobro poseen una capacidad creadora tan grande, y ambos generan una cosmovisión de tal virtualidad ontológica, que llega a desplazar totalmente a la realidad primaria. La palabra será en los dos casos, el germen original de su cosmogonía, y la causa final de la destrucción de ese mundo.

Hay que considerar lo mortalmente fáctico, la muerte efectiva por la palabra, más bien como forma artística propiamente griega [...] Una forma patria sería la palabra mortificantemente fáctica, de modo que la palabra salida de boca inspirada es terrible y mata, no de modo captable a lo griego, sino que la palabra se apodera del cuerpo, de modo que es éste el que mata⁴²⁹.

⁴²⁸ No es casual que en un mundo caótico, donde el hombre ha perdido sus valores y referentes tradicionales, la palabra asuma un carácter deífico. Para Victor Hugo "la palabra, entiéndase bien, es un ser viviente... la palabra es el verbo, y el verbo es Dios..."

⁴²⁹ Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1976, (3ª ed. 1990), p.149.

He aquí la conexión más evidente entre el espíritu hölderliniano y la temática de *Sátiro*. La palabra fáctica, la frase maldita, el grito terrible de la portera, afecta a Saguen en un doble plano, al estilo griego y hölderliniano, pues degrada a Bernardo en el nivel físico y en el mental.⁴³⁰

La degradación de la personalidad de Saguen a partir de la palabra influye también en la construcción de su propio lenguaje que va perdiendo solidez y coherencia en el transcurso del texto y con la evolución de su patología. No en vano, el traductor Saguen trabaja con textos de Hölderlin de la etapa denominada "de la locura". José María Álvarez comenta sobre esta obra:

“Cuando la princesa Von Homburg regaló un piano a Hölderlin, éste cortó casi todas las cuerdas, más dejó algunas, y sobre ellas improvisaba. Así son los *Poemas de la locura*. Quizá nadie haya visto nunca de forma tan transparente. Es la Noche Sagrada”.⁴³¹

Esta es la sensación que, con el discurrir de la novela, produce la lectura de *Sátiro*. La personalidad en forma de Saguen le lleva a construir un universo a partir de una visión sesgada e incompleta. Ciertos pensamientos o situaciones puestas en voz del personaje en episodios oníricos, conectan no

⁴³⁰ Se justifica, además, a partir de la influencia de Hölderlin, la preocupación por la clasicidad ática en la traducción del poema "Grecia". Saguen inicia o acentúa su esquizofrenia tras el encuentro con la portera. Su degradación psicológica va acompañada de un evidente decaimiento físico, (pérdida de apetito, dependencia del alcohol, etapas alternantes de sueño profundo e insomnio, instinto sexual exacerbado, etc).

⁴³¹ Friedrich Hölderlin, *Poemas de la locura*, (ed. Txaro Santoro), Madrid, Hiperión, 1978, (7ª ed, 1994), Prólogo, p.10.

sólo con algunas reglas de aplicación de principios surrealistas, sino con la que la lingüística reciente ha denominado "*garden path sentences*", nomenclatura aportada por la psicología: son frases escritas por personas con desviaciones mentales, correctas desde el punto de vista gramatical, pero que presentan un excedente en el caudal de información difusa que un interlocutor puede almacenar, lo que las convierte en incoherentes en el plano pragmático. La funcionalidad de esa incoherencia adquiere toda su plenitud y su valor conmutativo en *Sátiro*: la logofobia, la introspección, los sistemas de la paranoia en Bernardo, conducen a una condensación del lenguaje y a un acercamiento a un mundo interior solitario y callado:⁴³²

El silencio y otra vez el viento y el universo envuelto en el viento [...], y otra vez el viento y el silencio, el silencio hueco y sereno, el silencio...⁴³³.

El lenguaje, en su manifestación última camina hacia su propia aniquilación, al igual que lo concreto avanza hacia lo amorfo. La disolución, la pérdida de ideas, la degradación del mensaje artístico del escritor Saguen, paradójicamente, habla, comunica, en el límite máximo, la frontera inexacta entre el silencio y la palabra.⁴³⁴

⁴³² Recuerda el final apocalíptico donde un viento divino barre la faz del orbe y lo sumerge en el caos primigenio, tópico de la circularidad del mundo muy explotado en la literatura hispanoamericana de este siglo; (Vid: *Cien años de soledad*, *Las ruinas circulares*, etc).

⁴³³ *Sátiro*, ed.cit, p.576.

⁴³⁴ Es, además, una de las características generalizadoras del arte contemporáneo. Cfr. José Angel Valente, "El aura y las estéticas de la retracción", *Abc*, 22 de marzo de 1996.

Por último, trataremos de delimitar los dos campos principales en los que funcionan básicamente los postulados creacionistas en *Sátiro*. El primero de ellos se organiza alrededor de la esquizofrenia paranoide que sufre el protagonista, lo que proporciona unos caracteres muy particulares a su comportamiento y ofrece al lector una realidad parcelada, sesgada y por tanto, desvirtuada.

Por otra parte, en los aspectos puramente formales, la utilización de elementos cubistas,⁴³⁵ la preeminencia de la poesía, humanización de los objetos, asunción de técnicas filmicas, otorgan a la obra su verdadera identidad como prosa de vanguardia, desbaratando el aparente tomo "convencional" que se le podría atribuir en una primera lectura.

La esquizofrenia es una enfermedad mental caracterizada por tres trastornos fundamentales:⁴³⁶ una incapacidad del pensamiento para orientarse hacia un objetivo preciso, no existen ideas directrices, el pensamiento flota escapando a la realidad. Trastornos de la afectividad comparables a los del pensamiento, la indiferencia afectiva, aunque a veces es más aparente que real, acompañan al debilitamiento intelectual. La ambivalencia, la tendencia del espíritu esquizofrénico a considerar al mismo tiempo, bajo sus aspectos positivos y negativos, los diversos actos psicológicos son rasgos habituales en esta patología y perfectamente rastreables en

⁴³⁵ El creacionismo no es sino la formulación literaria del ideario cubista.

⁴³⁶ Cfr. Georges Heuyer, *La esquizofrenia*, Barcelona, Planeta, 1977.

Saguen. Simultáneamente, el esquizofrénico afirma y niega, siente amor y odio hacia una misma persona.

Todas estas características psicológicas se observan en el comportamiento de Saguen a lo largo del texto y se presentan bajo la forma de ciertas manifestaciones paradójicas:

Una risa mórbida que no parece responder a ninguna representación mental, posee una intensidad irresistible, inextinguible, que concluye en un episodio convulso, en una crisis de lágrimas.

Que cosa horrible [...] esa risa solitaria, esa risa para la tapa del ataúd. Su voz estalló a pulmón lleno: - Imbécil. Decididamente soy el hombre más imbécil de la tierra.⁴³⁷

Aparición de muecas, tics, trastornos de la mímica, se trata de una disociación de la mímica automática que traduce una disociación intelectual; refugio en el autismo, es decir, separación de la realidad, acompañada de un predominio de la vida interior.⁴³⁸ El esquizofrénico ha perdido una de las características de la vida, la posibilidad de crear, si bien no la de concebir, al menos de realizar un proyecto, de tomar una iniciativa lógica y ordenada, de dar pruebas de eficacia.

Sus manos se sacudían en movimientos breves y nerviosos como independientes del control de su cerebro, semejantes a las colas cortadas de

⁴³⁷ *Sátiro*, ed.cit, p.501.

⁴³⁸ Causa y consecuencia final de toda la patología de Saguen.

las lagartijas.⁴³⁹

Curiosamente el cuadro psicopatológico que presenta el protagonista de *Sátiro* coincide con los rasgos de la locura de Friedrich Hölderlin.⁴⁴⁰ Bernardo posee una idea fija que le domina y se ha vuelto incapaz de asir un proyecto, desarrollarlo, enlazarlo. Su vida, como hemos visto, es totalmente interior, y esto es, sin duda, una de las causas principales de que haya caído en ese estado de embotamiento del que ni la postración física, ni la increíble debilidad de sus nervios le permiten salir. Las consecuencias de esta situación se reconocen en la inconstancia de su estado de ánimo, su misantropía y deseo de soledad, la manía persecutoria con respecto a la pérdida de identidad,⁴⁴¹ su exacerbado elitismo y los deseos constantes de suicidarse.

Con todo, el elemento culminante de todo este proceso se basa en la prevalencia de la reflexión con respecto a la acción en el carácter de Saguen.

Aquel que desea y no obra, engendra la peste [...]

El que sueña y no actúa, engendra la podredumbre.

El que vive en su torre de marfil es un muerto que respira.⁴⁴²

⁴³⁹ Idem, p.566.

⁴⁴⁰ Cfr. Wilhelm Waiblinger, *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, (Ed. Txaro Santoro y Anacleto Ferrer), Madrid, Hiperión, 1988.

⁴⁴¹ "¡Ah, el mundo está lleno de enemigos, todos se conjuran contra mí!", *Sátiro*, ed.cit, p.535.

⁴⁴² *Sátiro*, ed. cit, p.531. "El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona" Cfr. Friedrich Hölderlin, *Samtliche Werke*, Stuttgart, J.G. Cotta'sche, 1944.

La inmersión febril en su mundo interior, el delirio creativo de Bernardo Saguen, lo lleva a la confusión de otorgar mayor validez ontológica a lo creado o lo soñado que a la realidad física reafirmada por la experiencia. Recoge así una temática universal en su entronque quijotesco, pero que será asumida desde una postura existencialista por gran cantidad de creadores postvanguardistas:

¿Pero soy un personaje real? ¿Y si yo no fuera un personaje real, si fuera solamente la creación de un ser tan potente que me hace creer en mi realidad? [...] ¿Qué autor desesperado me está haciendo cruzar su mundo de horrores...?⁴⁴³

¿Aquella mujer era un ser real o era un fantasma suscitado por su imaginación enferma?⁴⁴⁴

Todo el carácter introspectivo y la patología paranoica de Saguen, engarzan, por tanto, con la crisis existencialista del hombre de vanguardia, que ha perdido todos los valores convencionales que suponían su red ante el vacío.⁴⁴⁵ Si entendemos el fenómeno de la vanguardia como una ruptura profunda en el modo de entender la realidad, cubismo y creacionismo se instauran como ejemplo más elaborado de esta nueva estética, al adoptar a la axonometría como codificadora de la creación:⁴⁴⁶ no se busca ya imitar a la

⁴⁴³ Idem, p.559. Recuerda el tema borgiano de "Las ruinas circulares".

⁴⁴⁴ Idem, p. 549.

⁴⁴⁵ Idem, p.531. "Alejaos, me estoy convirtiendo en el vacío".

⁴⁴⁶ Cfr. Fernando Agrasar, "Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia", art.cit.

Naturaleza, se trata de "pintar lo que se sabe, no lo que se ve" en una concepción intelectual del mundo y del arte.

Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos extraídos no de la realidad visual sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad.⁴⁴⁷

El discurso figurativo se quiebra y desaparecen las leyes perceptivas de la realidad y el transcurso lineal del tiempo y el espacio, a la vez que el texto se torna fragmentario.⁴⁴⁸

La praxis creacionista en *Sátiro* se ve además reforzada con la constante humanización de los objetos y de la naturaleza que se observa en la novela⁴⁴⁹ y con la asunción por parte de Huidobro de los caracteres creativos del cubismo físico⁴⁵⁰ y del cubismo órfico que otorga forma artística a representaciones mentales del propio creador.⁴⁵¹

Pero, sobre todo, el creacionismo de la obra se basa en el propio sentido contradictorio y oscilante del texto, su ambigüedad e indeterminación en

⁴⁴⁷ Guillaume Apollinaire, "Los pintores cubistas", en A.González, F.Calvo y S. Marchán, *Escritos sobre arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner, 1979, p.57.

⁴⁴⁸ Recordemos que el fragmentarismo es uno de los rasgos más definatorios de esta novela.

⁴⁴⁹ "Y las rosas hablando entusiasmadas a los novios de América y a los poetas de Europa", *Sátiro*, ed. cit, p.466.

⁴⁵⁰ "En un tranvía no hay primavera, la primavera desaparece porque detesta el encajonamiento, detesta los ataúdes, aunque tengan ruedas", *Ibidem*.

⁴⁵¹ Se puede observar en la originalidad y la audacia de las asociaciones verbales en sueños y alucinaciones, como los de la partida de ajedrez o el episodio de la hormiga en el lago.

cuando a la construcción psicológica del personaje central. Todo ello supone una huella del deseo cubista de yuxtaponer lo aparentemente disperso.⁴⁵²

La validez o la verosimilitud de la trama no es ya indispensable, como vemos en *Sátiro*, pues asistimos a un tipo de creación donde se postula la necesidad de reflejar un universo particular intelectualizado.

La verosimilitud no tiene ya importancia alguna, porque todo es sacrificado por el artista a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior que supera sin descubrirla. El tema ya no cuenta o cuenta menos.⁴⁵³

Por otra parte, la indefinición cromática, la ausencia de matices de color en las escasas descripciones de *Sátiro*, reafirman la postura del ser, particularizado en el protagonista, ante el cosmos que lo ahoga y lo supera. Nos anclamos en el espacio de lo gris:

"el de la ceniza y la niebla, de los que se vislumbra, pero nunca puede contemplarse con definición perfecta. Gris es ténue, no rotundo. Gris es sueño inconsciente".⁴⁵⁴

La nueva sensibilidad en todas sus manifestaciones, filmica, poética, artística en suma, encuentra su esencia en lo inesperado, en el contrasentido, en la "revolución de los objetos" postulada por Breton. Objetos y seres humanos se alejan de su función convencional, en unas vinculaciones fuera

⁴⁵² Cfr. René de Costa, "La vanguardia,(el cubismo)", en *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, FCE, 1984, pp.58-95.

⁴⁵³ Guillaume Apollinaire, op. cit, p.56.

⁴⁵⁴ Eva Valcárcel, "Gris", en José Angel Valente, *El escritor y la crítica*, (Claudio Rodríguez Fer, ed.), Madrid, Taurus, 1992, p.76.

de la lógica, de igual modo que en los diálogos se llega a la prevalencia de lo absurdo, lo que desconcierta al receptor, que se sumerge en un universo novedoso e indescifrable.

Juan Larrea, poeta, teorizador y crítico clave en la vanguardia hispánica, además de amigo personal del autor chileno, comenta con respecto al lenguaje poético de Huidobro:

“No se entendía racionalmente la situación, pero se sentía su profundidad vegetal, animal y sobrehumana. Era como haber pasado del anverso al reverso de la existencia”.⁴⁵⁵

La cultura de vanguardia, y dentro de ella, el creacionismo de Huidobro presente en *Sátiro*, se integra en una estructura superorgánica, con unas preocupaciones materiales y espirituales y con un valor globalizador:

“Creo que si no se entienden estas realidades, la de la ruptura del siglo hacia 1914 y la de la renovación o transmutación de valores no sólo científicos y políticos, sino también espirituales, no es posible entender cabalmente lo que está pasando en el planeta desde entonces”.⁴⁵⁶

El propio Larrea nos aporta una clave interpretativa básica para nuestra novela, al comparar al héroe poético huidobriano, Altazor, con Zaratustra, de Nietzsche. En ambos casos, al igual que en la caracterización de Bernardo

⁴⁵⁵ Juan Larrea, "Vicente Huidobro en vanguardia", en *Torres de Dios: Poetas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p. 85.

⁴⁵⁶ Idem, p.88.

Saguen en *Sátiro* se perfila el Ser total, autónomo, individualista y condenado a un peregrinaje trágico en busca de su espacio existencial:

“Todo ser humano tiende, aún inconscientemente, hacia el Centro y hacia su propio centro que le confiere la realidad integral, la sacralidad. El deseo profundamente arraigado en el hombre de hallarse en el corazón mismo de lo real, en el Centro del Mundo, allí donde se efectúa la comunicación con el Cielo”.⁴⁵⁷

En cierto modo, Bernardo Saguen es el correlato narrativo de Altazor, el personaje poético y mítico de la poesía huidobriana. Pero aunque Altazor está condenado a ser testigo y protagonista de la caída de un mundo, de un estado cultural, se limita a su condición de personaje babélico y ahistórico. Una vez consumada la caída, Bernardo Saguen representa una etapa más en el proceso cosmogónico. Tiene el deber existencial de superar su angustia creando un nuevo universo a partir de una sociedad y una cultura en crisis. Su choque con las normas sociales, su apartamiento voluntario de las relaciones humanas y, en fin, su separación de la moral, no son, en suma, más que una nueva forma caída, de descenso al abismo y a la destrucción, esta vez en un marco historizado y socializado.

Por lo tanto, pese a la opinión de Saúl Yurkievich, para quien "el creacionismo culmina con *Altazor*",⁴⁵⁸ las resonancias de esta corriente de

⁴⁵⁷ Mircea Eliade, *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1955, p.57.

⁴⁵⁸ Cfr. Ana Pizarro, "La autarquía absoluta", en *Modernidad, postmodernidad y vanguardia. Situando a Huidobro*, Santiago de Chile, Fundación Vicente Huidobro, 1995, pp. 121-27.

vanguardia instaurada por Huidobro persisten en *Sátiro*, que coincide con la citada obra poética en la constitución de la historia narrativa, esto es, en el paso del cosmos al caos *de* y *por* el lenguaje.

En una apertura ideológica que ya había preconizado el mallorquín Gabriel Alomar,⁴⁵⁹ la nueva forma de expresión literaria de Huidobro se fundamenta en la creatividad resultante de la tradición heredada y el impulso de reacción contra esa herencia.

⁴⁵⁹ Cfr. Ana Pizarro, “Huidobro, el moderno” en *Sobre Huidobro y las vanguardias*, Santiago de Chile, Ed. Universidad de Santiago, 1994, pp. 21-59.

III. JUAN EMAR, O LA APARIENCIA DEL DISCURSO LITERARIO.

III. 1. EMAR Y LA LITERATURA ANTIBURGUESA . UN NUEVO ENFOQUE DEL DISCURSO NARRATIVO.

Si un autor manifestó con absoluta vehemencia su intencionalidad rupturista con respecto a la tradición del nacional-folklorismo chileno, ese fue Juan Emar. Olvidado por lectores y críticos en vida, quizá por la inesperada innovación que aportó con sus postulados estéticos, tan solo algunos escritores de su ambiente asumieron su papel renovador.

En su momento, únicamente César Miró lo reseñó en el artículo "*Miltin: antinovela y sátira social*"⁴⁶⁰. En las últimas dos décadas, una generación de estudiosos, cuyos nombres principales serían Ignacio Valente, Patricio Lizama, Carlos Piña o Alejandro Canseco-Jerez han afrontado una relectura de los textos emarianos que busca resaltar su vigencia y su importancia testimonial como mirada lúcida de una etapa vital en el desarrollo de las letras hispanoamericanas. Para Pedro Lastra la figura de Emar es crucial en el establecimiento de la vanguardia:

"El propósito de Juan Emar no sólo se manifiesta como un rechazo radical al anquilosado sistema de producción en el campo de las artes plásticas, sino como un cuestionamiento del problema cultural en su totalidad: un punto de ataque central en sus escritos, por ejemplo, fue la precariedad, la limitación

⁴⁶⁰ *El Mercurio*, 1 de Septiembre de 1935, p. 7.

o la insolencia de una actividad que Juan Emar consideraba indigna de tal nombre"⁴⁶¹.

La aparición emergente de un grupo de intelectuales jóvenes procedentes de sectores sociales medios desarticula la hegemonía academicista a principios de la década de los 30. Emar establece una radical ruptura en todas sus obras con respecto al sistema estético figurativo, que resulta incoherente para aportar una interpretación global de la existencia. En ese sentido; "la propuesta de Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio"⁴⁶².

Pero, además, Emar introduce una segunda fricción en su obra literaria; se erige en azote del panorama cultural chileno, con la intención de introducir una auténtica vanguardia artística. Para ello tuvo que superar enfrentamientos con representantes más o menos asentados del arte oficial que rehuían sistemáticamente de toda praxis innovadora. Por otra parte, sus aportaciones fueron desdeñadas por sus coetáneos. No fue Emar un hombre proclive a escuelas o corrientes y su talante autosuficiente y alejado de manifestaciones estéticas de corte colectivo hizo que, simplemente, su carácter de "ideólogo" en el ámbito cultural, no fuese tenido en cuenta. Para la generación siguiente, el ostracismo de Emar se acentuó. De hecho Claudio

⁴⁶¹ Pedro Lastra "Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte", en Juan Emar, *Escritos de arte (1923-1925)*, Santiago de Chile, Dibam, 1992, p. 7.

⁴⁶² Pedro Lastra, "Rescate de Juan Emar", en *Relecturas Hispanoamericanas*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1986.

Giaconi advierte que "los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos".⁴⁶³

Además, la recuperación de los escritos sobre arte permite entender la figura de Emar en la etapa tan convulsa de la cultura en Chile, pues pone de manifiesto, por ejemplo, en el marco pictórico, la divergencia estilística y la falta de un rumbo determinados que anquilosaba la producción del momento. Su labor como actualizador de espacios culturales fue tan relevante que, para Patricio Lizama:

"La difusión de la pintura que realizaron Emar y el Grupo Montpartnasse en Chile, la puesta al día en la música que hicieron Carpentier y Roldán en Cuba, la literatura que llevó Borges, Girondo y el grupo Martín Fierro a Argentina, la promoción de la poesía que Jorge Cuesta y Los Contemporáneos hicieron en México, son experiencias que establecen relaciones de similitud".⁴⁶⁴

A través del análisis de sus cuatro "novelas", *Miltin 1934*, *Ayer*, *Un año y Diez*, trataremos de justificar la disposición de la narrativa de Emar como desmantelamiento del arte burgués, y como un intento de propugnar un nuevo esquema de relación del autor con el lector y con la propia materia literaria. Como Huidobro, Rosamel, Díaz Casanova, de Rokha o María Luisa

⁴⁶³ José Promis Ojeda, *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena*, Santiago de Chile, 1977, p. 363.

⁴⁶⁴ Patricio Lizama, "Emar y la vanguardia", en Juan Emar, *Escritos de arte*, ed. cit. p. 20.

Bombal, explota el onirismo y el absurdo. El lector de Emar es más "ideal" que real; su obra, plena de contradicciones, encuentra seguidores entre el lector convencional que defiende la atemporalidad del arte y la estética platónicas sobre la inmanencia ontológica de las obras artísticas y entre los progresistas y marxistas que consideran, como Plekhanov y Lukacs, que toda obra no es sino una representación de la realidad. Iván Carrasco analiza la obra de Emar como:

“Escritura insólita, sorprendente, antinovela, se aparta de todas las convenciones discursivas y semánticas [...] acercándose más a la lírica creacionista y ultraísta que a las expresiones narrativas de su época”⁴⁶⁵.

Dentro de las características comunes rastreables en el conjunto de la narrativa de Emar destacaría, en primer lugar, la desvalorización del carácter novelesco de las narraciones. Dicho de otro modo, la trama en el discurso de Emar es casi inexistente, esta desdibujada, o bien sirve como mero apoyo o guión estructural para desarrollar otra serie de ideas o debates de tono filosófico, metapoético o lúdico, que acaban por construir un relato circular, sin fin ni finalidad.

En todo caso, la experiencia parisina de Emar, donde tomará contacto con sus compatriotas montparnasianos y con Vicente Huidobro, además de

⁴⁶⁵ Iván Carrasco, "La metalepsis narrativa en *Umbral*, de Juan Emar", en *Revista Chilena de Literatura*, nº 14, 1979, p. 85.

afianzar lazos con el vanguardismo europeo, le servirá en su retorno a Chile para cuestionarse la identidad del arte chileno y sudamericano, en constante relación mimética con la producción europea. En este sentido, su defensa de un espacio propio de creación se encuentra más claramente definido que en el caso de Huidobro. El alejamiento de dogmas y extremismos doctrinales en el que se mantiene Emar le hace desconfiar tanto de quienes postulan un nacionalismo cultural a ultranza como de los denominados "universalistas"; el punto de equilibrio se alcanzará a partir de una reflexión profunda que busque unas expresiones artísticas que huyan de moldes miméticos:

Las manifestaciones sudamericanas de arte que aparecen hasta hoy como la obra de alumnos aventajadísimos del arte universal que saben sólo avenírselas para hacer un libro, un cuadro, una estatua, pero que aún en la escuela, no saben ver la vida y no se atreven a vivir [...]

Cada artista parece mostrar su obra con un picaresco orgullo, como diciendo: "Vea Ud., como nosotros sabemos hacer tan bien como ellos.."

Démelo por aceptado: saben hacer también como...

Desgraciadamente, en arte no se trata de hacer "como", sino de hacer, simplemente⁴⁶⁶.

Emar se mostrará implacable en sus obras con el arte oficial, promocionado por los críticos y con el receptor burgués que acepta la opinión basada en el principio de "autorictas" y no visita museos ni salones.

⁴⁶⁶ Juan Emar, "Arte sudamericano", en *La Nación*, 25-Marzo-1925, p. 9.

Hacia 1930-35 en Chile prima un decadente y soporífero clima cultural oficialista, que presenta una serie de normas básicas, (búsqueda del "arte chileno", no imitación de la cultura europea, proteccionismo estético). Frente a esa corriente dominante, se alza un tipo de producción tangencial, que tras un ansia más o menos sincera de renovación, recoge influencias de impresionistas, dadaístas o cubistas franceses. Los sectores más conservadores del panorama cultural chileno son demolidores con las nuevas corrientes, y Emar se constituye en defensa de éstas desde las páginas de sus novelas. En *Miltin 1934* nos da una buena muestra de su visión sarcástica del panorama artístico que le rodea:

Miguel Ángel está triste - me responde. Sobre el sol de la Alameda, ha venido a tender su tristeza ¿La causa de ella? Cree conocerla. Es la misma que a Fideas pone inquieto, a Rembrandt hace temblar y a Leonardo llorar, protestar a Velázquez y a Ingres desesperar. Todos temen que la defensa - pro - belleza - eterna - total no vaya a ser suficiente en contra de los vándalos que por primera vez, desde que Chile es Chile, han osado - ¡oh mancebos faltos de pudor!- inspirarse en obras del Viejo Mundo.

Existe el ejemplo de la avasalladora invasión de los bárbaros que nada pudo contener. Lisos están aún los nombres de Atila, Alarico, Genserico, Odoacro y Teodorico. Nada raro, pues, que piensen que algo semejante pueda ocurrirle a la "Atenas Sudamericana", como tan profunda y sutilmente nuestra santa prensa lo hizo una vez notar⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Juan Emar, *Miltin 1934*, Santiago de Chile, Dolmen, 1997, p. 194.

Frente a ambos excesos, Emar apostará por una tipología literaria que, sin huir del anclaje en un ámbito espacio-temporal concreto, surja de una profundidad íntima del creador y se cimente en valores auténticamente estéticos:

La literatura - sobre todo la novela- es hecha en gran parte a base de *bluff*.

La literatura *bluff*, es así esencialmente narrativa. El autor relata lo que a tal o a cual personaje le ha sucedido o sucede. Y allí se queda: en relatos [...]

En este terreno, se abren dos perspectivas tentadoras: aumentar lo sucedido a los personajes, aumentar las aventuras, más y más, siempre más. La vida de estos personajes es excesivamente interesante y como todos tenemos algo de monos al leer, empezamos a remedar esas aventuras y agradecemos al autor por su halago [...]

La otra perspectiva es para los autores más serios, cuyas obras llevan encargo de trascender. Es tocar directa y valientemente a las ideas generales, sin ubicar en el espacio, sin amarrarlas a ningún corazón humano. Se llega así a una universalidad abstracta, de laboratorio, esa universalidad que conoce todo burgués que guste dedicar algunos momentos al cultivo del espíritu. Es gris, incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos. ⁴⁶⁸ [...]

Buscando un equilibrio exquisito en su definición de escritura, Emar huye de la trama localista y de la literatura “oportuna”, pero rechaza de manera igualmente taxativa los intentos globalizadores que generan una noción artificiosa de lo que hoy llamaríamos “pensamiento único”.

⁴⁶⁸ Juan Emar, "Ideas sueltas sobre Literatura", en *La Nación*, 25-Junio-1924, p. 5.

En Edgar Poe se ama, muy a menudo, las cosas extrañas que a sus personajes les suceden. Creo que, más que esas cosas, debiera amarse la fatalidad inexorable que las hace suceder, fatalidad hija siempre de un sentimiento interno, nunca de una fantasía en busca de algo fuera de lo corriente. [...] Crea así una existencia, un mundo real, paralelo al nuestro, pero tan real como el nuestro, puesto que la rigen leyes iguales: siempre el ser interno, nunca la fantasía suelta.

Igual cosa ha hecho Dostoiewsky. Igual cosa, Marcel Proust.

Toda buena novela huele un calor local, se localiza en alguna raza, especie, familia.⁴⁶⁹

La situación de colapso que ha derrumbado los cánones artísticos tradicionales, nace de la necesidad de la burguesía de hallar su vía de realización, su marco formativo, a través del arte. Supone un proceso de carácter mercantilista, relacionado con lo que Walter Benjamin denominaba "desaparición del arte aurático":

Haz entonces lo siguiente: ve uno de estos días a casa del dulce y suave doctor Hualañé. Dile que él no sabe palabra sobre transacciones comerciales y faenas agrícolas. Te responderá: "Es verdad". Dile que ignora la historia del antiguo Egipto y el idioma sánscrito. Te responderá: "Es verdad". Dile después que no entiende en arte y el suave y dulce facultativo te acogotará como a una rata. Haz lo mismo con cuantos seres se te ocurra.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Juan Emar, *Miltin 1934*, ed. cit., pp. 198-199.

Se trata de un fenómeno que generaliza el interés por el todo artístico en un intento de recubrir el vacío generado por el fracaso del positivismo tecnológico y la sociedad capitalista. El arte burgués se ve golpeado por las nuevas tendencias que no ofrecen puentes entre el objeto-artístico y la realidad, lo que supone desmontar las concepciones asentadas del mundo para el receptor y privarlo del aspecto "utilitario" de las manifestaciones culturales⁴⁷¹. Como consecuencia, surge el rechazo del público y el hecho de que se abogue por un cierto clasicismo y un retorno al "arte útil". Corrientes como el impresionismo pierden su personalidad inicial y se adocenan para acercarse a los gustos del receptor "pequeño-burgués" que solicita, según el criterio de Emar, un arte "nacional", aunque curiosamente, apunte siempre como referente válido los grandes nombres clásicos. La comicidad reside en el contraste entre los anhelos de este tipo de público y la gris realidad del arte chileno del momento, considerada por ellos como una "nueva Atenas":

Realidad: un grupo de surtidores de arte para burgueses-reposados; apariencia: la cita de todos esos nombres, con un Partenón que los cobija, para defensa de ese mismo artecito de consumo cotidiano⁴⁷².

Sin duda, una de las novelas de Emar en donde podemos comprobar sus rasgos antiliterarios y su deseo de establecer unos criterios constructivos de la narración que impriman un sello novedoso en las letras

⁴⁷¹ Esta idea emariana de quebrar los nexos o puentes lógicos entre objeto y realidad para aniquilar las expectativas del receptor anticipará todas las nociones estéticas de la postvanguardia adelantándose, por ejemplo, a las tesis de Cortázar.

⁴⁷² *Miltin 1934*, ed. cit., p. 205.

chilenas, será *Un año* (1935). Estructurada a modo de un diario, presenta un armazón exterior original: tan sólo se considera el primer día de cada uno de los meses del año, a excepción del final del relato que queda cerrado con la fecha del 31 de Diciembre más por una cuestión formal que por algún tipo de fidelidad a la cronología, que quedará desvirtuada desde el comienzo del relato. Al no respetar la sucesión lineal de los acontecimientos, la organización del texto sigue un esquema puramente creado que prevalece sobre el inamovible referente clásico de la verosimilitud. Así, una nota a pie de página nos aclara esta preeminente del orden literario sobre el real:

Causará extrañeza que los funerales del amigo inmejorable se hayan efectuado un mes después de acaecida su muerte, más tal extrañeza se disipará cuando diga que ellos tuvieron efecto no un mes sino dos días después de su último suspiro. Causará extrañeza ahora que en vez de fechar marzo 3 haya fechado abril 1º, más tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y construcción de mi dietario.⁴⁷³

Esta ruptura es claramente atentatoria contra el concepto tradicional de novela, puesto que pone en tela de juicio su validez como relato testimonial. Más bien servirá para introducir una serie de temas recurrentes: el tiempo, el espacio, el desdoblamiento del yo y la posibilidad de transformación de la conciencia. En palabras de Roberto Merino:

⁴⁷³ *Un año*, Santiago de Chile, Ed. Sudamericana, 1996, p. 28.

"Aparentemente, no le interesaba mucho la realidad como podría entenderla un realista. Tampoco le interesaba la literatura como podría entenderla un estilista (ni siquiera un creacionista, como su amigo Huidobro, que alguna vez dijo que escribía "con las patas"). Le interesaba más esa delgada malla en que el lenguaje y la realidad - ¿Su postulado?- se confunden, se separan, se superponen transparentándose. Por tanto, Juan Emar, al escribir, se plantea ante sus lectores como el contemplador de un proceso tanto obsesivo: el de la misma escritura.⁴⁷⁴

A partir de esa intencionalidad metapoética, Emar nos ofrece su concepción de la escritura que posee una vertiente catártica:

Volví hacia la puerta con *La Divina Comedia* empapada y con un personaje menos.

Miré; el buen hombre crecía ahora, se modelaba.

Un hombre fuerte, musculado, de negros hombros y cabello hirsuto, desnudo, crucificado, clavado por tierra al medio de una plaza y lloviendo sobre él.

Regresé a casa.

Toda mi prisa se había desvanecido. Ahora que escribo estoy tranquilo. Me rodea una paz sin igual.⁴⁷⁵

La nueva manera de construcción del discurso novelesco deberá desechar todo cuanto suponga una dependencia del cliché heredado, tanto

⁴⁷⁴ Roberto Merino, (Presentación de *Un año*), ed. cit., p. 10.

⁴⁷⁵ Idem., pp. 20-21.

en el aspecto temático, como en el tratamiento del lenguaje. Para ello, Emar sigue los preceptos huidobrianos, y, de hecho, introduce a Huidobro en su obra a propósito de una discusión sobre el propio desarrollo del texto:

En mi original había escrito "una sonrisa estereotipada" lo leyó Vicente Huidobro. Me dijo:

- No pongas tal cosa. Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon ..., pon ..., espera ..., pon "una sonrisa de alambre". ¡Eso es! Inmediatamente cambié la estereotipia por el alambre. Hice bien. "Una sonrisa estereotipada" es de esas frases que aún no han llegado a ser simples lugares comunes (en el buen sentido del término). Como - por ejemplo en este diario- "caballero regordete", "siniestras alhuaquerecas", "amigo inmejorable", "usanza colonial", etc., etc., y, que, por lo tanto, pueden ser empleadas como cualquier palabra corriente del idioma. Por otro lado, no es ya una imagen nueva o un acierto como lo es, a mi parecer, la frase de Huidobro. Está, pues, justamente en ese término medio soso que pasma a los últimos barrigones y atrae a los primeros literatoides. Van aquí mis agradecimientos por la justa advertencia.⁴⁷⁶

A lo largo de la novela, Emar se debate entre las ansias de novedad que le llevan a una revisión desconfiada de las técnicas narrativas al uso y un trayecto por los caminos de la experimentación. Ese recorrido se inicia con la asunción de una mirada hacia la realidad exterior desde una

⁴⁷⁶ Idem., p. 30.

perspectiva puramente artística, que quedará forjada desde el primer episodio. En palabras de Patricio Varetto:

"En este capítulo el narrador experimenta una transformación debida al intercambio producido entre su "vida" y sus "lecturas"; será personaje de los otros leyendo; los otros, los personajes de la ficción, traspasarán sus límites para instalarse en su vida, y la escritura será el punto del indecible encuentro entre la realidad y la Realidad literaria."⁴⁷⁷

Esta posición desde "dentro" de la obra literaria, hará variar todas las percepciones de la realidad que transmita el narrador. La presencia de un cortejo fúnebre, regido por cosacos es descrita desde una perspectiva absurda y paradójica según una interpretación convencional, pero que partiendo del universo mental, y el propio plano físico de la voz narrativa responden a una observación auténtica:

Ya se veía el cielo. Ya aparecían los edificios de enfrente. Ya se veían enteros.

Ya tenía yo que mirar hacia abajo, hacia el pavimento, para contemplar los aguerridos cosacos.

Hasta que pasó el último, grande como un ratón.

Y apareció la carroza, chica, chiquita, balanceándose como un barco en tempestad ante cada ranura entre dos adoquines, y los deudos, que marchaban a ambos lados de ella, iban ahí como hormigas, como hormiguitas ... titas.

⁴⁷⁷ Patricio Varetto, "Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*", en *Pluma y pincel*, n° 165, Santiago de Chile, 1993, p. 36.

¡Inolvidable amigo!.⁴⁷⁸

El plano físico y mental superior en el que se ubica el narrador, le proporciona una función deílica que se convierte en generador de angustia, explicitada en una serie de reflexiones de resonancia bíblica que equiparan el Conocimiento al dolor:

Ahora: ira contra Dios.

Pues yo, en el balcón del noveno amigo y frente a mis vecinos, hacía en pequeño, en miniatura, en piojo, el rol de ver en globo - aunque más no fuese el costado de una casa - lo que los de ese mismo globo veían seccionado. Un aspecto del rol de Dios [...]

Es mucho haber tenido un poco - por poco que sea de la visión de Dios sobre cuatro seres que en una casa en un instante son "uno" y que no atinan a saberse, ni lo atinarán jamás.

Ira contra Dios. Ira por haberme hecho presentir - aunque sólo por un mínimo ser - una mínima parte de su rol. Pues quiero permanecer en el mío, sin distracciones ni vislumbres, rol de hombre gusano que se arrastra y que, si es mucho su desamparo, llame y clame, ante todo, a los infiernos.⁴⁷⁹

El destino del escritor tiene algo de "maldición". Las coincidencias estéticas con sus compañeros de generación, Huidobro y Rosamel, principalmente, son evidentes. El poeta posee una autoconciencia marcada

⁴⁷⁸ Juan Emar, *Un año*, ed. cit., p. 32.

⁴⁷⁹ Idem., pp. 48-52.

como ser hipersensible, que se eleva frente al hombre común que no siente el remecimiento interior de la inspiración creadora o del pensamiento trascendente:

Se ocupan de todo, todos los cambios la fisonomía: otro transeúnte, un auto, un tranvía, una muchacha en su ventana, el periódico, el tabaco, un perro de la calle. Todo, menos lo que de ellos mismos se desprende hacia el suelo, lo que ellos mismos absorben con el cuerpo entero.

Acaso porque, de tanta cosa, esto es lo único inexorable: sombra en el sol, nada de sombra en la sombra.

Pasan. De todos lados, para todas direcciones.

Cambian sus fisonomías hasta frente a una mosca extraviada entre coches y farolas.

Más no ante lo inexorable. Ni un cambio, ni un gesto, ni una pequeña mueca. ¡Hombres cobardes!⁴⁸⁰

En sus obras, Emar reflexiona al igual que Huidobro sobre el miedo que le produce al hombre la constancia del poder de su propia imaginación:

No hace mucho tiempo, aquí mismo en San Agustín de Tango, un amigo me hizo una apuesta. Cien pesos a que no me atrevería a pasar solo una noche en el Cementerio Apostólico. Rehusé la apuesta. [...] Considero tan absurdo el miedo a los muertos, como el miedo al número 13, o pasar bajo una escalera. [...] Rehusé la apuesta de plano [...]. Pues una cosa es que los muertos nada puedan hacerme, ellos, directa, personalmente; y otra es - ¡otra muy distinta! - que yo nada me pueda hacer a mí mismo al

⁴⁸⁰ Idem., p. 44.

encontrarme de noche rodeado de muertos. Sé, perfectamente, sé, lo que soy en relación a mí mismo cuando voy por estas calles, cuando paseo por los campos o voy a teatros y cines. Pero, Cómo voy a saberlo para cuando me encuentre solo, de pie en el centro de un cementerio y a oscuras?⁴⁸¹

A partir de ese poder, la literatura y la creación artística se abre como un espectro infinito de posibilidades, un proceso de exploración múltiple que constituye un valor intrínseco:

El semicírculo cumplió un destino: la leona vino a dar contra el ave.

Aquí, ruego al lector seguirme con atención. Aconteció lo siguiente. Pero antes debo explicar lo que habría acontecido si no hubiese acontecido lo que aconteció; es decir, si el avestruz hubiese permanecido inmóvil.⁴⁸²

Cada una de esas infinitas posibilidades, cada mínima apreciación estética (como cada tono de los verdes que posee en su paleta el personaje Rubén de Loa) posee un valioso matiz de originalidad e irrepetibilidad que lo constituye en un germen creador auténtico:

Que baste con que diga que allí estaba el verde mío que hasta entonces yo había ignorado.

Estaba el de mi mujer. Y el de nuestro amigo.

⁴⁸¹ Juan Emar, *Ayer*, Santiago de Chile. Lom, 1998, (2ª ed), p. 69.

⁴⁸² *Idem.*, p. 22.

Y el de la relación entre mi mujer y él. Y el de él conmigo. Y el de los tres en ese punto, pues, si nos movemos, es otro verde, (que también se hallaba en las telas), el de ese sitio y a esa hora precisa ...⁴⁸³

Ayer es la narración de Emar, en la que, como vemos, aparece de modo más intenso la reflexión metaliteraria. A través de la descripción de "un santo y paciente gordo concreto"⁴⁸⁴ surge la problemática sobre la esencia de la escritura. La novela no puede dirigirse de la totalidad al detalle mínimo, pues cae en el sinsentido de la "descripción de ornitólogo"; pero, el fenómeno opuesto, partir de un único puente concreto lleva al absurdo del aislamiento. Un "único gordo aislado", como fijar la vista en un interruptor, acaba llevando a un espacio en blanco sin referencias. Los hechos se enmarcan en una globalidad. Emar juega a deconstruir los enlaces entre las percepciones concretas y el marco general en el que se integran. De este modo, el ser debería enfrentarse a una introspección continua, sin asiduos externos. Esa capacidad es la que determina el carácter "sagrado" del escritor, pues esa experiencia catártica no sería soportada por el hombre común, dominado por la rutina y el vacío de la sociedad de consumo:

No me cabe la menos duda que si en un sitio abandonado e innaccesible, pongamos la cumbre del Tupungato, colocáramos un café, una tienda y un cine, pronto, muy pronto, antes de lo que usted se imagina, caballero, empezarían a brotar hombres de entre los peñascos y de bajo de nieves

⁴⁸³ Idem., p. 36.

⁴⁸⁴ Vid: *Ayer*, ed. cit., pp. 50-53.

eternas. Hagamos ahora lo contrario, caballero. Coloquemos en la cumbre del Tupungato cuantos hombres usted quiera, pero sin tiendas ni cafés ni cines. Enloquecerían primero y morirían después.⁴⁸⁵

Las últimas páginas de *Ayer* se centran en el poder de la memoria y las consecuencias destructivas que trae una excesiva introspección. El protagonista queda atrapado en el recuerdo de los sucesos del día, en el espacio dubitativo del sueño o el cansancio físico. Es una experiencia recurrente en los textos de Emar, como matiza Ignacio Valente en una reseña sobre *Miltín* extensible al resto de la producción emariana.

"Este es el 'surrealismo' de Juan Emar. Consiste en la percepción de los 'infinitesimales' de la conciencia, de los elementos insensibles y marginales que se interesan a la gente sensata, o que sólo cruzan entre sueños u fiebres por la atención de los cuerdos [...]

Y su descripción, por su puesto, contiene una feroz ironía, porque desenmascara el mundo de los sensato-burgueses y su aparente orden."⁴⁸⁶

Por tanto, *Ayer*, más que una novela al uso, es un ejercicio antinovelesco que elabora una reflexión sobre el arte y una disertación intimista acerca del tiempo y la memoria. Mediante la plasmación artística (los trazos de su propio cuerpo como una línea cerrada) el protagonista representa el valor orgánico de la creación y escapa del círculo infernal al

⁴⁸⁵ Idem., p. 58.

⁴⁸⁶ Ignacio Valente, "Miltín 1934, en *El Mercurio*, 20 de agosto de 1972.

que le ha sometido su mente hiperestésica. Insertan además, la capacidad evasora del discurso literario, se conecta en este texto emariano en torno a tres puntales básicos: el sexo, la muerte y el recuerdo, con lo que manifiesta una línea temática acorde con sus coetáneos vanguardistas chilenos.

Otra de las características que define a los textos de vanguardia consiste en la visión fragmentaria de la realidad, que es afirmada de modo clarificador en *Un año*:

No puedo más que detenerme ante cada poeta.

Cada una de ellas será la única realidad vital, personal, como yo, como todos los hombres y bestias que aisladamente caminan y penan, solos, con un destino y un mundo solo dentro del cuerpo.

Nada más que las gotas, nada más, porque más ojos están hechos para no dividir más allá.⁴⁸⁷

Sólo se asume como verdadera la incapacidad de percibir una imagen global de la existencia; el individualismo del creador queda reforzado y aparece un personaje a medio camino entre la revelación, la videncia y perfiles psicológicos de tipo esquizoide, propensos a divagaciones alucinatorias:

Porque tal creí, firmemente, en la *gruta tranquila*. Tal creí y, ante tal creencia, no medité nada, ni un centésimo de nada, ni sobre océanos ni olas ni pozas

⁴⁸⁷ Juan Emar *Un año*, ed. cit., p. 73.

ni gotas, ni sobre vidas grandes como constelaciones ni chiquititas como microbios.⁴⁸⁸

La estructuración fragmentaria del discurso llega a su punto culminante en *Diez*. El texto se estructura en diez relatos, a su vez subdivididos y agrupados en "cuatro animales", "tres mujeres", "dos sitios" y "un vicio". La obsesión con el valor simbólico de la numerología⁴⁸⁹, que se hace patente en todos los textos de Emar, se desarrolla en *Diez* con todas sus complejidades. La decena es la suma de los cuatro primeros números. El cuatro está relacionado con la cruz y el cuadrado, marca los ritmos estacionales y las suposiciones míticas (ríos del paraíso, pilares del universo). Remite a lo que permanece, pero dentro de una realidad finita, por ello se asocia en el relato con figuras del mundo animal. El tres, por el contrario, es el número perfecto que simboliza lo acabado y culminado. Expresa la permanencia en el dinamismo. Su expresión geométrica, el triángulo, es el producto de la tensión entre círculo y línea, el principio activo y fecundante y el receptivo o fecundado; de ahí que no sea casual su asociación con la mujer, que se enmarca en la obra de Emar como representación viva de la belleza ideal. El dos es la cifra base de la alteridad, la pluralidad y las oposiciones. Remite al amor, la lucha, el diálogo. El uno supone, en cambio, el ser en estado puro, la individualidad. El principio y fin

⁴⁸⁸ Idem., p. 79. La cursiva es nuestra. Compárese con la evolución del personaje Bernardo Saguen, que encuentra en la gruta el espacio del silencio que le permite olvidar la "palabra maldita", el grito de "¡Sátiro!". Vid: *Sátiro el poder de las palabras* ed. cit.

⁴⁸⁹ Recordemos, en *Un año*, la recurrente existencia del protagonista en el poder mágico del número catorce.

infinito, representado por el círculo, al que tienden todas las figuras geométricas cerradas sin adecuarse a él. El uno remite a la esencialidad, que es precisamente, el trayecto de búsqueda que recrea Emar en "El vicio del alcohol", en una defensa a ultranza del hedonismo y la afirmación individual.

Así, el diez simboliza la plenitud y la reintegración a la unidad después del desarrollo experimentado en los nueve primeros números. Supone una totalidad, un resumen con una coherencia interna, una visión exhaustiva. Todo ello forma parte de la intencionalidad estética en *Diez*, que, representa, principalmente una apología de la libertad total del creador a través del posibilismo, y la belleza de lo ideal que no precisa de la ejecución, del acto que empañaría y pervertiría su belleza esencial, en una declaración de principios indefectiblemente vanguardista:

La irresponsabilidad se presentaba del siguiente modo: sentir profundamente dentro de si mismo - y al decir dentro me refiero e insisto en el pecho y la garganta - que puede uno hacer cualquier acto, especialmente los contrarios a cualquier moral y cualquier ley, sin que se produzca sanción alguna, ni proveniente de fuera, es decir, de los demás hombres, ni creciendo de la propia conciencia. Es la libertad total.

La libertad, por ejemplo, de penetrar en cualquier cosa, violar, asesinar y la cuenta se saldará fuera, lejos, sin parte de uno.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Juan Emar, *Diez*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1997, p. 113.

La idea de ruptura para Emar, pasa, como vemos, por la vulneración de las normas legales y morales, pero también por el desafío de las leyes físicas del universo, por la conquista de los territorios de la imposibilidad.

Libertad mayor aún: la de lanzarse por un balcón, caer y no estropearse, la de abrirse con una daga el vientre, mirar lo que hay dentro y seguir por la vida igual, la de extender ambas manos por entre las llamas de los faroles, y, sin experimentar dolor alguno, soñar dulcemente en que uno puede hacerlo y los demás hombres no. [...]

Ejecutar cualquiera de tales actos habría sido innecesario. La sensación y certeza de su posibilidad era suficiente para penetrar el cuerpo entero y golpear pecho y garganta.⁴⁹¹

Por otra parte, Emar relativiza la validez de los cánones y preceptos artísticos, puesto que presenta una cómoda ambivalencia. Toda realidad es susceptible de múltiples interpretaciones y etiquetajes, pero la expresión artística tiene su origen en una revelación interior que conecta con la experiencia de lo inefable, por encima de estilos o corrientes:

Al día siguientes los artistas discutían la nueva escultura.

Hubo quienes hallaron aquello de un naturalismo demasiado osado; hubo quienes, de una estilización exagerada. Hubo quienes la emparentaron a Atenas; quienes, a Bizancio; quienes, a Florencia; quienes a París. Hubo quienes consideraron ultrajante hacer brillar el cuerpo púber de una virgen sobre los que ya no son; hubo quienes aseguraron que la desnudez de la

muchacha en flor redimía, con su presencia, todas la faltas de quienes duermen bajo la tierra. Hubo quien arrojó a sus pies un cardo; quien, una orquídea; quien un escupitajo; quien un puñado de corales y madreperlas [...].

Ignoraban que aquello era Camila, mi adorada y desdichada Camila; que aquello era su cuerpecito siempre resistente al amor y hoy a la intemperie de las miradas; que aquello era mi total irresponsabilidad protegida por una lápida mortuoria y hecha mármol por el crimen.⁴⁹²

La esencialidad y el valor catártico de la poesía y el arte aparecen en el último relato "El vicio del alcohol" que, tras un recorrido por relatos de corte mítico, evasivista, culturalista, disquisiciones sobre arte o inquietudes existenciales, realza la conexión del creador con lo terrestre y propugna una escritura, que bajo la apariencia de la deshumanización, proyecta una evidente conexión con los otros:

Anoche oí el grito ronco de una mujer que gozaba.

Un momento después me tomé una copa de alcohol puro. Y lloré sobre las desventuras que afligen a mis semejantes.

Luego tomé una copa de whisky. Lloré sobre cuanto tienen que sufrir, a causa de mis semejantes, los animales y aves de nuestro planeta.

Luego tomé una copa de pisco. Lloré por los reptiles, los peces y los insectos.

Luego tomé una copa de vino. Lloré por las flores, las hojas, los frutos, por las raíces que se entierran suelo abajo.

⁴⁹¹ Idem, p. 114.

⁴⁹² Idem., pp. 93-94.

Por fin tiene un vaso de cerveza. Y lloré por nuestros hermanos, nuestros tiernos y dulces hermanos que no hablan, que no crecen, que no fornican: los minerales. ⁴⁹³ [...]

Tras la gradación intensificadora que identifica al creador con todos los elementos de la naturaleza, la figura de la Mujer surge para redimirlo de ese dolor y otorgarle plena dimensión humana a través del goce sexual ilimitado como potencial liberador.

Apareció Pibesa, lenta, regular, sobre sus empinados taconcitos rojos.

Sonriente, se dejó atar con cadenas gruesas. [...]

La azoté sin piedad. [...]

⁴⁹³ Idem., p. 170.

Entonces todo el barrio, todo Santiago, todo Chile, toda América oyó, en medio de la noche, el grito ronco de una mujer que gozaba.⁴⁹⁴

Dentro de los elementos "antiliterarios" que introduce Emar en su discurso narrativo, surge de modo intercalado entre la evolución de las débiles tramas, las referencias hacia la crítica literaria, que principalmente, derivan en una descalificación de los representantes del oficialismo chileno de su época, y de modo más general, replantean la relación que el objeto-arte establece con el receptor-lector-espectador y con el receptor crítico. En *Miltin 1934*, Emar dedicará un buen número de páginas a atacar despiadadamente a Hernán Díaz Arrieta (Alone), paradigma de la insulsa crítica tradicional chilena que se caracteriza en palabras de Emar por "el miedo negro a equivocarse". A lo largo de sus textos teóricos, insistirá en este tema, que le acarreará más tarde como consecuencia la nula difusión de su obra por parte de los círculos culturales chilenos:

"Equivocarse en ciencias es menos duro que equivocarse en artes. Pues en las ciencias - hijos de la observación serena, "sin pasiones", de la naturaleza - todo error se comparte entre el observador, el medio de observar y la cosa observada. Y por grande que el error sea, es siempre un grano que cae al edificio común, al edificio único e impersonal [...]

Equivocarse en artes es fatal. Es tal vez el pecado que no alcanzará nunca perdón. Nunca perdón en la vida eterna. En esta vida, acaso algo peor: una sonrisa y el olvido. El error en las artes no será un grano al edificio común.

⁴⁹⁴ Ibidem.

Sus puertas se le cerrarán. Pues el edificio común pide la renovación permanente dentro de la exaltación de la personalidad."⁴⁹⁵

La irrupción de la estética de vanguardia y del arte contemporáneo provoca un choque frontal con la mentalidad tradicionalista de la crítica chilena, que decide ignorar los nuevos postulados, y se parapeta en los grandes maestros del arte clásico para evitar cualquier rigor analítico frente a un fenómeno artístico en eclosión que no comprenden ni pretenden aceptar:

Conozco un profesor de pintura que por ningún motivo suelta a Rembrandt de los labios. Mientras pinta habla del maestro, y a sus discípulos mientras pintan les habla también del maestro.

Luego uno ve los cuadros de profesor y discípulos y se pregunta: ¿por qué Rembrandt? ¿por qué no Boldini o Franciscovitch? ¡Misterio! Acaso ha de ser porque el nombre de un maestro en la boca de un hombre con aspecto de maestro cae siempre muy bien, infunde respetabilidad, y sobre todo, porque esos hombres quitan todo riesgo de equivocarse y a nadie compromete.⁴⁹⁶

En *Diez*, apela también a ese desconocimiento de artistas y críticos que pierden sus referentes asentados y sienten el desconcierto ante la nueva realidad creativa:

⁴⁹⁵ Juan Emar, "Críticas y críticas", en *La Nación*, 4 de diciembre de 1923, p. 7.

⁴⁹⁶ Idem.

Sólo veo a Camila. Sólo me pregunto quiénes estaban en la verdad y quiénes erraban: Atenas o Bizancio, Florencia o París. Sólo llego a la conclusión que el yerro era general y que era causado porque todos ignoraban lo que realmente representaba la estatua que se erguía ante sus ojos. Entonces - ignorantes y para substituir tal ignorancia - querían aproximarla a una verdad cualquiera: Atenas, Bizancio, Florencia, París.⁴⁹⁷

El positivismo y la sociedad cientifista de entreguerras crea un tipo de receptor que aplica a la obra de arte una serie de criterios pragmáticos, semejantes a los que rigen en otros contextos de su existencia. Emar reflexiona sobre ese preceptor acomodado en *Miltín*:

Ven el arte únicamente de acuerdo con las necesidades y posibilidades de sus propias vidas - no de vidas totales, no en lo que pudiesen tener de imaginativo y creador - , sino de vidas actuando en la diaria sucesión de los hechos.

Por lo tanto, como una obra, pongamos, de Arp, de Braque o de Ernst, no tiene asidero - casi diría "comodidad" - para la realización de los hechos diarios y materiales les queda, acto continuo, en un terreno falto de aplicación, falto de utilidad [...]

Ortega y Gasset les dice con razón a esas gentes que quien en el arte actual no vea más que capricho, *puede estar seguro de no haber comprendido ni el arte nuevo no el viejo*.⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Juan Emar, *Diez*, ed. cit., p. 94.

⁴⁹⁸ Juan Emar. *Miltín 1934*, ed. cit., p. 213.

Además, otro factor desencadenante de la desconfianza hacia el arte emergente, estribará en la incompetencia y la solemnidad hueca y grandilocuente del crítico, que se limita a desplegar una serie de recursos ornamentales estereotipados, y que se acoplan de modo estándar a cualquier realidad artística sin que ello implique una profundización real en esa obra:

"Alrededor de las artes, se hace una literatura pomposa y azucarada que, con razón, hace sonreír despectivamente a cualquier buen señor, y por todas partes salta esa fraseología boba que sobrepasa en inflazón, aún a la fraseología usada para los héroes. Después de tales arranques histéricos de necedad, todo el mundo tiene derecho a creer o que trata con enfermizos del sentimiento o que se los quiere tomar el pelo."⁴⁹⁹

En conclusión, Juan Emar, tras explicitar en sus obras narrativas y en sus "manifiestos" y artículos técnicos, su concepción del arte en general, y de la función de la literatura en particular, desarrollará en sus novelas su especial concepción de escritura, basada en una estética novedosa que gira en torno a la disolución paródica y corrosiva del mundo heredado, la preeminencia de espacios fantásticos y evasionistas, y, sobre todo, la introducción de cuestionamientos, revisiones antidogmáticas, reflexiones de tono existencial en los que la narración se convierte en una vía de conocimiento, pero desde el prisma distanciador del humor, elemento clave en su producción literaria. Así, pretende condensar en una amalgama reveladora, la poliformidad del universo real e imaginario. Trataremos de

⁴⁹⁹ Juan Emar, "Moscardones", en *La Nación*, 27 de mayo de 1925, p. 1.

analizar brevemente esos aspectos que sitúan a Emar en una tipología literaria que engarza con la vanguardia europea de la década de los treinta, como afirma sin titubeos el propio Neruda:

"Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka, aquí tenéis nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable basado en su propia existencia, no por sencilla menos misteriosa."⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ Pablo Neruda, "Juan Emar", (Prólogo a *Diez*), ed. cit., pp. 9-10. El testimonio cobra especial valor en cuanto fue manifestado en 1970 en Isla Negra, por lo que Neruda reafirma el carácter de permanencia que adquiere la producción emariana.

III.2. LA VISIÓN PARÓDICA COMO ELEMENTO SUBVERSOR.

Como hemos venido afirmando en el apartado anterior, Emar presenta como característica constante, la tendencia a instituir una nueva concepción del arte a partir de un socavamiento de las relaciones que tradicionalmente han mantenido el narrador y poeta con la propia materia escritural, con el receptor y con el contexto exterior que interfiere como adstrato extratextual, es decir, la tradición histórica y literaria. *Miltín 1934* constituye el ejemplo en el cual, de manera más evidente, se textualiza esa actitud revisionista. Escrito y publicado originalmente en el año siguiente al mencionado en el título⁵⁰¹, coincide con el *Mío Cid Campeador* de Huidobro en la deconstrucción paródica de la Historia oficial, pero la novela de Emar disemina su intención demoledora hacia el panorama literario y cultural chileno de la época, hacia las nociones absolutas de arte y creación, y, en general, arremete contra el conformismo y la intolerancia burgueses que impregnan la sociedad de su país. El texto arranca con una imitación irónica de la novela clásica, descriptiva, figurativa y anclada en un supuesto “realismo”:

Martín Quilpué vestía como sigue: sombrero calañés gris claro con cinta negra; traje vestón azul marino con rayas blanquecinas; camisa blanca rayada de azul; cuello de pajarita[...] Olvidaba: el hombre Martín Quilpué lleva bigotillos, mas no barba. No usa anteojos ni bastón. Fuma cigarrillos

⁵⁰¹ Juan Emar, *Miltín 1934*, Santiago de Chile, Dolmen, 1997. En adelante, todas las citas de este trabajo referentes al texto pertenecerán a esta edición.

Baracoa que enciende con fósforos Volcán. Ignoro cómo será su pañuelo, pues no se sonó en mi presencia. Huele a agua de Colonia de la Farmacia Universo, calle Chacabuco 1142, teléfono 70173.⁵⁰²

En efecto, la obra se convierte desde su inicio en un aldabonazo a las conciencias del receptor adocenado, que viaja a través del arte con su microscopio de zoólogo, o con la actitud de un turista en busca de experiencias “moderadamente salvajes”. La comicidad de la situación sucedida en el cabaret Arno entre el narrador y un grupo de representantes de la pequeña burguesía sirven de ejemplo para satirizar a este grupo social:

El gordo no hacía nada, pero demostraba un contento interior al haber traído de fiesta a sus tres compañeras. De éstas, dos tomaban granadina, y la tercera, té con leche. [...] Las tres pequeñas burguesas habían ido a divertirse, frenéticamente, si era posible. La diversión, casi diabólica para ellos, consistía en hallarse allí en medio de los ruidos hundidos, constatarlos, rozarlos, sentirse en sus tentáculos. Es lo que llama esa gente, “ir a cosas raras”. Así es que para ellos, todo era “cosa rara”[...] Cuando los enamorados se cuchicheaban, eran risas ahogadas por los pañuelos en medio de gritos de escándalo.[...] Oyeron que pedíamos coñac. Instantáneamente metieron las narices sobre la mesa y rodaron mil palabras a media voz.⁵⁰³

Los ataques de Emar no sólo van dirigidos al concepto tradicional de literatura. El intento de escribir “El cuento de medianoche”, que estructura

⁵⁰² Idem, p. 7.

⁵⁰³ Idem, pp. 25-26.

la novela, se convierte en una corrosiva destrucción de la escritura automática defendida por los surrealistas, pero también una burla al lector asustado por las innovaciones y los efectos “epatantes” de las nuevas manifestaciones artísticas, y sobre todo, supone un cuestionamiento de la relación creador-receptor, que no debe considerarse según los convencionales parámetros de mutua complacencia. Para Emar, el arte de su época presenta una fachada de ruptura formal, que, en ocasiones, esconde un único y uniforme desconocimiento de los fundamentos estéticos. El resultado es la pérdida de identidad:

Todas las casas de estas calles son iguales, idénticas, perfectamente idénticas. Las hay rosadas, verdes, amarillas, blancas, pardas, grises, azules y qué sé yo, pero son todas iguales. Las hay que tienen – como todos nosotros – la nariz al medio y un ojo de cada lado. Las hay con dos ojos de cada lado, con tres, con cuatro y con más. Pero son siempre iguales.[...] Algunos propietarios plantan al medio del patio un alto pino, otros un naranjo, otros ponen una jaula que llenan de pajarillos varios, otros un busto de mármol, de bronce o piedra, otros – como mi padre – no plantan ni ponen nada. Mas llegada la noche, ¡no hay caso!, todas las casas dicen “¡Somos iguales!”⁵⁰⁴

Ante la monotonía de ese panorama, Emar aboga por la presencia de un cierto malditismo en el arte que elimine el desasosiego y el hastío ante el

⁵⁰⁴ Idem , pp. 50-51.

placer burgués de la “buena literatura”.

Bien. Tanta bondad, ¿no es lo más aburrido que existe en el mundo? ¿No creen ustedes, señores, que únicamente con la colaboración del Dios bondadoso la vida sería un bostezo de nunca terminar? Andre Gide, en su libro *Dostoiewsky*, dice: “No hay obra de arte sin colaboración del demonio”. ¿No se podría amplificar esto hasta decir que no hay obra humana positiva sin colaboración del demonio? Y agrega Gide, en el mismo libro: “Es con los buenos sentimientos que se hace mala literatura.”⁵⁰⁵

Los excesos del psicoanálisis freudiano y de la literatura introspectiva sirven a Emar para alcanzar las cotas humorísticas más elevadas en la novela, ridiculizando al máximo a la alta sociedad santiaguina de los años treinta:

- ¡Qué hubo m´hija linda! ¿Qué es de su vida?
- Aquí estamos, pues. ¿Y tú, m´hija preciosa?
- Yo, te diré, mira que he estado mucho, pero mucho mejor de mi complejo de Electra, pero siempre algo molesta con mi complejo de inferioridad.
- ¡Qué lástima m´hija! ¿Por qué no te haces una psicoanálisis de tus fijaciones infantiles? Yo me la hice y te prometo que ya no sufro siquiera de narcisismo. [...]
- Y a propósito ¿qué es de tu papacito? ¡tan dije tu papacito!
- Ahí está mira. Está bien pero siempre con su complejo de Edipo que no lo deja dormir.

⁵⁰⁵ *Miltín* 1934, ed. cit., pp. 128-129.

- Mira, m´hija, te diré que lo mejor es que lo traiga su complejo a la conciencia. Mira m´hija, mi mamá y mi hermana llegaron a enflaquecer más de diez kilos porque tenían en la subconsciencia sus complejos sádico-masoquistas, en cambio ahora, encantadas de la vida tomando el cóctel en Gath y Chaves.
- ¡Qué regio m´hija! Se lo voy a decir porque te diré, preciosa, que con sus angustias subconscientes, papá nos hace la vida harto fome, m´hija.⁵⁰⁶

Del mismo modo manifiesta su hartazgo ante la presencia asfixiante en la “nueva literatura” de universos futuristas:

porque ya estaba hasta más allá de la coronilla con aviones, mosquitos, planetas, y qué sé yo; y porque ya, ahora, en este preciso instante, estoy harto, repleto, intoxicado de vuelos.⁵⁰⁷

Para Patricio Varetto⁵⁰⁸, el humor será uno de los rasgos definitorios de esta antinovela de Emar, y en este sentido, el relato de la batalla entre Pedro de Valdivia y el supuesto cacique mapuche Miltín, es utilizado como escenario para la experimentación narrativa, la subversión de las fuentes históricas y literarias y la presencia de una recreación mítica de la conquista;

Como se sabe, el 12 de febrero de 1541 don Pedro de Valdivia fundaba ésta la ciudad de Santiago. El 13 del mismo mes, partía en dirección del mar, más o

⁵⁰⁶ Idem, p. 53.

⁵⁰⁷ Idem, p. 184.

⁵⁰⁸ Vid: art. cit. p. 5.

menos por donde hoy corre el ferrocarril a Cartagena. Marchaba adelante un escuadrón de caballería del Regimiento General Baquedano N° 7; seguía después un batallón de infantería del Pudeto N° 12, y tras éste venía Valdivia con su Estado Mayor, con los servicios sanitarios, con varios frailes del convento de los Dominicanos de Talca y con cuatro compañías de ametralladoras Vickers.⁵⁰⁹

El anacronismo y el absurdo constituyen la base primordial del humor en el episodio de la muerte del cacique Miltín, pero Emar utiliza el absurdo como esencia básica de su modo de contemplar el mundo. La conversación del narrador con su amigo Samuel Vichuquén, “teósofo-yogi-vegetariano”, se encadena como una sucesión de proposiciones esperpénticas. La argumentación se formula en tres apartados:⁵¹⁰

1°- Si cada chileno mata 3 moscas diarias, al cabo de 100 años, habría 547.800.000.000 de moscas menos, lo que proporcionaría un excelente beneficio público...

2°- Ningún ser vivo debe morir, mejor sería echarlos dulcemente de casa...

3°- Pero si así se hiciese morirían de hambre y frío...

El aparente racionalismo queda, así, desenmascarado, puesto que Emar nos demuestra que la lógica dialéctica puede amoldar formalmente discursos grotescos y vacíos. La proyección de estos debates bizantinos supone una referencia directa al panorama intelectual que padece Emar en

⁵⁰⁹ *Miltín 1934*, ed. cit., pp. 69-70.

⁵¹⁰ Vid: *Idem*, pp. 78-79.

Chile, y que atacará con todo su artefacto verbal iconoclasta en las páginas de *Miltín*. Establece una brutal parodia contra el conocimiento parcializado y deshumanizado. El arte y la ciencia, vistos como fuentes de envanecimiento personal, de riqueza o vía de escape de devociones irracionales, caen en el sinsentido. En el episodio de las entrevistas con los sabios, subyace una crítica despiadada hacia el intervencionismo estatal, la ineptitud de las clases dirigentes y la estrechez de miras en el plano económico e intelectual:

Mas, en 1927 la cosa cambió bruscamente. El Supremo gobierno lanzó un decreto con fuerza de ley concebido más o menos en estos términos:

“Hágase tragar, guardar intestinalmente y expeler analmente a todo perenquene de la región de Illaquipel y alrededores, pedacitos de carne de caballo y buey, debidamente preparados, amasados, adobados, acerados y englutinados, para que luego sean fructificados, engendrados, cohabitados y embarazados como la Ley exige y se produzcan en territorio de la República, enormes y fuertes caballares y vacunos que correspondan a las presentes grandezas de la Nación”

Al leer tal decreto, señores, quedé estupefacto[...] Escribí cartas e informes[...] No hubo caso. En enero de 1928 perdí mi puesto.

Ahí quedé vagando y desesperado. En fin, todo mal tiene su fin. En octubre del 31 fui repuesto.⁵¹¹

El objetivo principal de las iras emarianas en el ámbito cultural será Hernán Díaz Arrieta (Alone), crítico “oficialista” de la época, al igual que Omer Emeth (el sacerdote Emilio Vaisse), también mencionado irónicamente

⁵¹¹ Idem, p. 122.

por Emar.⁵¹² Acusa a Alone de representar un modelo crítico carente de personalidad, sin inflexiones, donde todo se hace encuadrar en un molde, diríamos hoy, políticamente correcto, en el que se salvaguarda el criterio propio, por “el miedo negro a equivocarse”, resaltando alternativamente pequeñas virtudes y sutiles defectos de sus autores. El crítico deberá abandonar la actitud profética, puesto que los valores estéticos son variables y el arte, como la vida, no puede escapar del relativismo. ¿Cómo se valorará en el siglo XXI el arte del XX? ¿Y en el XXII y XXIII? Por todo ello, Emar propone una tipología crítica que sólo ensalce o descalifique, pero que silencie lo indiferente. A partir de esta crítica, (por fin indisimuladamente subjetiva), cada lector podrá establecer y pontificar su visión del arte:

Cada señor crítico escribirá única y exclusivamente, entiéndase bien, única y exclusivamente, sobre aquellas obras que le hayan entusiasmado, localmente entusiasmado, o bien le hayan horripilado hasta las náuseas. Y silencio total sobre todo lo demás. [...] Tiene mi sistema muchas ventajas. En primer lugar, nos evitaría, a nosotros público, hallarnos por lo menos una vez por semana en cada diario con esos artículos largos, laboriosos, obligados, en que un señor que no piensa nada, escribe sobre un libro que no le importa nada.⁵¹³

Y fue el silencio crítico casi absoluto el que acompañó a Emar durante décadas. Su actitud desvinculada de los grupos literarios chilenos no favoreció la difusión de su obra. Por otra parte, el vanguardismo en Chile

⁵¹² A este respecto, Vid: Bernardo Subercaseaux, “Modernismo extravagante y renovación modernista”, en op. cit, pp. 121-128.

⁵¹³ *Miltín 1934*, ed. cit., pp. 44-45.

siempre se manifestó como un fenómeno artístico epigonal que gravitaba alrededor de la figura de Huidobro, y centraba su interés en el terreno poético. En el otro extremo, los núcleos culturales y literarios más conservadores se manifestaban a través de un tipo de novela de un cierto realismo localista y rechazaban de plano las experimentaciones de los nuevos autores influidos por las corrientes europeas. Es significativo, además de la indiferencia crítica dispensada a Emar, el hecho de que María Luisa Bombal deba publicar, en ese mismo año 1935, su novela *La última niebla*, en Buenos Aires.⁵¹⁴ La cerrazón ideológica que invade el panorama oficial se personifica en la Sociedad Nacional de Bellas Artes, asociación de corte ultraconservador, y su órgano difusor oficioso, el diario *El Mercurio*. Esta entidad fue creada en agosto de 1918 como oposición al sistema academicista imperante. Entre sus socios fundadores aparece todo el grupo Montparnasse, Juan Francisco González y el propio Emar. Sin embargo a comienzos de los 20 la Sociedad ya había perdido su carácter alternativo para anclarse años más tarde en posturas oficialistas. Los hirientes dardos emarianos se dirigen de lleno a la institución y sus miembros cuando en un paseo por San Agustín de Tango,⁵¹⁵ conversa con su amigo pintor Rubén de Loa, y éste acaba confesando con temor su desagrado por un reciente Salón pictórico de la Sociedad Nacional:

⁵¹⁴ Cfr. Manuel Espinoza Orellana, “La obra de Juan Emar”, en *Literatura Chilena (creación y crítica)*, nº40, Madrid, 1987, p. 2-5.

⁵¹⁵ Recreación literaria de la ciudad de Santiago de Chile, presente en la práctica totalidad de la producción de Emar.

Pues he de decirte en secreto y en voz muy baja[...] Piensa que en estos tiempos se castiga con rudeza; piensa que se pide la excomuni3n, sin m3s; piensa que por muy poco puede venir la horca. Voy a hablar bajo, baj3simo ¿Alcanzas a oirme? ¿S3? Pues, bien: no me gust3 el tal Sal3n... ¡Chiiit! Guarda esta confesi3n s3lo para ti, te lo suplico.⁵¹⁶

Para finalizar este corrosivo di3logo, ambos personajes entonan un *¡Viva Chile!* y cantan una estrofa del himno chileno ir3nicamente retocada:

Estos cerros ¡oh, Patria! Y esteros
que tapizan tu suelo inmortal
no los pinten jam3s extranjeros
¡S3lo miembros de la Nacional!⁵¹⁷

Emar atacará, en el episodio del cuento franc3s, ingl3s y espa3ol, la falsa concepci3n del nacionalismo art3stico, confundido en ocasiones con un mediocre folklorismo, que propugna un tipo de arte que dibuje cierto “color local”. As3, recrea un paseo burgu3s en el que se alternan como marcos geogr3ficos la Avenue de L’Opera, Picadilly Circus o la Calle de Alcal3.⁵¹⁸ Emar manifestará su sentimiento de hartazgo ante la perspectiva vac3a y est3ril del arte y la sociedad chilenos, que arrastran un lastre hist3rico que coarta su capacidad de renovaci3n:

Ahora recuerdo aquellas palabras de Baudelaire:

A chaque lettre de cr3ancier, 3crivez cinquante lignes sur un sujet extra-

⁵¹⁶ *Milt3n 1934*, ed. cit., pp. 194-195.

⁵¹⁷ *Idem*, pp. 195-196.

terrestre et vous serez sauvés.

Es verdad. Pero no todos tenemos el don de poder meternos de narices en un asunto extra-terrestre y menos cuando algún *créancier* nos persigue. Y de haber *créanciers* en esta magnífica vida, ¡vaya que los hay! [...] Y ese vago temor a la muerte cuando un órgano nos funciona mal...*créancier*, y en este país un nuevo rumor de cuartelazo-sudamérica-negroide-tropical-charretera-viudaalegre... *créancier*; y una exposición de pintura de don Alfredo Araya o de don Carlos Alegría...*créancier*[...] y una opinión estética de don Alberto MacKenna...*créancier*. Es así. Como dijo Rubén Darío:

*La vida es dura y amarga y pesa.*⁵¹⁹

Todas estos principios estéticos, ejes temáticos diluidos a lo largo de la novela, se presentan de modo anárquico e impreciso, sin responder a un esquema argumental o a un hilo narrativo concreto; en este sentido, la concepción literaria de Emar, como la de Huidobro, es más poética que novelesca. De este modo la define Ignacio Valente:

“Entre una cosa y otra, el salto mortal. No hay relaciones; sólo hay absolutos. Cada ser encierra al universo entero, es un microcosmos que debe ser escrito en toda su plenitud interior. Esta increíble manera de narrar no es una simple extravagancia del autor; expresa una visión del mundo: la certeza de ‘que todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca’. El hombre que se mueve en la sucesión del tiempo y del espacio, entre

⁵¹⁸ Vid: Idem, pp. 138-139.

⁵¹⁹ Idem, pp. 101-102.

fragmentos de realidad, debe esforzarse por describir relaciones, puentes, nexos discursivos, asociaciones. [...] Juan Emar es un poeta.”⁵²⁰

En idéntica línea, Katharina Niemeyer analiza la actitud del paranoico narrador de Emar como la de un testigo atarácico de la realidad que contamina su aparente felicidad con los resquemores que le suscitan cuestiones existenciales:

“Más que los sucesos que vive, le interesan los pensamientos que ocasionan y que muy pronto toman su propio rumbo. En el fondo, es un hombre sin particularidades, un observador de los otros y de sí mismo que como personaje carece de densidad psicológica convencional, pero que abunda en profundidad – y originalidad- de reflexión”.⁵²¹

La autoconciencia de una realidad única que sólo puede explicitarse artísticamente de modo fragmentario y caótico anticipa un nuevo concepto de novela, semejante al que llevan a cabo Joyce o Faulkner. Los esquemas totalitaristas del mundo y el arte quedan desbaratados por esta poética emariana. A través de la conversación entre Gilberto Moya y Sandalio Tal, ejemplifica el sinsentido de esa “teoría del péndulo” vigente en el pensamiento de su época.

Burgués, conservador, ordenado y clásico, uno; liberal, anárquico,

⁵²⁰ Ignacio Valente, “Juan Emar: *Miltín 1934*”, en *El Mercurio*, 20-VIII-1972, p.2.

⁵²¹ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, p. 415.

radical y anticonvencional el otro, representan unas posturas irreflexivas y heredadas, en la que ambos son esclavos de unos criterios inamovibles:

Así aplaudirá mañana Gilberto Moya si se juzga que la cabeza de Landru debe caer, así aplaudirá coreado por agudos silbidos de Sandalio Tal que, en cambio, aplaudirá, entre dos vasos de cerveza negra todo jaque a los jueces, a los gendarmes, a los burgueses y a los profesores. Aunque ni uno ni otro sepan lo que es un juez, un gendarme, un burgués o un profesor. Por un eco espontáneo, Gilberto sólo sabe que a tales hombres hay que protegerles, pues, siempre tienen razón; Sandalio sólo sabe que tales hombres nunca tienen razón y, es por lo tanto, obra sana exterminarlos.[...] El péndulo, pensé. Que golpea y bate.⁵²²

Para Emar, sólo le resta al creador el consuelo de la duda continua, caminar sin relojes, sin puntos de referencia, como quedaría el espectador de un teatro si no existiese un telón final que cerrase formalmente la ficción.

El artista moderno ha de asumir esa idea, que supone un golpe de gracia a la literatura burguesa-tradicional, ya que la desaparición de los asideros entre objeto artístico y realidad, desmonta las concepciones estéticas asentadas en el receptor y lo priva del aspecto “utilitario de las manifestaciones culturales”. La existencia no posee originariamente telones ni límites, aunque en ocasiones nos empeñemos en establecerlos artificialmente. Este nuevo estilo de novela, marcado por un aparente caos, por la ruptura con la tradición que sitúa a creador y receptor frente a la

⁵²² *Miltín 1934*, ed.cit, pp. 64-65.

nada referencial no conduce, sin embargo, a una escritura deshumanizada y aséptica. Martín Quilpué, el enigmático personaje que abre y cierra la novela, (tal vez, alter-ego de Emar en su faceta más humana que intelectual), es el Ser que en medio del gris espacio teórico, de las a menudo estériles, farragosas y bizantinas divagaciones sobre arte, camina, vive, atravesando campos de leche, sangre, sudor, pan y semen, y que simboliza el valor permanente e inequívoco de la creación.

Dentro de los objetivos principales de las críticas y parodias de Emar se sitúan los pilares que conforman una concepción del mundo pequeño-burguesa. Uno de esos pilares lo representa, sin duda, la iglesia católica. En *Ayer*, la trama comienza con la prisión y muerte de Rudecindo Malleco; a partir de este personaje, la imaginación, el recuerdo y la libertad (en todos los planos; sexual, estético e ideológico), son castigados por la estrecha moral ultra-católica de San Agustín de Tango:

Así fue como, cinco minutos después de haberse abierto ante él las puertas de la Prisión Legal de San Agustín de Tango, se cerraban tras él las puertas de la Prisión Católica de la misma ciudad.

Y el segundo proceso empezó[...]

Limitóse la defensa a una oración pidiéndole a Dios clemencia para el hombre caído en pecado y, terminada esta oración, Rudecindo Malleco fue declarado culpable por unanimidad[...]

¿Qué pena darle al culpado?[...] todos estuvieron contentos en ir a consultar al más santo, al más puro, al más sabio de la Iglesia entera: Fray Canuto-

Que-Todo-Lo-Sabe.[...] ⁵²³

La severa crítica social se esconden tras el esperpento humorístico de un juicio absurdo. Nuevamente, la seriedad casi dramática de los moldes rígidos con los que la sociedad bienpensante acosa al artista se ven sazonados por lo que Niemeyer califica como “carnavalización de lo real con intención de sátira antiburguesa”⁵²⁴. La ortodoxia llevada al extremo, cae en el sinsentido y en lo grotesco. La decapitación de Rudecindo no es sino la traslación metafórica hilarante de las encarnizadas “razzias” que, desde la oficialidad chilena, se lanzan en oleadas contra los representantes de las nuevas tendencias.

“Por tanto, si tu ojo derecho te fuere ocasión de caer, sácalo y échalo de ti”: que mejor te es que se pierda uno de tus miembros, que no que todo tu cuerpo sea echado al infierno[...]

Después de las palabras de Fray Canuto-Que-Todo-Lo-Sabe, no subsistía duda alguna: el pecador tenía que ser amputado del miembro que le fue ocasión de caer.

¡Sí! ¡Muy bien! Pero, ¿cuál era ese miembro?

Duró el concilio una semana más. Al fin se optó por ir a votación. Eran los votantes 88. Votaron por ser la cabeza la causa directa de la falta, 45. Basaron su voto en que, desde un comienzo, las palabras del arzobispo habían sido en el sentido de que a ellos no les incumbían los hechos, ya que

⁵²³ *Ayer*, ed.cit., p.10.

éstos habían sido tomados, arrebatados, mejor dicho, por la justicia humana, sino que los pensamientos que los originaban. En todo caso, 45 eran la mitad más uno, así es que no había más que hablar.

Rudecindo Malleco perdería la cabeza en una plaza pública.⁵²⁵

La interacción de textos clásicos en la trama narrativa supone una presencia redundante del arte dentro de la literatura. De hecho, el texto arranca con el protagonista principal en pleno proceso de lectura del *Quijote* y la *Divina Comedia*. En opinión de Patricio Varetto, Emar construye:

“una poética cuyo rasgo dominante lo constituye el rico diálogo que entabla Emar –de un modo lúdicamente autorreflexivo- con los más diversos autores y textos de la tradición literaria, desde Cervantes a Huidobro, desde Shakespeare al Conde Lautréamont, desde Dante a Proust, y ello a través de una escritura que tantea la apropiación y que opera el distanciamiento convocando, evocando y revocando a estos otros que están en ella, que la miman y la mimetizan, cual travieso palimpsesto”.⁵²⁶

Por otra parte en *Un año*, como en el resto de la producción emariana, se observa un correlato entre los episodios literarios y los estados anímicos del protagonista, de raíz marcadamente romántica, pero con un valor

⁵²⁴ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños...*, ed.cit., p. 419.

⁵²⁵ *Ayer*, ed.cit., p.11.

⁵²⁶ Patricio Varetto, “Juan Emar. Pájaros intertextuales”, en *Pluma y pincel*, nº 172, Santiago de Chile, 1995, p. 31.

paródico evidente, pues es el poder del arte el que trastoca y condiciona las circunstancias vitales del ser:

Una idea: trepar por dicha escalera hasta la cumbre de la torre, contemplar la ciudad y los campos lejanos y así calmar mi prisa. Lo hice. Es decir, empecé a hacerlo. Empecé a trepar. Pero a la altura del vigésimonono peldaño, di un trastabillón (¡qué linda palabra!) y la *Divina Comedia* se me soltó de bajo el brazo y rodó.

Rodó escalera abajo. Llegó a la puerta, traspuso el umbral, dio de tumbos por la plaza. Se detuvo cerca del centro, se detuvo de espaldas y abierta, grandemente abierta: página 152, canto vigésimotercero.

A un lado, el texto, al otro, una ilustración: entre los altos despeñaderos aislados y sobre un suelo liso, un hombre por tierra, desnudo, de espaldas, los brazos abiertos, grandemente abiertos, los pies juntos, crucificado, así por tierra, sobre el suelo liso, entre los despeñaderos siempre aislados.

Dante y Virgilio miraban a aquel hombre. Bajo la ilustración se leía.

Attraversato e nudo é per la via

Come tu vedi, ed é mestier ch'e'senta

*Qualunque passa com'ei pesa pria*⁵²⁷

Las fuentes de la intertextualidad emariana no siempre aparecen de modo explícito con lo cual permite al lector desarrollar un papel activo en el desentrañamiento del significado global de la obra. Pero, sin duda, la propia esencia paródica de *Un año*, viene delimitada por la distancia entre las referencias textuales y su naturaleza como diario. El abanico de

⁵²⁷ *Un año*, ed. cit., pp. 17-18.

posibilidades interpretativas de la obra queda deliberadamente abierto; tras una continua alusión al carácter simbólico del número catorce, el texto finaliza con trece capítulos. Todo parece remitir al lector, que deberá establecer el cierre personal a una obra absolutamente innovadora y rupturista, que, paradójicamente, concluye con una afirmación irónica de su talante canónico y preceptivo:

“Hoy he amanecido, hecho, estado, asistido, traspuesto, vivido, vagado, pasado, venido, vuelto, sido, regresado, releído”

Y diario que comienza siempre de tal modo – puedo asegurarlo- roza la perfección, pues, cumple, al respecto, con la inviolable ley, ¡ley sagrada!, que han promulgado, desde que los siglos son siglos, todas las jovencitas que se desahogan en papel y tinta, y todos los sabios profesores de gramática y retórica. Amén.⁵²⁸

Como podemos observar, Emar esencializa la literatura que se cimenta en torno al dinamismo, (de ahí la acumulación gradual de participios verbales como resumen del anuario), a una reflexión personal, pero que fluye al exterior para proclamar y difundir una imagen novedosa de la realidad:

“la belleza hecha de fuerza, de potencia y de precisión máxima, de tanta precisión que cada tres minutos se detiene –fidelidad al tiempo- por un minuto, para volver a empezar ante la expectación clamorosa de las

⁵²⁸ Idem, p.119.

muchedumbres y de todos aquellos que se contentan, como visión de arte, con luz, sol, vigor...”⁵²⁹

De esa reflexión demorada e intimista y de la voluntad de expansión que posee Emar nace este texto. Patricio Varetto resume el espíritu del texto al afirmar que:

“*Un año* se sitúa a contrapelo de las convenciones tradicionales del género que adopta (el “diario de vida”) sancionando irónica y paródicamente el congelamiento de una forma escritural ligada históricamente a las mujeres y proponiendo su diferencia respecto del imaginario sentimental que ha signado esta práctica. Emar, en efecto, en *Un año*, no rehuye sino por el contrario acepta lo doméstico, lo cotidiano, más que cualquier otra obra suya, pero lo exagera con un cuestionamiento que explora hasta el absurdo, la aparentemente sólida estabilidad de lo real[...] Todo puede ser de otro modo. Todo puede ser ilusión.”⁵³⁰

En *Diez*, se alcanza el punto álgido en la dimensión paródica de la producción emariana, orientada en este caso hacia su vertiente más metapoética. En el relato “Maldito gato” satiriza acerca de la narración de tipo realista, en la que los elementos descriptivos se aglutinan hasta tal extremo que provocan una saturación semántica que conduce a la no significación:

⁵²⁹ Juan Emar, “Arte y deporte”, en *La Nación*, 8 de abril de 1924, p. 7.

⁵³⁰ Patricio Varetto, “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*”, en *Pluma y Pincel*, nº 165, Santiago de Chile, 1993, p. 36.

El pímpano era allí escaso. Percibí su olor únicamente dos veces y sólo una de ellas divisé sus hojas agudas de color tabaco. Tal olor es igual al que tendría una mezcla de boldo, cedrón, tilo, manzanilla, borraja, toronjil, verbena, zarzaparrilla, hinojo, brezo y hierba del platero, debidamente macerada, filtrada y calentada a 55 grados. Un olor, pues, cobijante que causa una inmediata reconciliación con la naturaleza entera.⁵³¹

Finalmente, en “El vicio del alcohol”, también incluido en *Diez*, Emar cuestiona los planteamientos didácticos o moralizadores del arte. La burla se estructura por medio de una serie de clichés simbólicos que pierden su efectividad expresiva por la evidencia dogmática de su intencionalidad:

En el primer plano se yergue una rosa artificial. Así:

Símbolo expresado:

Bajo la influencia de los vapores alcohólicos todo lo vemos color de rosa, como una rosa, de ahí la rosa.

Pero la rosa es artificial.

Símbolo expresado:

Nada de lo que vemos color de rosa tiene, de verdad, tal color. La vida sigue.

La vida es negra.

De lo alto, sobre la rosa, cuelga de su hilo, una tarántula velluda. Así:

Símbolo expresado:

Las tarántulas, sobre todo las velludas, son repugnantes, asquerosas, infernales. A eso lleva el vicio del alcohol: a convertirlo a uno en un ser repugnante, asqueroso e infernal.

⁵³¹ Juan Emar, *Diez*, ed.cit., p.32.

No se olvide que la tarántula queda *sobre* la rosa.

Símbolo expresado:

La verdad está sobre la mentira.⁵³²

Frente a esa tipología literaria que busca el adoctrinamiento irreflexivo, se alza la libertad individual, manifestada a través del poder de la imaginación creadora, que inaugura lazos asociativos inusuales y que marca sus criterios constructivos por encima de la lógica, la causalidad y las normas sociales establecidas:

Consideré también altamente absurdo cómo están organizadas sobre esta Tierra las cuestiones del sexo. Pues todas las muchachas hermosas deberían estar desnudas, de espaldas, atadas con gruesas cadenas, y con los muslos abiertos, totalmente abiertos. Entonces se las podría azotar sin piedad.

Pero no hay organización alguna. Al menos mientras las estrellas no nos expliquen todas sus distancias reducidas a entre ambas manos, y al menos mientras los obispos no vistan del verde de los musgos de los pantanos sosegados.

Nada de lo anotado es arbitrario. Entre esos tres elementos –muchachas atadas, estrellas y posibles obispos vestidos de verde- he visto siempre una filiación absoluta. Prueba de ello es que no he puesto otros elementos sino los anotados. Ahora bien, que yo, hoy día y hasta hoy desde 42 años, no pueda desmontar y luego explicar con claridad de cerebro bien organizado tal filiación, no es prueba alguna de su no existencia.⁵³³

⁵³² Idem, pp. 168-169.

⁵³³ Idem, pp. 165-166.

Como conclusión, la función de la parodia en los textos de Juan Emar se proyecta como un recorrido que destruye los preceptos sociales, morales y estéticos de la tradición y constituye una base para el establecimiento de una nueva poética que, mediante la fusión de lo lúdico y lo trascendente, de un humor producto de la reflexión interior a menudo dolorosa, es capaz de acercar al lector una nueva mirada sobre el arte y la existencia.

III.3. HUMOR Y EXISTENCIALISMO COMO CATARSIS EN LA OBRA DE EMAR.

Uno de los elementos centrales que permiten establecer una definición global de la vanguardia es la presencia de lo humorístico. Un humor que no se agota en una primera dimensión lúdica sino que busca la desmitificación de la obra artística. Frente a la “boutade”, que también existió, lo irreverente, lo iconoclasta, y sobre todo el poder sarcástico y corrosivo de la parodia pueblan los textos vanguardistas. Todas estas características del humor pretenden relativizar el valor mágico y aurático de la literatura. En todo caso lo literario sigue siendo objeto de culto para todos los vanguardistas. Para Hugo Achugar, la distancia entre los postulados críticos y la praxis artística de estos autores provocó que la mayor parte de las manifestaciones realmente “subversivas” ocurriesen más en las acciones que en el plano textual, y dentro de ese ámbito se limitasen a integrarse en el marco del “manifiesto” y la “proclama”.⁵³⁴

El humor, que aparece de modo constante en la narrativa de Emar, encierra bajo la apariencia de simple irrisión o como mero intento de quebrar la lógica racional de las normas sociales, una mirada desencantada y angustiada hacia el mundo, a la que contribuye en ocasiones el hecho de que muchos de los episodios humorísticos emarianos se inserten en una “estética

⁵³⁴ Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996, pp. 7-34.

del absurdo” o se vean ambientados en un contexto desdibujado, ambiguo, correspondiente a instancias irreales u oníricas.

Para Emar, cobra vital importancia la idea de alejar el arte y la literatura de los espacios convencionales de creación y difusión. Posee una noción antiacademicista que pretende aportar dinamismo y renovación a la práctica literaria sacándola a territorios desacralizados, lúdicos o masificados, como signo de la nueva estética, en un intento de aportar autenticidad a la producción artística:

“Los pintores y escultores, más que museos y academias, necesitan puntos de reunión y de reunión sencilla, alegre, en la que la más estafalaria de las ideas no alcance a ser un compromiso jurado; los literatos y poetas, más que bibliotecas, necesitan frecuentarse a diario, cambiar ideas y colosales proyectos, mantener en el calor vivo, las vibraciones que en la reclusión se calman. Y todos necesitan un contacto directo con ese inmenso público anónimo, que impenetrable cuando pasa por las calles, revela mil aspectos de mil vidas.[...] El café y el cabaret son los puntos indicados”⁵³⁵.

En este sentido, la introducción de contextos frívolos, desenfadados, en los que fluyen personajes diversos, favorece la aparición de episodios cómicos o burlescos en la narración. Sin embargo, esa comicidad supone, en la mayoría de los casos, una puerta abierta a la reflexión profunda, de corte existencial que remite normalmente al hombre perdido en su propia soledad o en una sensación de alienación: en *Miltín 1934*, uno de los pasajes recrea el

⁵³⁵ Juan Emar, “Herraduras”, en *La Nación*, 23 de julio de 1924, p.5.

café Zurich, donde el narrador se encuentra con personajes ya casi olvidados en su vida, a los que describe con absurda minuciosidad:

S.T., muchacha de quien estuve enamorado, sin que ella lo supiera, en 1913, ahora muy gorda y acompañada de un señor de bigotes.[...]

S.L., secretario de mi padre por ahí por los años de 1905 y a quien yo admiraba por saber escribir a máquina.[...]

T.T., cirujano que me operó de apendicitis en 1912.⁵³⁶

Tras esta larga retahíla de nombres y lugares seguidos de comentarios jocosos, se descubre el trasfondo verdadero de este recuerdo, que es poner en tela de juicio el valor del yo. La vida existe y circula por caminos diferentes a los de la experiencia individual. Por lo tanto, toda noción de verdad es una atomización; sólo es posible una visión fragmentaria del mundo. A partir de una serie de narraciones banales y presuntamente anecdóticas, Emar expone su conocimiento de la realidad y sus teorías sobre el arte:

Un verdadero estupor empezó a invadirme. Jamás, antes de haber entrado al Zurich, se me habría imaginado que aquella gente existiese y sobre todo viviese, ¡no!, siguiese viviendo. ¿Era posible?[...] Porque vivían, vivían a pesar de toda mi vida pasada, de toda mi vida lejos de ellos ¿Es decir, entonces,

⁵³⁶ Juan Emar, *Milín 1934*, ed.cit, p.21.

que en todas partes siguen viviendo a pesar de uno? Entonces, ¿para qué vive uno, para qué cambia, para qué salta?⁵³⁷

El tono desmitificador del humor emariano se observa en *Miltín* a partir del motivo literario del relato “La muerta” de Maupassant. El narrador se burla de las solemnidades burguesas y pone de manifiesto el poder relativizador de la verdad, que quiebra todas las concepciones ideales del mundo y transmite una visión escéptica del ser:

Un buen señor tenía una amiga que amaba locamente[...] Un día la dama sale a sus trajines. Cae la lluvia, se moja, coge un resfrío, enferma, muere. El tío en cuestión la entierra y hace grabar sobre su lápida esta inscripción:

Amó, fue amada y murió.

Va una noche al cementerio[...] Corre entonces a la tumba de su amada. Se alza la lápida y ella aparece. Como sus compañeros, busca también su inscripción y pone en su lugar más o menos esto:

*Salió una tarde para engañar a su amante, cogió frío y murió.*⁵³⁸

Observamos, además como la propia recreación del texto de Maupassant a través de la función intermediaria de un personaje del relato aumenta el distanciamiento con la fuente primaria y establece un tono general de desconfianza hacia los valores sólidos o asumidos como

⁵³⁷ Idem, p. 22.

⁵³⁸ Idem, pp.35-36.

verdaderos. La realidad se percibe en la mente del creador como una entidad inaprehensible y multiforme:

“De acuerdo con el planteamiento emariano, todo cuanto se percibe en la realidad a nivel de la realidad inmediata, de las apariencias, en tanto fragmentos en desconexión, está regido por el azar y la consecuencia es siempre lo absurdo”⁵³⁹

Liberados de las ataduras de la verdad aparente en el plano real, y también de los referentes artísticos tradicionales, cualquier evolución del relato es aceptable como materia literaria, por encima de su desvinculación temática con una hipotética trama global, y al margen de una coherencia racional. De este modo, la narración avanza hacia los límites del “non sense”:

Iba Clarisa paseando entregada a los placeres de la caza con su escopeta en la mano. “Clarisa”, dije. Volvió el rostro y, al ver que su nombre venía de los labios que diez años atrás la habían besado, fue tal su asombro que gritó “¡Ay!”, y un tiro se le escapó:

Pues bien, señores, el tiro dio medio a medio del pecho de Sultán el perro, y cayó Sultán en el instante mismo en que sus mandíbulas iban a coger a un pobre pato que huía graznando.

Murió Sultán, pero vivió el pato. Ese pato fue el más ilustre de los patos. [...] Proclamado luego como primer mandatario de la República, supo, a todo momento, dirigir con acierto y eficacia los destinos del país. Retirado después de un quinquenio a la vida privada fue una noche preparado al escabeche y

⁵³⁹ Soledad Traverso, *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1999, p. 160.

gustado por varios finos gastrónomos que regaron la cena con vino tinto de Borgoña.⁵⁴⁰

La ruptura con todas las normas lógicas, o con las asociaciones convencionales del lenguaje surge como una expresión más del rechazo a los criterios positivistas que han servido para apuntalar una sociedad vacía, basada en una ficticia idea de progreso y felicidad, y que provoca a la larga una sensación de frustración y desconfianza con los valores científico-tecnológicos que es común en los artistas de vanguardia. Así, en *Miltín*, el narrador acaba desmontando la Teoría de la Gravitación Universal de Newton:

El Sol, por ejemplo, si tiene más poder de atracción que la Tierra, no es de ningún modo porque sea mayor que ella, lo que equivale a decir que es totalmente falso que la materia atraiga a la materia en razón directa de la masa, como hasta ahora se había creído. La materia atrae a la materia en razón directa de las ganas que se le den de atraer materia.⁵⁴¹

El humor es utilizado también para la recreación paródica de la crítica literaria oficial chilena y se basa en la descripción hiperanalítica de un poema intrascendente:

Que linda en la rama
la fruta se ve...

⁵⁴⁰ Juan Emar, *Miltín 1934*, ed.cit, pp.55-56.

⁵⁴¹ Idem, p.164.

¿No están allí encerrados todos nuestros gratos e infantiles campos? ¿No está allí, concentrada, la naturaleza entera, simbolizada por verdes ramas y dorados frutos? ¡Y cuanta sencillez!

Si lanzo una piedra...

¡El movimiento! ¡La agilidad! ¡Vida, salud, juventud!

Tendrá que caer...

Tendrá... ¡Qué puntería! Es la seguridad del hombre verdadero – ni una vacilación-, es el triunfo de la humanidad sobre la rebelde naturaleza.

*... que caer. Gravitación... Newton... Einstein.*⁵⁴²

Desmantelado el supuesto rigor de los críticos, Emar derriba la solemnidad de las manifestaciones artísticas. En palabras de Ignacio Valente:

“Álvaro Yáñez Bianchi se rió generosamente de su país y de toda la mitología doméstica de su tiempo, no tan distante del nuestro si se piensa que los mitos son lo más duradero de una cultura – o de una barbarie-”.⁵⁴³

La experiencia cotidiana y, en apariencia, intrascendente, posee para Emar el mismo carácter “aurático” que las referencias existenciales transmitidas por el personaje mítico Martín Quilpué, de ahí que, tras el paseo de éste último por un edénico jardín, el narrador cambie bruscamente de registro al incluir una receta gastronómica de Huidobro:

⁵⁴² Idem, pp.48-49.

⁵⁴³ Ignacio Valente, “*Miltín 1934*”, en *El Mercurio*, 20 de agosto de 1972.

Al paso del hombre Martín Quilpué ninguna flor hace nada. Es como si por allí no fuese pasando el hombre Martín Quilpué.

Feliz él entre flores quietas. Pero yo también voy a darme mi pequeña felicidad que no es inferior a la de pasar inadvertido entre mil pétalos silenciosos. Voy a comer, y a comer un gran plato de sopa Oceánica. ¡Honor a la sopa Oceánica! ¡Y honor a su autor el poeta Vicente Huidobro! Puede ella figurar entre sus más sabrosos poemas.⁵⁴⁴

El humor más cercano al absurdo aparece en la obra *Ayer*, en ella se narran los acontecimientos, absolutamente insólitos, sucedidos el día anterior a la propia narración. El planteamiento excluye la existencia de una trama delimitada para convocar la plasmación de la realidad lineal que fluye sin aparentes artificios constructivos. La esencia del texto estriba, según Pedro Lastra, en la reflexión que motiva:

“El tiempo, fragmento en este *Ayer*, se proyecta como búsqueda de una integración posible, que logre vencer la amenaza de la disolución de los personajes en la temporalidad. La escritura rehace y recupera el tiempo perdido, y es así un momentáneo acto salvador...”⁵⁴⁵

En *Ayer*, Emar lleva a cabo una minuciosa deconstrucción del relato, enfocado a través del aparente prisma del humor y el absurdo, que finalmente remitirán a la angustia del hombre por encontrar un sentido a la

⁵⁴⁴ Juan Emar, *Miltín 1934*, ed. cit., p. 142.

⁵⁴⁵ Pedro Lastra, en Juan Emar, *Ayer*, ed.cit., (epílogo).

existencia y también la desolación del creador, que busca una concepción global y orgánica de su obra pese a la conciencia de sentirse a expensas de apreciaciones fragmentarias de la realidad. En el episodio de la visita al zoológico, el hiperdescriptivismo lleva a una obsesión por el detalle que congela la temporalidad y evita la progresión del arte:

Con este silencio, pudieron los veintiocho rayos de esos ojos atravesarnos el cuerpo entero con tanta facilidad y agudeza que sentimos de arriba abajo, cada uno de nosotros, catorce dolorcillos finos, estridentes, que nos perforaban para ir a clavarse en el suelo, muy atrás. Aquello empezó a hacerse intolerable.

-¡Vamos, vamos! -díjele a mi mujer- Si seguimos así, van a quedarnos en la sangre, circulando, varios pedazos de miradas de leonas y ello no es posible, pues aún tenemos, mitad mía, muchas cosas que hacer en esta vida.⁵⁴⁶

La narración, pese a una práctica ausencia de trama coherente, presenta una estructura extremadamente dinámica, basada en la intercalación de anécdotas tangenciales con respecto a la débil línea argumental, y, sobre todo, gracias a la alteración y anulación de las leyes cronológicas, que se logra con la introducción en el relato de pensamientos o fragmentos de discurso interior del narrador, que detienen o demoran el transcurso de *Ayer*, sirviendo además para apoyar el concepto de novela emariano, cercano a las variaciones musicales y centrado en el aspecto del posibilismo:

⁵⁴⁶ Idem, p.16.

En aquel instante ante el espectáculo que presenciábamos, quise decirle a mi mujer:

- El movimiento lateral del avestruz me ha recordado con mucha precisión el movimiento que a Belmonte le vi ejecutar frente a un toro de Veragua, el 8 de mayo de 1920, en la plaza de Zaragoza, pasadas las 4 y 31 minutos de la tarde y antes de las 4 y 32 [...]Tal pensé decirle, pero el tiempo me faltó ya que yo seguía formulando mis pensamientos y recuerdos con la velocidad habitual y lenta de los ciudadanos de San Agustín de Tango en el día de ayer, que era la misma habitual y lenta velocidad de anteayer, de hoy y de mañana.⁵⁴⁷

La ruptura de lo previsible y lo canónico constituirá la base del humor absurdo del texto. Los procesos de reificación de lo humano y la personificación de los objetos responden a los criterios de la nueva estética, en especial de los postulados provenientes del cubismo pictórico. Supone también una característica de la vanguardia la proliferación de pasajes lúdicos, observables, por ejemplo, en la escena en que una leona es devorada por una avestruz:

¿Lo logrará? ¿No lo logrará? [...] Junto con producirse el décimoquinto sacudimiento en mitad del cuello, el ave sonrió. Luego, al décimosexto, su sonrisa se trocó en risilla suave, entrecortada, nerviosa. No había duda que los esfuerzos de la fiera causábanle por dentro un ligero cosquilleo. Y ninguna duda podía haber tampoco de que dicho cosquilleo iba en aumento, pues, ya a la decimoctava

⁵⁴⁷ Idem, p. 23.

sacudida, el ave reía, reía, de buena gana y ya a la vigesimoprimer, sin poder contenerse más, prorrumpió en una estrepitosa carcajada.⁵⁴⁸

Es así como humor y sinsentido se erigen en rasgos autojustificadores del texto, puesto que, siguiendo a Manuel Espinoza, podemos suscribir que:

“En la escritura de Emar no hay una realidad subyacente, su intención no es suplantar ni reemplazar. El tema central de sus relatos es el movimiento, y los argumentos se desplazan en direcciones sin metas o hacia metas ambiguas”.⁵⁴⁹

En *Un año*, el humor que implica en su propia esencia un componente trágico se convierte en uno de los principios básicos que desentraña el sentido de la existencia. El mundo queda reducido para el protagonista a un silencio absoluto o a una macabra risa perenne:

Avancé no más rápido que un puntero de reloj.

Silencio.

Silencio, sí, durante todo el interminable recorrido del primer metro. [...]

Entonces, lejos, a distancias inauditas, percibí, brumoso y cristalino a la vez, un tintineo que, por su lejanía, me hizo pensar en las antípodas; por su calidad, en lluvia de vidrios sobre hielo [...]

Un paso más: el tintineo se modula, toma cuerpo, vibra, rebota. Mi destino queda marcado: sin defensa, sometido, abre el último paso. Y atruéname el oído el reír sarcástico, hiriente, de Camila. ¡No más precauciones ni

⁵⁴⁸ Idem, pp. 24-25.

⁵⁴⁹ Manuel Espinoza, “La obra de Juan Emar”, en *Literatura Chilena*, nº 40, Madrid, 1987, p. 2.

cuidados! Ahora salto de un lado a otro; al teléfono, lejos de él; a la risa de agujas, al silencio total... O el desprecio inagotable de mi amor único, o el abismo mudo entre el mundo y yo.⁵⁵⁰

Si en las relaciones con el mundo exterior y con los otros reina la incomprensión, la creación poética y artística, el demiúrgico potencial imaginador crea siempre nuevas redes de sentidos y percepciones en el espacio íntimo del ser:

Lentamente el hábito empezó a adueñarse de mi. Todo mi organismo se adaptaba a este nuevo modo de existir. La tumba se llenaba de significados mudos; la risa me iba infiltrando la voluptuosidad de sufrir. Una dicha dulce y doliente ocupaba por minutos más y más el sitio de los antiguos ajeteos. Mil objetos que escondían antes su vida íntima tras los sentidos que retumbaban por todas partes, ahora, dóciles, me los iban entregando como un presente delicado. Todo el vacío que me rodeaba se poblaba de existencias insospechadas.⁵⁵¹

El carácter oscilante, pendular, de la narración de Emar, (concordante con sus preceptos teóricos), se ve reforzada con las continuas reflexiones sobre la unidad y la multiplicidad del cosmos que se advierten en *Un año*. La ola, con sus diversas ondulaciones, escisiones, principios, fines y reconstrucciones, simboliza el destino común de la humanidad formada por miles de trayectorias paralelas, pero autónomas e independientes, que

⁵⁵⁰ Juan Emar, *Un año*, ed. cit., pp. 97-98.

constatan en todo momento su autoconciencia de limitación cognoscitiva, y muestran una cosmovisión fragmentaria:

Por lo tanto no es la ola. Es una entidad aparte, una unidad independiente...

¿Entonces? [...]

Cada trozo de ellas, cada uno en la ola, vivía por su parte. Cada sección abarcada por mis ojos, en cada fijación de ellos, era un ser aislado, con su voluntad y sus pasiones, en medio de millones de otros corriendo un destino paralelo..., paralelo, nada más. Entonces la ola única, como ser único en su monstruosa enormidad, no existía, no era. Era tan solo un resumen de destinos diferentes unidos por un designio superior, designio sin cuerpo, sin materialidad, sin cabeza, sin cabeza hundida, sin lomo doloroso rozando el aire.

La ola única no era más que una marcha común. Una marcha, una voluntad, una abstracción. [...]

No puedo más que detenerme ante cada gota. [...]

Nada más que las gotas, nada más, porque mis ojos están hechos para no dividir más allá.⁵⁵²

El punto culminante en la construcción de un esquema narrativo basado en rasgos humorísticos y en una estética del absurdo se alcanza en el episodio correspondiente al mes de diciembre, cuando el narrador evoca su travesía marítima por una serie de puertos. Los rasgos de cada ciudad surgen de la exploración paródica de su significante, pero subyace algo más:

⁵⁵¹ Idem, p. 101.

⁵⁵² Idem, pp. 71-73.

el último puerto, Manta, adquiere un sentido existencial. Está habitado por sólo tres personajes que, indefectiblemente, se turnan y sustituyen en una perpetua y estéril labor: dormir, (soñando con una tierra promisoría, Guayaquil); velar (en un desquiciado peregrinaje de saludos a los visitantes que se cruzan fugazmente en sus vidas) y comer (con un ritual sangriento y cruel hacia el alcatraz). Tras una apariencia externa idéntica basada en el cliché formulístico: “alegre y pintoresca ciudad en medio de una vasta y plácida bahía”, se esconde la realidad diversificada e individualizada, al igual que tras la aparente intención irrisoria nace la reflexión desengañada y la angustia ante el sinsentido vital. Emar explora la esencia de la realidad y sus símbolos desde la epidermis al núcleo. Para Patricio Varetto la clave del capítulo final de *Un año*, como representación perfecta de la novela emariana:

“ se estructura fantásticamente sobre la base de esta operación lúdica que al ´realizar´ los toponímicos ´desrealiza´ nuestras expectativas de transporte; no se trata de un viaje realizado por la geografía física del significado, sino de un viaje por la geografía imaginante del significante: un viaje motivado por el potencial asociado que da lugar a esos nombres en el ´topos´ nuevo de una nueva escritura. Leer a Emar es descifrar el enigma de una escritura que revela paso a paso las operaciones y estrategias que construyen sus textos como espacios para la manipulación de signos. Signos propios y ajenos.”⁵⁵³

⁵⁵³ Patricio Varetto, “Emar, la tradición literaria y los otros, a través de *Un año*”, art. cit., p. 36.

Esa constante apropiación de los “corpora” simbólicos, encierra una noción del arte condenada a la fugacidad, a la aparición reveladora e inquietante, devorada, como el alcastraz de Manta, por el referente implacable del espacio físico-real. Así, esta literatura enriquece las posibilidades del relato como actividad de inauguración, de colonización de marcos inexplorados a través de las encrucijadas abiertas por la imaginación creadora.

En el conjunto de relatos que conforma *Diez*, Emar ahonda en los principios estéticos que aparecían en sus obras anteriores. Los cuentos surgen como una tarea de adivinación o descubrimiento en el que las normas causales pierden su validez racional y el propio acto de escribir va manifestando las diversas claves interpretativas. El humor se inserta en este caso gracias a la presencia de elementos fantásticos. En “El pájaro verde”, el loro protagonista viene al mundo el 5 de mayo de 1821 (día del fallecimiento de Napoleón) y muere el 16 de agosto de 1906 (en la fecha del terremoto que destruyó Valparaíso). Ese “pájaro verde”, que deriva de la letra de un tango, supone para el grupo de artistas en el que se inscribe la voz narrativa, una especie de código cifrado polivalente:

“Yo he visto un pájaro verde”... Esta fue la frase –en un comienzo tarareada, luego únicamente hablada- que expresó todo lo sentido. La usaba para todo, y para todo sentía que calzaba con admirable justeza. [...]

Así, si alguno tenía una gran noticia que dar, un éxito, una conquista, un triunfo, frotábase las manos y exclamaba con rostro radiante:

- ¡Yo he visto un pájaro verde!

Y si luego una preocupación, un desagrado se cernía sobre él, con voz baja, con ojos cavilosos, gachas las comisuras de los labios, decía:

- Yo he visto un pájaro verde...⁵⁵⁴

Por otra parte, se convierte también en el justiciero o azote del mundo burgués conservador y estrecho de miras al que pertenece el Tío José Pedro, y realiza una labor depuradora de esa tipología social en decadencia, para postular una nueva concepción de la relación del creador con su entorno.⁵⁵⁵ Es, en palabras de Jorge Edwards, “un loro humanizado y demoníaco un ave fénix que surge de sus cenizas [...], una necesidad esencial de la vida chilena”.⁵⁵⁶

El cuento titulado “Maldito gato” toma cohesión mediante la parodia del descriptivismo realista, especificándose al máximo una minuciosa narración de los ambientes en la que intervienen elementos, fantásticos y absurdos. La capacidad autorreferencial de Emar se pone al descubierto en “El unicornio”, en el que llega a introducir al personaje Desiderio Longotoma, “bautizado” literariamente ya en *Ayer*:

Esta meditación cobijada me recordó el consejo que el mismo personaje me dio el 1º de octubre del año pasado bajo el árbol de coral.⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ Juan Emar, *Diez*, ed. cit., p. 16.

⁵⁵⁵ Cfr. Guillermo Gotschlich, “*El pájaro verde* de Juan Emar, proposición de una poética”, *Revista Chilena de Literatura*, nº 32 (1988), pp. 91-107.

⁵⁵⁶ Jorge Edwards, “Reivindicación de Juan Emar”, en *La Segunda*, 19 de noviembre de 1993, p. 8.

⁵⁵⁷ Juan Emar, *Diez*, ed. cit., p. 81.

Los “topos” clásicos que ornamentan como estereotipos vacuos las páginas de la denominada “buena literatura” son parodiadas por Emar, que recrea sarcásticamente el tema del “Ubi sunt?”:

Alargó un dedo hacia la estatua, y, al tocarla, exclamó despechado, altivo:

- Aquí colgaban esos labios que no sé cuántas veces he besado. ¿Dónde están vuestras bromas ahora? ¿Y esos relámpagos de alegría que hacían de risas rugir la mesa?

- ¡Bravo! ¡Bravo! –grita frenético Desiderio Longotoma. ¡Eso es arte!⁵⁵⁸

Al igual que en *Miltín 1934*, se menciona un menú con presencia de elementos escatológicos, que sirven para desdramatizar o quitar solemnidad a la temática de la muerte:

Alcé la lápida. Y dulcemente me recosté sobre mis entrañas en putrefacción.

Las putrefacciones tienen tendencia a subir hacia los cielos.⁵⁵⁹

La creación artística supone para Juan Emar, un marco lúdico y reflexivo a la vez, en el que puede desarrollar una actitud revisionista con respecto a la noción de escritura, fundando un tipo de narrativa en la cual:

“la ironía y la parodia acreditan que estamos ante un sujeto consciente de que la literatura es una forma específica de usar el lenguaje. El uso artístico

⁵⁵⁸ Idem, p. 95.

⁵⁵⁹ Idem, p. 99.

del idioma supone que la actividad literaria, en tanto que proceso de la imaginación creadora, está destinada a concebir textos de una factura singular; de este modo, la literatura es percibida y valorada como actividad constructiva”.⁵⁶⁰

A lo largo de los relatos que configuran el capítulo “Tres mujeres”, la figura femenina servirá como vehículo para significar la rebeldía frente a las normas establecidas, contra la esclavitud que impone la realidad sobre la que se yergue el poder evasor de la Belleza y el arte. En “Chuchezuma”, realza el deseo de anclarse en los dominios potenciales del crimen o el suicidio, como acto extremo de subversión. La referencia al cine, sirve también para mostrar una sucesión de asociaciones inesperadas:

No sé, Bertino, si sería posible, por la ley de los policías y los conserjes, traer un buey aquí, pero, si me lo imagino, ¡por cierto, hombre!. Y no sólo un buey aquí dentro, sino tantos bueyes como divanes tienes, y cada buey recostado en su diván. Te diré: ¿recuerdas en el film de Luis Buñuel, *La edad de oro*, aquella vaca en la cama de la muchacha? ¿Sí? Pues bien, desde que lo vi, sólo tengo una obsesión, te confesaré, una esperanza: ver algún día sobre cada diván tuyo una vaca o un buey, da lo mismo.⁵⁶¹

En este punto de la obra, la tendencia hacia el dinamismo narrativo se ratifica con la insistencia de las apelaciones al lector; “vamos, vamos”. Sin

⁵⁶⁰ José Luis Fernández Pérez, *Vanguardia en Chile*, ed.cit., p. 245.

⁵⁶¹ Juan Emar, *Diez*, ed.cit., p. 119.

embargo, nos hallamos ante una escritura del apresuramiento estático. La trama es sólo un pretexto para reafirmar, la oscilación, el tono dubitativo y la circularidad yerma. Al ambientar una serie de marcos oníricos, se recrean imágenes plenas de un esteticismo basado en la contemplación y en la reflexión:

Esperemos, esperemos, puesto que basta avanzar con decisión para encontrarla. Retardemos el momento. Pensemos en su tez blanca y en su sangre joven.⁵⁶²

El relato en el que se vislumbra de manera más evidente una estética del absurdo será “El hotel MacQuice”. Las descripciones del texto incorporan tal cantidad de información superflua que confunden al lector y se convierten en incoherentes desde el punto de vista comunicativo. Este tipo de expresiones, (“*garden path sentences*”), transmiten una visión sesgada y deformante de la realidad, producto de una patología esquizoide. De todos modos, no debemos olvidar la intencionalidad del autor que pretende desmoronar los recursos formales y conceptuales de la narrativa tradicional:

Mi cepillo de dientes de carey color de naranjada artificial y más aún de jalea de extracto de naranja [...] Toda la vida, hacia el pasado como hacia el futuro, era de jalea con tendencia a derretirse y por la boca sabía, entonces, a susurro de naranjas acres.⁵⁶³

⁵⁶² Idem , p. 127.

⁵⁶³ Idem, p.144.

La estandarización de los referentes conduce al hombre a la incomunicación, al “lenguaje duval” huidobriano, que incumple su función primordial de individualizar, creando espacios de frustración:

En mis sueños, las ciudades se redondeaban [...] Una idea larga, y en esa longitud, a distancias regulares, poner los grandes hoteles de la ciudad [...] Para llevar la armonía a un máximo, se llamarían de igual modo: “Mac Quice”.⁵⁶⁴

Finalmente, el mundo se torna un laberíntico paseo por el desconocimiento y la duda. Del hotel Mac Quice al O’Connor, un viaje de ida y vuelta por un sueño interrumpido. En una persecución que culmina en las habitaciones de un hotel, éstas se abren, pero la figura femenina ansiada desaparece. Surge, por tanto, el rasgo más significativo del mundo onírico, el truncamiento. La mujer y el sueño, contruidos en la producción emariana de la misma materia liberadora, se volatilizan en el instante preciso de su aprehensión.

En “Fundo La Cantera”, la intertextualidad hace que las primeras líneas retomen una ubicación presente ya en *Miltín*, pero, sobre todo, el relato desarrolla una reflexión paródica sobre la necesidad humana de aportar un orden cadencioso, rítmico, a la vida. La recuperación en el texto de dos personajes reiterativos en la narrativa de Emar confirma esa

⁵⁶⁴ Idem, p.149.

intención estructurante:

Estaban sentados junto a la mesa, uno frente al otro. Ambos se balanceaban acompasada y alternativamente: cuando el uno se inclinaba hasta tocar la mesa con el frontal, el otro se enderezaba hasta clavar los ojos en el techo. Y esto con ritmo absoluto, fijo. [...]

Agréguese lo siguiente y crecerán ritmo y armonía: en cada movimiento Valdepinos decía:

- Tinguiririca;

y Longotoma decía:

- Melancólico un quinqué.

Ritmo absoluto. Armonía pura.

- Tin-gui-ri-ri-ca.

- Melancólico un quin-qué.

Tanta armonía y tanto ritmo desataron mis nervios.⁵⁶⁵

En el relato que cierra *Diez*, “El vicio del alcohol”, la búsqueda de la Belleza se logra mediante la fusión consciente de dolor y placer, en un canto al deseo y a la disolución de las reglas morales, sociales y estéticas. Arte y realidad deben quedar totalmente desvinculados, de ahí la insistencia en el sinsentido del arte simbólico-referencial de corte didáctico. La vuelta a los orígenes puros, simbolizados en el agua, conduce al goce. El narrador

⁵⁶⁵ Idem, pp. 158-159.

ensaya con gradaciones intensificadoras de carácter altamente significativo para invertirlas y llegar a una conclusión más lírica; el relato se esencializa, y se sitúa en lo opuesto a la literatura útil: la poesía.

Para Antonio Skármeta, la escritura de vanguardia en Chile, de la que Emar es indudable representante fundacional, pretende desacralizar el papel del narrador y “reordenar el mundo y la expresividad desde el punto de vista del hombre corriente”.⁵⁶⁶ Emar pretende reconsiderar la funcionalidad del arte en una nueva época y lo hace a partir de una estética profundamente individualista, sumamente crítica (y autocrítica), y que no desea ni precisa autoafirmarse con apoyos grupales. Siguiendo, para concluir, la atinada definición de César Miró:

“Este atrevido Juan Emar no se parece a nadie, no viene de nadie, no se trae malvados catecismos bajo el brazo y su tono es orgulloso de originalidad. Juan Emar es hijo de Juan Emar y padre de sí mismo”.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ En Niall Binns, “El fin de los parricidas. Hacia una teoría del escritor postmoderno en Chile”, art.cit., p. 331.

⁵⁶⁷ En “*Miltín*, antinovela y sátira social”, art. cit., p. 7.

III.4. *UMBRAL*: PROYECTO DE ESCRITURA PERPETUA.

En los últimos treinta años de su vida, Emar, relegado al ostracismo por el aparato crítico oficial chileno, afronta el descomunal proyecto de composición de una obra miscelánea, texto equidistante del ensayo, la evocación memorialista, la novela o los discursos científico o filosófico.

A lo largo de las páginas de *Umbral*, se observan los dos ámbitos que capitalizan las obsesiones de Emar durante su vida y su obra: la estancia en París durante su juventud y su retiro al campo chileno. Como en el caso de Macedonio Fernández, Emar posee una concepción intelectualizada de la escritura, de tal modo que parece escribir, “más que nada para pensar”⁵⁶⁸. Bajo la aparente forma de una inacabable correspondencia, desbarata los pilares férreos de la literatura realista, cuestionando los roles habituales del narrador, apelando al receptor, engañándolo con una sucesión de referencias históricas que no pueden ocultar la sumisión de ésta al discurso literario. Además, la propia alusión del título, determina una plasmación textual ambigua y fragmentaria, de génesis arquitectónica, puesto que permite vislumbrar los cimientos de una construcción artística sin remates ni ornamentos, desprovista de una fachada exterior ordenadora o estetizante:

“*Umbral* es un texto que cuenta cómo se produce una novela, más que constituirse en novela; es un relato que se da a conocer como enunciación

⁵⁶⁸ Cfr. Roberto Merino, (Presentación de *Un año*), ed. cit, pp. 9-10.

posible de una historia que será escrita más adelante en otro relato. *Umbral* se conforma con ser el anuncio de una novela futura, presentando todos los elementos que podrían componer una posible novela”⁵⁶⁹.

Pablo Brodsky afirma en su *Antología esencial* de Emar (Santiago de Chile, Dolmen, 1993) que el origen del título de esta obra posee una filiación exterior, que no arranca de la voluntad del autor. Poco antes de su muerte, escribe a su hija Carmen Yáñez esta advertencia: “ni una palabra más: mi libro tendrá como título general *La puerta*”⁵⁷⁰. Para Patricio Varetto, en *Umbral*:

“Se han reunido piezas ilustrativas con alguno de los tópicos que lo persiguieran durante su vida: los problemas del tiempo, del espacio, la posibilidad de transformación de la conciencia y el poder de la imaginación como vía de liberación hacia “otras novelas”, incluyendo la reflexión estética y el componente teosófico ligados a ellos”⁵⁷¹.

Este descomunal texto se ha visto finalmente reunido en la edición publicada en 1996 bajo los auspicios de la Biblioteca Nacional de Chile; una labor que ha requerido el cotejamiento de las 5318 páginas mecanografiadas por el propio Emar, y que, en ocasiones, incurrieran en erratas involuntarias o en desviaciones conscientes de las normas gramaticales. *Umbral* se configura como un “texto de textos” puede recorrerse en:

⁵⁶⁹ Ivan Carrasco, “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, art. cit., pp-86-87.

⁵⁷⁰ En todo caso, aun siendo cierta la tesis de Brodsky, no empaña ni desvirtúa, sino más bien refuerza este título el carácter de escritura en ciernes, posibilista, que caracteriza a *Umbral*.

⁵⁷¹ Patricio Varetto, “Un ser en libertad”, art. cit., p.4.

“Muchas direcciones, no sólo sucesivas, sino simultáneas, opuestas, contradictorias, y al que se pueden aplicar las denominaciones más variadas: novela, antinovela, escritura autobiográfica, crónica de épocas y espacios reales o imaginarios, crítica sobre literatura y artes, parodia teatral, fantasía exultante [...] reflexión filosófica, meditación esotérica. [...] Este libro no es lo uno o lo otro sino lo uno y lo otro”⁵⁷².

Esta multiplicidad de impresiones textuales se manifiesta formalmente en la propia existencia de un narrador desconcertado que se presenta bajo las diferentes y cambiantes máscaras de Juan Emar u Onofre Borneo (hijo ficticio de don Eliodoro Yáñez a su vez padre real de Alvaro Yáñez Bianchi, el propio Juan Emar). De hecho el narrador se desdobra en personaje, en ocasiones para establecer discusiones sobre arte, debates filosóficos o charlas absurdas con sus “alter ego”. También cede su protagonismo como guía del discurso a otros portavoces del autor, esbozados como personalidades reales del mundo artístico chileno o embozados en un disfraz literario.

Pero, sin duda, el texto pretende asentarse como una vía de exploración sin límites, una apertura continua de posibilidad hacia una escritura absoluta, diversificada en raíces poliformes, de tal modo que toda la obra de Emar confluya de una u otra manera en las páginas de *Umbral*. El relato “El pájaro verde” que había surgido en el volumen de relatos *Diez*,

⁵⁷² Pedro Lastra, (Nota preliminar en *Umbral*), SCL, Diban, 1996, p. XII. (12)

reaparece en el “segundo pilar” de *Umbral*, como una narración de un personaje, Rosendo Paine, al que Onofre Borneo se encarga de reseñar biográficamente. Hacia el final del “primer pilar” Emar introduce de forma literal, los sucesos anecdóticos narrados en el primer capítulo de *Un año* correspondiente al 1 de enero, y que tienen como centro los volúmenes del *Quijote* y la *Divina Comedia*, seguidos de una reflexión frente al océano correspondiente al 1 de octubre. Todos estos recursos son analizados en profundidad por Iván Carrasco⁵⁷³, a través de la etiqueta globalizadora del término “metalepsis”, es decir, la figura consistente en la introducción de un narrador extradiegético que establece “contacto” en el nivel textual con un narratario creado por él, y a su vez, se manejan como introductores de otros seres dentro de la novela. Si aceptamos una interpretación más o menos amplia de este fenómeno, es evidente que este sistema narrativo presenta una continuidad formal y funcional con el resto de la producción prosística emariana y responde a la intención postulada por el autor de reconducir los lazos convencionales entre creador, receptor y texto, en busca de una escritura obsesionada con la originalidad:

“Pienso que la función que este tipo de metalepsis cumple en la novela es triple. En primer lugar, la metalepsis permite que el relato evidencie su condición de discurso, mostrando los mecanismos de la enunciación que se están usando. [...] En segundo lugar, da a conocer el carácter ficticio del mundo que se va mostrando, puesto que en una situación real es inconcebible, dada la diferente índole del personaje. [...] Y en tercer lugar, la

⁵⁷³ Vid.: “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, art. cit.

metalepsis connota el carácter ruptural, transgresor, de la novela, puesto que esta figura es un paso imposible, o transgresor, de un nivel a otro del relato”⁵⁷⁴.

Determinadas coincidencias temáticas conectan de modo inequívoco el proyecto de *Umbral* con las cuatro novelas emarianas, mostrando así, una uniforme senda de coherencia en su producción “narrativa”. En las primeras páginas, como había hecho en *Ayer*, Emar introduce una descripción de la ciudad de San Agustín de Tango (remedo paródico de Santiago de Chile) que le sirve para satirizar el estilo de vida irreflexivo, despreocupado y pretencioso de la sociedad de su país:

San Agustín de Tango se presenta admirablemente a estas intenciones. Es una hermosa ciudad, y en ella se vive con pocos frenos y pocos temores. Parece que su voz de orden fuese: “Sed cualquier cosa pero sedla en su totalidad”. Hay que ir, ir, ir ¿Adónde y con que objeto?. No se sabe. La cuestión es ir, siempre ir, y lo más lejos posible “Acaso – piensan sus habitantes – de tanto ir se ha de avanzar, y, al avanzar, puede una sorpresa, puede un buen hallazgo aparecer”⁵⁷⁵.

Emar que acababa de regresar a Chile tras su período de residencia en París y su desempeño como representante en la Legación Chilena en la capital francesa, hará resaltar en sus obras la vacuidad de los aparatos

⁵⁷⁴ Idem, pp. 96-97

⁵⁷⁵ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 11.

oficiales de sus país, que parecen haber perdido las referencias y los objetivos, a favor de una absurda fijación con el indefinido concepto de “progreso”:

Ahora, siguiendo la ribera derecha del Santa Bárbara, iremos a un enorme edificio que ocupa una manzana entera y manzana de las grandes. Su fachada principal mira hacia las aguas del río por encima del Muelle de la Sotana. Sobre su gran puerta, cinco letras de oro: ULPIF. Imponente sigla a cuya vista se inclinan respetuosos los santagustindetangueros. No es para menos: U es “Unión”; L es “Laboratorista”; P es “Pro”; I es “Inmenso”; F es “Futuro”. Sea: Una Unión de Laboratorios, de miles de laboratorios que laboran pro iluminar nuestro Inmenso existir Futuro⁵⁷⁶.

La desconfianza hacia la facultad de la ciencia por resolver las claves existenciales y revelar aspectos esenciales de la “verdad” preocupa a Emar, que se observa a sí mismo como un “vidente” en sentido etimológico: un ser que pretende otorgar luz a los espacios borrosos del conocimiento⁵⁷⁷. De ahí que las críticas del autor y sus heterónimos engloben tanto al falso intelectual o artista que se refugia en corrientes establecidas y se anula en el pensamiento colectivo, como a la devoción absurda por el positivismo que se

⁵⁷⁶ Idem, p. 12. La sacralización del cientifismo como solución a las ansias de progreso y felicidad es parodiada por un desencantado Emar a lo largo de su producción. Los “deudos” de la ULPIF son los mismos que en el terreno cultural se adscriben cómicamente a la defensa pro-arte- nacional- sublime (los dpans) (Vid.: *Miltin 1934*, ed. cit., pp. 204-214).

⁵⁷⁷ Patricio Varetto apunta que en uno de los dibujos que sirve de ilustración a una de las notas de arte, fechada en 1923, queda clara la intención de “representar a Juan Emar y al otro Juan, a Janus, el dios bifronte de la mitología romana, divinidad de la luz y el conocimiento, que es el nombre simbólico que han usado universalmente todos los ‘iniciados’ de las tradiciones esotéricas”, en “Un ser en libertad”, art. cit., p.4.

envanece en la “seguridad infalible” del mundo empírico y confía ciegamente en el carácter irrefutable de las normas racionalistas:

Sabios, sabios y más sabios. Allí pululan cual abejas en su colmena. Venerables cráneos cobijadores de infinitas y sutiles matemáticas; respetables cerebros hurgadores de los físicos y los químicos misterios;[...] grandiosos parietales y occipitales taladradores de los tan herméticos arcanos de la psicología...En fin, ¡qué voy yo a poder adentrar en esas inmensidades! Sólo puedo repetir: sabios, sabios y más sabios y todos ellos venerables, majestuosos, grandiosos y respetables; sutilezas, misterios, secretos y arcanos que se muestran y se aclaran, día a día, al toque o golpazo de esos hombres, para mi tremebundos⁵⁷⁸.

Junto con la ULPIF, otros cuatro puntos geográficos marcan el desarrollo cotidiano social y vital de San Agustín de Tango. El Convento, el Taller, el Club Cero (núcleo de reunión comunista) y la Taberna. Así, ciencia, trabajo, ocio, religión y política completan un espectro de necesidades aparentemente diversas pero inconexas; finalmente el trasiego constante de uno a otro contexto no harán sino resaltar el sinsentido existencial de la sociedad chilena de la época:

A cada momento, del día o de la noche, verá usted hombres y mujeres que van de la Taberna al Taller, del Taller a la ULPIF, de la ULPIF al Convento, del Convento al Club Cero [...] Idas y venidas muy lógicas, inevitables.

⁵⁷⁸ Juan Emar, *Umbral*, ed.cit., p. 12. Coincide con la aventura narrada en *Miltín*, en la que diferentes científicos habitaban en una serie de departamentos contiguos pero incomunicados, dedicándose por completo a investigaciones hiperfragmentadas hasta tal extremo que terminaban por plasmar una absoluta invalidez pragmática.

Búsquedas apasionantes pero atormentadoras también. Carreras tras el conocimiento, tras el olvido, tras el éxtasis. ¡Hay que correr con desenfreno pues hay tantos y tantos vacíos que llenar en nosotros!⁵⁷⁹.

A lo largo de este estudio hemos advertido como una de las constantes filosóficas y estéticas comunes a los creadores de vanguardia, la necesidad de encontrar un espacio de autorrealización del hombre-artista en medio de las trabas que impone su integración en un marco socializado. Este deseo de conjunción de lo íntimo con lo colectivo, lleva a Huidobro a trazar la perspectiva psicológica de un ser que sublima la individualidad y que se escora hacia una noción de autosuficiencia de raíz nietzscheana. Esta misma insistencia llevará en el caso de Emar a proclamar la disolución del ser-individuo, el alejamiento espiritual de la realidad externa que conduzca a una existencia puramente intelectual:

Luego lee en la página anterior del mismo libro estas otras palabras de Vivekananda, también del capítulo VII del *Karma Yoga*:

“He visto a uno de esos yogis que vive en una caverna de la India. Ha perdido a tal extremo el sentido de su individualidad que puede decirse que en él ha desaparecido el hombre, no dejando en él más que el sentido de lo divino”⁵⁸⁰.

⁵⁷⁹ Idem, p. 14.

⁵⁸⁰ Idem, p. 28. El libro al que remite el narrador es *Vida de Vivekananda* de Romain Rolland. La influencia directa de las doctrinas hinduistas se reflejará en los textos emarianos en un ansia por la esencialidad. En todo caso, el juego dialéctico entre anulación del yo y exacerbación ególatra, que también funciona en Huidobro (Cfr. *Sátiro, Papá o el diario de Alicia Mir, La próxima...*) se sirve en *Umbral* de un personaje-contrapunto, Lorenzo Angol: “Me dice Lorenzo que la primera vez que se encontró a estas líneas, la palabra ‘caverna’ le quedó resonando[...] Y pensó: O su contrario... Una torre... alta, blanca” (Ibidem).

La separación, el distanciamiento del mundo físico permite al creador prescindir de la esclavitud de sus normas y traspasar las fronteras marcadas por la lógica positivista. Por ello, la escritura de Emar poseerá siempre un carácter circular y fragmentario; a modo de “collage”, anécdotas, memorias, disertaciones o notas marginales se introducen en el texto sin una aparente justificación temática o cronológica. Sólo de este modo podrá tomar forma una praxis artística que refleje de modo más exacto (o quizá menos inexacto) el fluir mental del ser. A través de este sistema, o antisistema, constructivo, Emar busca la visión absoluta, la de los “infinitesimales de la conciencia”:

Habéis oído mil veces la palabra “clarividencia”. Significa ver más allá de nuestros soportes de Tiempo y Espacio. Es ver, no sólo la pequeña estatua, es ver al creador. Es ver su origen, sea el pasado; es ver su finalidad, sea el futuro. Resumen: la visión sobre el tiempo. Y es, además, ver esa pequeña estatua y a su creador en donde se hallen. Resumen: visión sobre el espacio. Si así ocurre, infiérese que junto al ojo físico, o tras el ojo físico, si preferís, hay un ojo psíquico. Dos órganos de percepción al servicio de lo que se percibe. ¿Cómo llamar a lo que se percibe? ¿Os parece bien “el Yo”? Vaya, entonces por el Yo⁵⁸¹.

Emar se sitúa, por tanto, en un planteamiento estético que lo hace deudor del surrealismo, sobre todo en lo que respecta a su interpretación de la escritura como un proceso automático y continuo, pero aún más del creacionismo huidobriano, en cuanto la búsqueda de esencialidad que

⁵⁸¹ Idem, p. 135.

anhela, nace de una conciencia plena y una predisposición mental, producto de una sensibilidad hiperestésica. Toda esta armazón de datos, sensaciones, ideas o reflexiones deriva en una escritura definida por Varetto como “bricolage intertextual”:

“Los textos de Emar amalgaman experimentalmente la diversidad multiforme de lo real, lo textual y lo imaginario, doblando la ficción , reflexionando y reflejándose a sí mismos, a través de desbordes metaficcionales y ´mises en abyme` que destruyen la imagen unívoca e integral del narrador”⁵⁸².

La crónica memorialística de la etapa de eclosión de las vanguardias en Chile, es otro de los rastreos que permite la escritura polivalente de *Umbral*. Emar recrea su vinculación con el grupo Montparnasse, su estancia en París, y la colaboración semanal en sus “Notas de Arte”, en el diario *La Nación*, dirigido hacia 1923 por su padre, Eliodoro Yáñez. Las notas contenían artículos sobre pintura, música, arquitectura, cine o urbanismo, y añadían poemas, entre los que figuraron textos de Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha o Rojas Giménez. Este testimonio prueba la incompreensión que produjo en los núcleos tradicionales de difusión chilenos, el intento de reforma estética que planteaban los jóvenes, recién llegados de sus estancias formativas en Europa:

Volvimos todos trayendo la buena nueva de que el campo pictórico era más amplio de lo que hasta entonces aquí se había creído. [...] Habíamos encontrado, al regresar del Viejo Mundo, tantos y tantos carteles con la

⁵⁸² Patricio Varetto, “La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales”, art. cit., p. 31

palabra *Prohibido*, que nos pusimos pacientemente a quitarlos y reemplazarlos por otros que rezaban: *Permitido*. [...] Ampliando siempre el campo de visión, hicimos ver que los negros, allá en el África, tenían y habían tenido un admirable, portentoso sentido de las formas[.] Y si así era con aquellos negros del África ¿por qué no iba a serlo -¡Dios santo!- con las viejas civilizaciones indias de nuestro continente?[...] Pues aquí, la cosa se entendía de otro modo: a la marcha de las artes, desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días, se le había puesto un punto final. Uno de los personajes reinantes en el reino artístico había exclamado cierto día con voz de trueno y gesto olímpico:

*Di qui non si passa!*⁵⁸³.

Emar desprecia lo sacralizado, y, al igual que en sus cuatro “novelas”, utiliza el humor en *Umbral* para desafiar a la lógica convencional que impone unas determinadas barreras entre los diversos géneros, y logra, además restar solemnidad a su propio discurso y desvirtuarlo, al intercalar “boutades”, ejemplos absurdos o personajes cómicos dentro de serias disertaciones de carácter metaliterario. Una relación epistolar de corte amoroso-crítico sirve a Emar para revisar el concepto de “inspiración” y plantear el debate acerca de la funcionalidad del artista:

Mediocre Rufina, no sé verdaderamente en qué mundos vives y qué suelo pisas. Satanás, el maligno, ha hecho de ti su presa. Te ha clavado en una nalga el yo, el super-yo, el ultra-yo confundiendo tu mente a tal extremo que

⁵⁸³ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., pp. 443-445.

ya no distingues la carne del espíritu.[...]Rufina, hay un fluido.Rufina, hay un fluido que pasa.[...]

El fluido pasa, Rufina, mas, Rufina, el fluido es invisible, insonoro, inodoro, impalpable, insípido, pero hace de cada objeto un instrumento que tiembla con vibraciones capaces de ser cogidas por nuestros sentidos. Nosotros los artistas sólo tenemos una finalidad: buscar, coger el fluido. Nosotros consideramos, objetos, personas, paisajes, ruidos, sucesos, bestias, campanas, sólo como pantallas, como barreras que al fluido atajan para revelarlo⁵⁸⁴.

Emar crea un nuevo universo a través de la palabra; con la narración dentro de lo narrado establece ante todo un marco lúdico, pero capaz de dejar entrever la angustia que la realidad asfixiante ejerce en el hombre. *Umbral*, como toda la producción del autor, parte de una óptica escéptica. Una verdad es anulada por otra de modo infinito, hasta que las continuas idas y venidas, los choques dialécticos y los espacios, tiempos y temas contradictorios, conducen a una atmósfera defectiva, signada por la vacuidad.

Frente a la focalización de los personajes, común en la narrativa tradicional, en los textos emarianos el centro de interés confluye en el propio acto de elocución, en la inmanencia del lenguaje, que en ocasiones disfraza el discurso con pasajes biográficos, pero integra una biografía que es hibridez entre literatura y realidad, y que no permite remitir a un modelo o

⁵⁸⁴ Idem, pp. 289-291.

referente extratextual delimitado. Por ello, los diferentes narradores o narratarios se intercambian funciones, atributos, se reordenan en distintas instancias del relato y permiten una continua reelaboración de lo escrito. De hecho, el primer volumen de *Umbral* introduce una pieza teatral, con interrupciones a modo de disertación ensayística; este giro hacia el texto dramático, supone en la práctica una reconversión; personajes, situaciones, debates y postulados establecidos a lo largo del discurso novelesco, se reiteran en el marco teatral. Además, este cambio es aprovechado por Emar para desplegar técnicas de representación de filiación netamente vanguardista (herederas especialmente de dadaísmo y surrealismo):

“Esa polarización del clima entre frío y calor, y sus elementos reales y fantasmales caracterizando lo onírico, motivaciones mágicas y arcanas, lanzamiento de objetos al escenario en manifestación de descontento y violencia del espectador, sus reacciones, su intervención en la obra”⁵⁸⁵.

A través de la subversión de las estrictas normas de representación dramática, y de la intervención de la “realidad externa” en el desarrollo de la ficción, la literatura se convierte en un espacio de rebelión, rompe con la rutina de lo cotidiano y con la cotidianidad de las manifestaciones artísticas además de enfatizar, de modo sintético, las ideas sobre la vida y el arte expuestas durante el transcurso de la narración:

⁵⁸⁵ Manuel Espinoza Orellana, “La obra de Juan Emar”, art.cit., p. 5. Para este autor, *Umbral*, como el *Ulises* de Joyce “rompe el sentido riguroso de la planificación narrativa, ese centro esquemático hacia el que fluye el acontecer del drama, y que otorga al argumento una racionalidad que constituye en sistema las relaciones de los personajes” (Idem, p. 3.)

Al oír la palabra “joven” se produjo en el teatro un tumulto atroz[...] El tiempo había pasado veloz y demoledor, por la choza; no había tocado a Feldespato[...] Rayos de ideas contradictorias empezaron a cruzar como saetas hirientes. Las había que reprobaban este proceder asegurando que el acierto habría estado en envejecerlo todo[...] otras saetas proclamaban la libertad total para la obra de arte, y, por lo tanto, para la teatral; mas otras negaban esa libertad en nombre de un clasicismo puro.[...] Las voces se materializaron y alzaron cuerpos y brazos. Y los brazos cogieron, por intermedio de sus manos, sombreros, lechugas, huevos, tomates, tinteros y qué sé yo, que emprendieron por los aires belicosos vuelos⁵⁸⁶.

Si convenimos que la literatura de Emar expresa una apología ilimitada de la libertad creadora, *Umbral*, lleva al extremo ese instinto caótico, al perfilarse como texto agenérico, desprogramado, intento de escritura especular y laberíntica, “una suerte de monólogo pirandelliano que el autor sostiene frente al papel”⁵⁸⁷. Por ello, los personajes acostumbran a cortar bruscamente un hilo argumental para recuperar alguna disertación perdida. Estas apariciones y desapariciones se producen siempre en el “umbral”, el espacio que se sitúa fuera de los espacios o que ocupa el lugar de tránsito de todos ellos. Un lugar o estado interior, meramente intelectual, adquirido por la sabiduría o la hiperestimulación cerebral, (como sugiere la

⁵⁸⁶ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 646.

⁵⁸⁷ Ignacio Valente, “Juan Emar: *Miltín 1934*”, en *El Mercurio*, 20 de agosto de 1972. Los modelos pirandellianos parecen haber influido de forma determinante en los textos teatrales de Huidobro (especialmente en *Gilles de Raiz*), insertos en el maremagnum literario del París de los veinte y treinta, donde Pirandello estrena alguna de sus obras. Huidobro y Emar deben haber percibido esa renovación profunda del teatro.

teoría de la superrealidad huidobriana), representado por el globo de cristal, transparente y hermético, que permite la visión de “ese momento, único y total”⁵⁸⁸:

Suspendido allá arriba, más alto que el fuego del cielo. Entonces, tuve un visión magnífica: una estrella erizada, de mil puntas afiladas y antagónicas, se ponía en movimiento, se extendía, deslizábase, y sin ruido y sin desmentido alguno formaba una línea, una sola, nítida, límpida, una línea de armonía. Luego, plegué las alas y caí. La línea volvió a erizarse y a mis tímpanos vino a sonar la discrepancia⁵⁸⁹.

Emar reinterpreta el universo interiorizándolo, en busca de una diseminación de los elementos que conforman la realidad, para hallar lo “Único y Absoluto”, a la manera de los místicos. Por ello, la vía contemplativa le servirá para justificar su actitud hiperanalítica frente a lo que le circunda. Es la conversión de esa mirada emariana en escritura lo que otorga un sentido completo a su concepción del arte; más allá de la verosimilitud del mundo creado y de su validez cronística, la realidad de lo escrito permanece tan sólo en el instante exacto de su lectura. Por ello, *Umbral* plasma con fidelidad los postulados de rebeldía estética de su creador:

“El libro es así el resultado de una contradicción: del autor con su tema y del mundo con las palabras en que se integra. El lenguaje es el instrumento del escritor, la coraza en contra de las hostilidades que lo cercan. Si el mundo

⁵⁸⁸ Tópico de raíz orientalista, reiterado en los textos de Emar, y que coincide con los momentos de vuelo o elevación. Vid: Bernardo Subercaseaux, “Vuelo e imaginario moderno”, en *Genealogía de la vanguardia en Chile*, ed. cit., pp. 37-45.

⁵⁸⁹ Juan Emar, *Umbral*, ed.cit., p. 141.

real es una prisión, la escritura desconstruye sus muros y realiza las formas en que la libertad se confirma”⁵⁹⁰.

Como todo escéptico, Emar cuestiona los valores asentados en una tradición. En coincidencia además con la mirada vanguardista, la sentimentalidad será una tendencia que merecerá la total demolición; de hecho, el autor utiliza en el texto entre sus múltiples personajes-heterónimos, al que se distancia más lúcidamente de las opiniones establecidas; el “cínico de Valdepinos”, que arremete, partiendo de una cuestión limitada y puntual, contra todos los planteamientos vitales de los estratos medio-burgueses:

Aquí, -como en todas partes, por desgracia- está lleno de enamorados. Y cada uno cree que la mujer de sus sueños es única, caso único, ejemplar único.[...]

¿Se imagina usted lo que sería esta vida si cada una, como los hombres, fuera diferente a cada otra? ¡Qué horror! La diferenciación es para lo superior. Para las masas, identidad, un tipo estándar, como en los automóviles, todos de tipo estándar. De mayor o menor potencia, de tal o cual color o precio pero el auto es uno y único. Ya sabe usted lo de San Agustín de Tango en los años del Centenario. Autos barrocos, asirios y qué sé yo.[...] Y usted, amigo Borneo, ¿cree que Jacqueline tiene algo intrínsecamente diferente a las demás mujeres? [...] como un Cadillac recién salido de la fábrica a un pobre taxi de la esquina. Pero ambos son autos.[...]

⁵⁹⁰ Manuel Espinoza Orellana, art. cit., p. 4.

A lo mejor, se me figura, que usted piensa que Jacqueline no es siglo XX sino egipcia de Cleopatra, o sin más, siglo XXX...⁵⁹¹

La intencionalidad crítica de los textos de Emar llega a dirigirse contra los intereses que él mismo llegó a representar. Así, en una de las descripciones de su residencia familiar, cuestiona satíricamente el simplismo de las mentalidades maniqueas que se ocultan tras la dicotomía conservador-liberal, y que esconden una compartida incomprensión frente al hecho artístico:

Arte y política- política y arte: triunfo consolidado, sitio definitivo ante el gran espejo del salón.

Porque, después de todo, el número 644 de la calle Esmeralda no era sólo una residencia familiar. Era algo más. Era una especie de baluarte, uno de los tantos baluartes que se erguían y siguen irguiéndose del liberalismo nacional. No sé que finísimo hilo ideológico une y ha unido siempre el mayor o menor número de ropas con las grandes corrientes liberal y conservadora. El Cristo está siempre desnudo: sea. Mas parece que para el uso corriente de los corrientes ciudadanos, es menester, junto con caer de hinojos ante esos desnudos, cubrir de ropas los que pudiera haber en casa. En la iglesia y en la capilla, pasen. Prueba de ello es que Adán y Eva lucen sus desnudos en la Sixtina. Pero en la casa... Absurda contradicción de esos absurdos espíritus conservadores, pensábamos todos los liberales. Así es que nuestra dama de

⁵⁹¹ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 949. Como en el caso de la producción huidobriana, en Emar se rastrea una oscilación entre cierta misoginia, de raíz romántica, y un proceso deificador de la imagen femenina. No en vano, el personaje ficticio elegido como narratario en *Umbral* será el de una mujer, Guni Pirque; idéntico proceso al adaptado por Rosamel del Valle en *Eva y la fuga*.

plaqué, además de tener ascendientes griegos y renacentistas, apoyaba nuestros principios, desafiaba los absurdos aún existentes sobre la Tierra⁵⁹².

Esta, es, precisamente, la gran dificultad que debe solventar la literatura emariana; los bandazos irreflexivos entre tendencias o sistemas de pensamiento polarizados. El análisis profundo de la realidad y sus proyecciones mentales lleva a una fragmentación de las imágenes provocadas en el artista por la multiplicidad de estímulos que recibe. Sin embargo, esa actitud hiperanalítica, escrutadora, no puede conducir, como sucede en el ámbito científico-positivista, aun intento de catalogación compleja, o de encasillamiento de la existencia en una serie de parámetros simbólicos. Frente a las tentaciones clasificadoras, el artista expondrá la libertad absoluta del hombre, la autonomía de su propia obra y la entidad ontológica absoluta de lo creado:

Yo hago mal en querer encasillar a los hombres que son vivos, a los que tienen la responsabilidad de ser vivos. Hago mal en querer hacer símbolos[...] Hay que abominar de los detalles insignificantes. Esto equivale a decir: hay que abominar de los detalles *significativos*. Ellos emparentan a los literatos con los turistas. Todos queremos fabricar Quijotes enteros y fabricamos Quijotes de pacotilla. Los detalles significativos de don Quijote no tienen ninguna importancia por mucho que generaciones tras generaciones los hayan recordado y cantado. Don Quijote caminaba, comía, amaba y dormía⁵⁹³.

⁵⁹² Idem, pp. 1043-1044.

⁵⁹³ Idem, p. 1057.

Cuando en el discurso de *Miltín 1934*, Emar refundía historia y literatura para invalidar sus delimitaciones, comenzará la exploración de un nuevo marco literario, que tendrá en *Umbral* su continuidad natural. Escenarios cinematográficos y teatrales, relatos, correspondencia, episodios oníricos y disertaciones filosóficas constituyen una única instancia narrativa, que Alejandro Canseco-Jerez definirá como “laboratoire de prose”. En ocasiones, el poblado “dramatis personae” emariano se enriquece con anacrónicas conversaciones de personajes históricos. El diálogo de Galileo con Bertrand Rusell, establece una legitimación del carácter libertario del arte, ajeno a las deudas del racionalismo, y lo hace aludiendo directamente a la falacia que supone la aparente objetividad del pensamiento empírico, pues al igual que sucede en el ámbito de las artes, el principio de “autorictas” se opone a toda revisión conceptual:

Una mañana subí yo, Galileo Galilei, a lo alto de la torre inclinada de Pisa con dos pesos de una y diez libras, respectivamente, y en el momento en que los profesores se dirigían con grave dignidad a sus cátedras, en presencia de sus discípulos, llamé su atención y dejé caer los dos pesos a sus pies desde lo alto de la torre. Ambos pesos llegaron prácticamente al mismo tiempo. Los profesores, sin embargo, sostuvieron que sus ojos debían haberse engañado puesto que era imposible que Aristóteles se equivocase⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 259.

La misma cerrazón ideológica afecta al clima social, artístico y político de Chile en las décadas del 20 y 30; y Emar efectúa una transposición del ejemplo anterior a su plano contemporáneo, en el que el personaje de Galileo actúa como interlocutor y puente. La incongruencia, anticipada ya en el resto de la producción prosística del autor, entre la tendencia a la afirmación nacional y las apropiaciones miméticas de tradiciones foráneas, es atacado desde estas páginas en un doble plano, lógico y estético:

Lógica: Sabed señores extranjeros, que en este país, desde hace más o menos cinco años, no se habla sino de un chileno-nacionalismo a ultranza, singular cosa que llaman “chilenidad”: debe haber un arte chileno o autóctono (gusta más esa palabra), una cocina autóctona, una matemática autóctona [...] una ¡nieve autóctona! [...] Vale la pena estar informado del asunto: es algodónosa, tibia y estival. Galileo Galilei ¿has visto nevar en diciembre en este país? Es que no se trata de este país ¿Cuándo Cristo ha nacido en Chile? [...]

Estética: Por mas que el algodón sea blanco y la nieve también, señoras y señores, nadie ve nieve en los escaparates y todos ven el algodón. Aquello lanza a través de los cristales un vaho de profilaxia. Llega a parecer que todos los vendedores, las cajeras y propietarios –salvo suizos y holandeses– de todo Santiago, Valparaíso y demás ciudades del país, estuviesen con gonorrea.

¡Qué horror! ¡Qué asco!⁵⁹⁵.

⁵⁹⁵ Ibidem.

El contexto cultural y social que presentará una tajante reacción contra los nuevos modos de generación del arte, queda delimitado de forma diáfana por Emar desde abril de 1923, fecha en la que comienza la redacción de sus *Notas de Arte*. Hasta ese momento, las manifestaciones artísticas, especialmente en los marcos de elaboración y difusión chilenos, significaban una simbiosis ideológica absoluta entre los maestros preceptores y el receptor, símbolo de las capas dirigentes de la nación que observaban como su escala de valores estéticos era transportada fielmente a los lienzos y páginas, en una mirada narcisista y autocomplaciente que se perdía en la reiteración de motivos clásicos o clichés artísticos petrificados. Al producirse una ruptura entre academicistas e innovadores, se inaugura en Chile una postura de “militancia estética”. Camilo Mori, en pintura, o Emar y Huidobro en el terreno literario, derivan la primacía de lo temático hacia lo compositivo, considerando el hecho creativo como un fin en sí mismo. *Umbral* recrea un testimonio ficcionalizado de las disputas e incomprensiones que caracterizan a esta etapa convulsa de las letras chilenas:

Ustedes escriben. Yo, personalmente, no se bien con qué objeto, pero considero que está muy bien que escriban[...] Me pregunto ahora ¿qué es escribir? Refiriéndome a escribir en el sentido de ustedes. ¿Qué es escribir? Creo que es “adjetivar”. Nada más. Ustedes, sin adjetivos, se volverían locos, irían todos al manicomio, sección de los desesperados. Pero como ninguna

ley les prohíbe el uso ni abuso de adjetivos, ustedes lo adjetivan todo, aún los campos que, me parece, a todo se esperaban menos a tal cosa⁵⁹⁶.

Una de las líneas simbólicas más exploradas por Emar en sus textos, y que en *Umbral* se verá referido de modo constante, es la presencia de escenarios cósmicos, en los que se perfila de algún modo una secreta y ordenada geometría de equilibrios, una precisión matemática en las distancias; es decir, frente a los postulados cientifistas que proclaman la llegada al Conocimiento a través de un camino racional, Emar defiende la inmersión en ámbitos imaginarios y oníricos, sin filiación lógica con leyes o normas externas, para lograr así vislumbrar el “centro y el nervio”, la “inmovilidad sobrecogedora”: Ignacio Valente analiza esta posición del autor, atribuyéndole una clara aspiración escrutadora, actitud mixta de filósofo y poeta:

“Juan Emar tiene un sentido único de las proporciones, un sentido absurdo y clarividente de la figura que componen los elementos del cosmos. Posee orientación cósmica, talento metafísico, una singular manera de situarse en el reverso de las cuestiones: posee, en fin, todas las dotes necesarias para desanimar al lector de facilidades”⁵⁹⁷.

En este sentido, la conciencia de la capacidad de abstracción de la literatura y su potencial esencializador entronca al máximo las bases

⁵⁹⁶ Idem, p. 582.

⁵⁹⁷ Ignacio Valente, “Juan Emar: *Ayer y Un año*” en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de julio de 1972.

teóricas de Emar y Huidobro. Ambos repiten idéntico trayecto despersonalizador pero voluntarista que conduce de la realidad gris e incoherente hacia el punto donde los opuestos se armonizan y las contradicciones aparentes adquieren validez:

El momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionado de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito⁵⁹⁸.

Los matices diferenciales que presenta esta teoría de la “videncia” intelectual, estriban, en el caso de Emar, en la acentuación del carácter catártico que para el autor de *Umbral*, posee la creación artística: visión de reminiscencias de base platónica, y asunción de las tesis relativistas que rebaten la supuesta indefectibilidad de la sucesión cronológica:

Lo que se ve es algo ineludible, es la terquedad máxima. No viene esta visión de ninguna supersensibilidad visual interior. Viene tan sólo, ¡tan sólo! del dolor.

Y al mirar, a través de este dolor, hacia delante, “adelante” toma color y forma de dejado atrás, de ido, de cancelado. Todo esto en lo que viene, en lo que se aproxima. ¡Anticipos de pasado caídos en el futuro!⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, en *Obras Completas*, ed. cit., vol.I, p. 664.

⁵⁹⁹ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 459.

Todas las características referidas a la obra que hasta ahora hemos mencionado y que, básicamente, pretenden otorgar un carácter de entidad orgánica endógena a la realización literaria, han servido, por sus puntos de conexión con los preceptos bretonianos, para que la crítica haya tratado convencionalmente de solucionar todas las dudas y conjeturas relativas a la adscripción genérica de los textos de Emar (como sucederá también con los casos de Huidobro, Rosamel del Valle o De Rokha) integrándolos bajo el manto del concepto “surrealismo”, cuya ambigüedad acaba por invalidar un marco significativo específico. Peter Earle matiza una serie de condicionantes que deben ser consideradas a la hora de analizar las influencias del surrealismo en Hispanoamérica, señalando:

“la inadaptabilidad del movimiento a circunstancias americanas, al mismo tiempo que destaca el gran atractivo de sus rasgos principales: el latente pavor de los sueños; el ultraerotismo; el anhelo de libertad total, el arte y la poesía como medios de conocimiento, y también en arte y poesía, el intento de conciliar a los contrarios [...] el surrealismo ha sido un ‘ingrediente cultural’ demasiado puro y fuerte para ser adaptado formalmente a la cultura hispanoamericana, pero al mismo tiempo, la fórmula ‘surrealismo y algo más’ ha dado muchos frutos.[...] por eso mismo, no hay que preguntarse si tal o cual escritor ‘es’ surrealista. Más vale examinar *de qué modo* un escritor determinado *asimila, transforma o rechaza* los fundamentos del fenómeno”⁶⁰⁰.

⁶⁰⁰ Cfr. Peter G. Earle, Germán Gullón, (eds.), *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España*, University of Pennsylvania, Department of Romance Languages, 1978, pp. 1-4.

Si nos ceñimos de un modo global a las características apuntadas por Earle, evidentemente es constatable a lo largo de la evolución literaria de Juan Emar, un seguimiento práctico de las tendencias compositivas de raíz surrealista. De todos modos, estos mecanismos no suponen para este autor su técnica esencial de construcción narrativa, como sucederá en el caso de los surrealistas europeos, más preocupados por los resultados de sus propios sistemas creativos que por la conciencia orgánica del proceso artístico; por otra parte, no se parapeta, como en el caso de Huidobro, en una posición distanciada y deífica con respecto a la propia creación, ni la asume como seña de identidad de una mente hiperestésica. Más bien, Emar funde creador y producto en un único espacio, mezcla de ubicaciones en las que los criterios de realidad/ficción, linealidad o asociaciones racionales pierden todo su valor, hasta llegar a la realidad absoluta que sólo se da en la escritura:

Mi mal...Primeras mudanzas que apenas recuerdo o no recuerdo, mudanzas que me fuerzan, para averiguar cualquier dato de mi pasado –porque yo quiero mucho a mi pasado- ¿Dónde vivíamos entonces? [...] Suenan nombres absurdos: calle del Chirimoyo, calle del Macetero, calle de la Pimienta.[...] ¿Habrá sido así? Es poco probable, muy poco probable que así haya sido. Pero no puedo asegurarlo[...] ¿por qué cosas que no han sucedido –por “impresiones” que sean y así se las llame- por qué se pueden sobreponer a cosas reales sucedidas? ¿No sería lógico que estas últimas penetrasen con

mayor profundidad? A mi me parece que sí. Sin embargo, no me atrevo a afirmarlo. La lógica... es algo tan dudoso que en realidad exista⁶⁰¹.

Frente al recurso de Huidobro en *Sátiro*, que utiliza un narrador manipulado (y manipulador), aparentemente extradiegético, pero que se inmiscuye en la narración de forma reiterada, y que sirve para identificarse con el protagonista en unos casos, y distanciarse del mismo en otras ocasiones, Emar extrema el tratamiento heterodoxo de la materia narrativa, al incluir en el mismo plano a dos personajes antagónicos y complementarios, o más bien, a una misma entidad con dos caras que remarcan el debate interior de todo ser a la hora de afrontar la interpretación del mundo:

Mi señor, hay allí una lucha que se avecina. La lucha entre el hombre del centro de la Tierra, es decir, aquel centro lóbrego y tenebroso; y la lucha del hombre que sabe circular por las vastas y nunca igualadas variedades que adornan la superficie terráquea. Una lucha...una lucha...[...]

La lucha entre dos seres que no son más que un único ser. Juan Emar y Onofre Borneo. Éstos son un solo ser. Estas ideas han sido...[...]

- Estas ideas han encontrado su ambiente donde poder pulular en el ambiente sin luz de sol ni de luna ni de estrellas... sin luz eléctrica ni de gas ni de parafina ¡No hay ni una vela, ni un cabo de vela allí! Murmuré:
- Soledad, oscuridad, oscuridad, soledad⁶⁰².

⁶⁰¹ Juan Emar, *Umbral*, ed.cit., p. 491.

⁶⁰² Idem, pp. 2843-2844.

La polifonía de personajes, situaciones y espacios creada en *Umbral*, no hace sino poner de relieve el destino solitario del artista en un marco caótico; por ello el texto arquea en oscilaciones que van del imaginario de la inmersión, hacia los tópicos del vuelo; de divagaciones interiores en espacios irreales, al hiperdescriptivismo obsesivo de algunos pasajes. Para Fernando Burgos, el énfasis otorgado a las manifestaciones líricas de vanguardia ha ocultado el hecho de que es en el campo prosístico en donde los elementos de ruptura han operado con mayor radicalidad⁶⁰³. Emar lo demuestra continuamente en este inmenso “collage” textual, al introducir repentinos cambios de tono, ritmo, diversificaciones de tipo genérico, y, en resumen, llevando al límite las directrices subjetivistas de la vanguardia, frente a las dominantes historicistas y formalistas⁶⁰⁴. Por otra parte, al analizar la existencia como materia literaturizable, Emar rehuye el silenciamiento de la realidad, o cualquier posible discurso de la retracción. Un proyecto como *Umbral* sólo es concebible desde una intencionalidad ilimitada de escrutar y diseccionar el universo. De hecho, Emar se muestra intransigente con los “desesperados y hastiados de la vida” que se limitan a esperar una iluminación del poder imaginativo, sin una fe absoluta en sus principios:

Creer sinceramente una cosa es vivirla. Creer pone en ebullición la parte del ser que activa y vibra ante lo que vive. [...] Si queréis, pues, vivir en el mundo

⁶⁰³ Cfr. Fernando Burgos, *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, ed. cit., p. 109. Cita al poeta colombiano Luis Vidales, que ya en 1926 afirmaba: “Contra lo que pueda creerse, mi renovación poética empezó por la prosa. Ni cuento, ni poema en prosa, algo así como un nuevo género, pero sin pretensiones de serlo”. Esta definición es la que más se ajusta a la praxis de Emar.

⁶⁰⁴ Vid: Saúl Yurkievich, “Los avatares de la vanguardia”, en *La moviediza modernidad*, op. cit.. Allí establecerá la denominada “triple vectorialidad” de las tendencias vanguardistas.

de las ideaciones, vivid francamente en él; si queréis vivir en el mundo de las realidades palpables, abordadlo también francamente. Sólo pidiéndole a cada cosa lo que puede dar, es como se obtiene eso que se puede dar. Los hombres que se muestran descontentos con algo, estad seguros de que no es porque ese algo carezca de valor sino porque no han sabido interrogarlo⁶⁰⁵.

La tendencia al dinamismo vitalista acompaña al conjunto de la escritura de Emar, y utiliza a una serie de personajes o referentes simbólicos para reforzar o justificar esa actitud hiperactiva: por una parte, la presencia continua del sentimiento amoroso, plasmado en la figura femenina como motivadora del hecho artístico: los personajes de Clarisa, Pibesa, la narrataria Guni Pirque o Colomba, se relevan como sucesiones alternativas de lo femenino en el texto. Igualmente, salpicando las páginas de *Umbral*, surge la imagen del hombre en estado puro, el caminante perpetuo Martín Quilpué (retomado de *Miltín*), que recorre, como el narrador, todos los senderos reales e imaginarios de la existencia, y que, en los instantes de intersección de sus respectivos trayectos, afirma la necesidad de búsqueda creativa:

El aire se llenó de una música melodiosa que reconocí en el acto; eran los acordes de *El Bolero*, de Maurice Ravel. Un canto a muchas voces le acompañaba ¡Gloria, gloria! Pasaba el hombre Martín Quilpué y silbaba. Iba rodeado por cientos, por miles de enanitos que cantaban y danzaban. Todos ellos trepaban hasta la cumbre del volcán. ¡No hay más, no hay más!

⁶⁰⁵ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 3256.

¡Seguirlos, seguirlos! [...] El hombre Martín Quilpué y sus enanitos llegaron a la cumbre[...] Yo los seguí de atrás.[...]

Una galería se abría ante mis ojos[...] ¡Qué de bellezas había en toda ella! Pero no me detuve a considerarlas.

Bajé, bajé con premura. Un grito, una orden sonaba a mis oídos:

“¡Colomba, Colomba!”⁶⁰⁶.

El desafío a las nociones de autoridad se encuentra también presente a lo largo del texto, y se dirige hacia dos objetivos bien delimitados: el mundo de la crítica oficial, satirizado regularmente en la obra emariana y la solemnidad vacua con la que se consideran los autores y obras que nutren la supuesta “tradición gloriosa” de las letras hispánicas. De este modo, Emar hace valer los mecanismos más insurgentes del humor (parodia, anacronismo, ironía) para reflejar la ridícula grandilocuencia de las ciegas devociones literarias:

Pronto oiremos la maravillosa Zambafusa N° 21 que acaba de escribir, en un raptó loco de inspiración, el insigne hombre de letras Eusebio Palena (Nutridos aplausos).

En esta Zambafusa nuestro escritor ha rendido el más caluroso homenaje a nuestros grandes hombres de letras, desde lejanísimos tiempos a los que acaban de traspasar el umbral de la muerte.[...] Quiero que en ella entre todo este continente del que formamos parte [...].

Cantemos al Señor, que en la llanura

Venció del ancho mar al Trace fiero

Más luego vuelve en sí el engañado
¡Ay! por Dios, señora bella,
¡Dios mío, que solos
se quedan los muertos!
¡Oh monte impenetrable! ¡Oh, bosque umbrío!
¡Oh valle deleitoso!
Pues
Mamá Ranita solita quedó⁶⁰⁷.

Con el desarrollo del último volumen que configura *Umbral*, el “dintel”, Emar incide con mayor intensidad en su vertiente filosófica orientalista, y sus ansias de “retiro espiritual”. Esta intención de alejamiento de la realidad física lo lleva a acercarse en la práctica a planteamientos surrealistas, aunque Emar no se adhiere plenamente a los postulados de esta corriente; finalmente, en una larga meditación sobre los criterios creativos más adecuados para percibir el universo en su globalidad, llega a defender, como Huidobro, el imaginario de la “elevación”, la visión totalizadora, frente a la óptica restrictiva de la interiorización:

Aprendiendo a gobernar sus propios cuerpos los Yogis al mismo tiempo aprenden a gobernar el universo material entero. Los órganos nuestros, cada uno con su propia vida ¡están bajo nuestra custodia![...]

⁶⁰⁶ Idem, p. 3366.

⁶⁰⁷ Idem, pp. 3605-3608.

He de salvar este inmenso abismo entre lo que pensamos y la manera de interpretarlo ¿Entonces? Se ha tenido que recurrir a este medio que aparece un tanto oscuro: el surrealismo.[...]

Deja que mi mano escriba siempre, y que mi mente no sepa lo que esa mano ha escrito.

Tal sería mi ideal [...]

No es una confusión de notas. Has hecho bien. Si quieres desprenderte de la costra terrena debes empezar por desprenderte de tus anotaciones. Entonces, y sólo entonces, podrás hallarte en el DINTEL. [...]

¡Amo, amo todo! Hay que elevarse, hay que llegar al DINTEL. Así se ama todo, todo. De otro modo es el choque, la lucha, el desacuerdo, el caos infernal.

Por eso, mi Colomba, cuando bajo a la base de la pirámide, odio, aborrezco, me desanimo y me hago más estrecho que el último miserable. Amo desde el Cielo. Desde la Tierra aborrezco⁶⁰⁸.

A mediados de los treinta, se puede constatar el apogeo del psicoanálisis en Hispanoamérica, especialmente en el Cono Sur⁶⁰⁹. Emar se distancia sarcásticamente de esta actitud asociada a la moda, pero, sin duda, escrutará a través de sus narraciones los mecanismos que rigen u

⁶⁰⁸ Idem, pp. 2913-2918. Estas vacilaciones en el modo de valorar las tendencias o movimientos del arte moderno, son habituales en Emar, por su talante inconformista y su continua indagación en los procesos generadores del hecho artístico. En general, Emar alaba el tono iconoclasta de dadaístas y cubistas, y acepta con más reticencias los postulados de futuristas y surrealistas, en una mirada, en cualquier caso, independiente y ecléctica. Vid: “Axiomas”, en Juan Emar, *Escritos de Arte (1923-1925)*, op. cit., pp. 128-132.

⁶⁰⁹ Vid: *Miltín 1934*, ed. cit., p. 56. “En este siglo –XX si mal no recuerdo- hay que tener el mayor número posible de pesadillas. Sin ellas, carecemos de interés para los psicoanalistas y quien quiera hoy ser respetado, convidado y adulado, debe manejarse la psicoanálisis como nuestros abuelos manejaban sus mostachos o sus cajillas de rapé”.

ordenan los ritmos del sueño y las divagaciones del subconsciente. Sólo a partir de un sistema novedoso de reelaboración de la realidad, filtrada por las capas menos racionales de nuestro pensamiento, se podrán revelar las relaciones ocultas entre los distintos elementos que configuran la materia escritural. Por otra parte, la sumisión al inconsciente diluye al escritor, y permite sacar a la superficie la experiencia del “hombre”, que verbaliza su cosmovisión sin las limitaciones de un proyecto acotado y sin las deudas formalistas que condicionan su faceta como artista:

Son artistas pero aún no son hombres. Son ya demasiado conscientes para ser verdaderos artistas. La lucha, el plano que se avecina es la plena conciencia. Entonces nacerá un arte nuevo, el que viene, que hoy ya despunta. Pero hoy es el término medio. Piénsese en cualquiera de los pintores o músicos o escritores. Por el lado que les mire hay demasiado del otro lado: artista es demasiado consciente, sabe, quiere lo que va a hacer: sabe adonde llegar...¡Busca! ¿Son conscientes? ¡Ja, ja! Uno se queda lelo al ver que son pájaros que nada saben de sí, ni del resto, son mediums, odores de voces, *pantallas* que repiten espontáneamente y –además– adornadas con lo que saben y ven⁶¹⁰.

Si nos atenemos a los criterios establecidos por Saúl Yurkievich, las vanguardias, unidas en su misión depuradora y combativa, se presentan bajo dos posibles actitudes: la dinámica, historicista, centrada en el progreso, optimista y modernólatra, que busca la constante experimentación

⁶¹⁰ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 3047.

y multiplica sus focos de interés; por otra parte, coexiste la vanguardia más existencialista, la que esconde una visión desengañada ante el concepto de avance y desarrollo, y remite a la asimilación de la conciencia del absurdo y la crisis. Mientras Huidobro, (a pesar de que la reflexión existencialista surge en su obra de modo habitual), representa a la tendencia optimista, y Neruda o Rosamel del Valle se anclan en una especie de “escritura de la orfandad”, Emar se constituye como puente entre ambas: un tipo de escritura sumamente autónoma, en la que la técnica de la amalgama textual y el “collage”, propugna la dotación de sentido unitario a segmentos discursivos formalmente contrapuestos:

“El *collage* pone en funcionamiento una retórica descompuesta, una contrarretórica; abre el texto a la irrupción desestructurante de los otros discursos, de los antagónicos[...] Se vuelve manifiestamente encrucijada intertextual, travesía de distintos vectores simbólicos, campo de contienda ideológica, integración precaria. En el *collage*, la heterogeneidad es la estrategia de su constitución como modelo”⁶¹¹.

En realidad, la asunción permanente de la técnica del “collage” no resulta extraña, ya que en la formación artística de Emar, aparece como marca fundamental la preocupación por lo pictórico. Además, este recurso es indispensable como proceso de fragmentación de los elementos, y sistema de esencialización conceptual, rasgos igualmente atribuibles al cubismo, y que en *Umbral* encuentran el cauce adecuado para su aplicación a un

⁶¹¹ Saúl Yurkievich, *La moviediza modernidad*, ed. cit., p.90.

ámbito escritural; el texto servirá además para conjugar dos opciones, llevadas al límite en las experiencias vanguardistas. La concentración exclusiva en el acto verbal o la desviación hacia lo externo. La literatura “total” de Emar, prolongada durante tres décadas, comienza con una serie de interrogantes acerca del destino del hombre, como ser social y como ser intelectual. En los episodios compuestos hacia el tramo final de este proyecto “monumental”, coincidentes con los últimos años de vida de su autor, las disertaciones sobre la falta de objetivos y la pérdida de signos referenciales sigue vigente:

Ahora leo los periódicos y escucho la radio, después me voy a un bar cualquiera, sobre todo al bar Barizante. Pues allí discuten grandes temas y hay que estar a la página para poder terciar en aquellas discusiones. Se habla y se pelea por Jruschov y por Kennedy, por De Gaulle y por Argelia, por Fidel Castro y los contrarios a su régimen[...] el mundo entero se pone dentro de los vasos que allí se beben y todo se soluciona hasta el día siguiente. [...]

¿Y dónde van todas esas gentes? Creo que a ninguna parte: a ninguna; salen huyendo de algún fantasma y huyen perdiendo el tiempo. Es la única pregunta profunda que me hago en mi vida: ¿adónde van? No he encontrado respuesta aún; apenas la tenga te la comunicaré, mi distinguido amigo⁶¹².

Ese mismo recorrido, continuo trayecto de búsqueda o huida, es el que Emar afronta en *Umbral*, al revisar, cuestionar y manipular las diferentes

⁶¹² Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., pp. 3343-3344.

etapas o tendencias artísticas, diseccionando sus esquemas de construcción estética con un talante inconformista. Es evidente que un intento de escritura indefinida, prolongada en un lapso temporal tan extenso, sólo puede realizarse asumiendo la ineficacia o la invalidez de los guiones o trazados establecidos; por el contrario, han de integrarse (e interiorizarse) las experiencias, vitales y artísticas, de modo natural, para así plasmarse como un rescoldo homogéneo en el plano textual:

Salvador Coelemu es un hombre que anota todas las ideas que le vienen a la mente, sobre todo aquellas que pueden transformarse en un proyecto que, realizado, dará otro rumbo a su vida. Luego va a su casa y anota en un gran cuaderno lo que ha indicado en su libreta, lo anota y lo expulsa, lo lee varias veces y luego guarda bajo llave el cuaderno y él sigue su vida habitual olvidándose de los preceptos que quedan ahí en su cuaderno[...] Pero ya es tanto, tanto lo que hay ahí que nadie podría realizarlo. Y este bueno de Salvador Coelemu no se fija que son esas una serie de cosas que no hay para qué aprenderlas de memoria; son cosas que hay que incorporarse en ellas o que ellas se incorporen en uno dándonos una segunda naturaleza [...] ¡Los proyectos! Tienen dentro un tóxico tan nocivo como lo tiene el alcohol. Pero por el momento, cuando no se sale de ellos ¡cuán magnífico es poder alimentarse de ellos!⁶¹³.

Al asumir este principio de improvisación, Emar afirma la potencialidad multivalente de sus obras. No condiciona la interpretación del

⁶¹³ Idem, pp. 3254-3255.

receptor no la posible conexión o desconexión con el sentido propuesto, en primer lugar porque es seguro que no haya un único significado válido, y aún más, ni siquiera una tentativa de significación. Tras una narración de más de cuatro mil páginas, elaborada durante largos años, el texto se diluye como arrancó, estipulando como única certidumbre estética y filosófica, la imposibilidad de mostrar una imagen unívoca y definitiva que refleje el mundo en su diversidad. Para ello des-solemnizando, apela a una cita de “autoridad” manipulada, de raíz extraliteraria, una frase del General De Gaulle extraída del *Reader,s Digest*⁶¹⁴. Emar demuestra, como apunta Niemeyer: “el poder de la ficción que sale victoriosa incluso del declarado malogro del texto ficcional”.⁶¹⁵

A través de la inserción de niveles, estilos, temáticas y ritmos discursivos variados, Emar altera puntos de vista y ofrece ángulos diversos y enfoques distanciados respecto a la realidad. En ellos estriba su vocación pionera, que valora Manuel Espinoza:

“Estas consideraciones nos permiten decir que Juan Emar se anticipa en Chile. *Umbral* está hecho de palabras que denotan voces, no personajes. Su esencia está integrada de remembranza, y ésta les dicta sus roles. El narrador expone sus recuerdos y ellos constituyen un sistema de reflexiones en torno a sucesos morales, estéticos y psicológicos. He allí el mundo novelesco de Emar. Para construirlos no necesitó protagonistas sino voces, entes parlantes, ejecutores experimentales de hechos y de puntos de vista, cuyo utopismo reside en la ambigüedad y en lo absurdo de las relaciones

⁶¹⁴ Idem, p. 4134: “¿Cómo puede gobernarse un país que posee más de 700 clases de quesos”.

promovidas en tanto constituyen expresiones de un género literario negado en sí mismo para las exigencias canónicas”⁶¹⁶.

La polifonía de *Umbral* supone una praxis literaria que se aparta de seguridades y afirmaciones, desbarata cualquier intento de consolidación normativa y opone a las parcelaciones rigurosas, y en ocasiones excluyentes, de los distintos movimientos artísticos, una especie de “estética del rechazo”. Tal negación responde a una postura de aislamiento del creador, que se enfrenta a una reformulación de sus relaciones con la realidad,⁶¹⁷ el arte o la funcionalidad social del escritor, hasta encontrar en la capacidad mágica del lenguaje, el vehículo que trasciende la rutina de la existencia, la fuente absoluta de libertad:

Es el defecto que tiene esta ventana o balcón: hacer algo horrible de lo que podría ser estupendo. A mi, Onofre ... ¡me cargan las lindas vistas, me cargan! En ellas es traer lo vulgar, lo horripilante a cosas que podrían ser modestamente encantadoras. Pues dime, Onofre, ¿encuentras tú que hay algo mejor, más completo, como vista, que estos edificios que han sido hechos de cualquier modo, como ellos querían salir y sin tener detrás la mente colosal de un arquitecto genial? ¡Horror y cientos de horror a la arquitectura, digamos, dirigida! Sí, mi Onofre, lo repito: ¡Horror y espanto!⁶¹⁸.

⁶¹⁵ Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños...*, ed. cit., p.437.

⁶¹⁶ Manuel Espinoza Orellana, “La obra de Juan Emar”, art. cit., p. 5.

⁶¹⁷ Vid: Eva Valcárcel, "El engendramiento del objeto. Vanguardia pictórica y prosa literaria hispanoamericana" en *América Latina: literatura e historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcàzar, Ediciones del CEPS, Valencia,2000, pp.249-266.

⁶¹⁸ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., p. 4134.

IV. POÉTICAS DE LA FUGA. LA NARRATIVA DE ROSAMEL DEL VALLE.

IV. 1. NARRATIVA DE LA POSIBILIDAD.

DIMENSIÓN METAPOÉTICA EN ROSAMEL.

Tal vez sea Rosamel del Valle el escritor menos difundido y más olvidado por la crítica dentro del grupo de poetas y narradores insertos en la corriente de vanguardia chilena. Al carácter hermético, críptico, de su producción se añade el hecho de haber resistido gran parte de su vida fuera del país, como funcionario de Naciones Unidas en Nueva York. Sólo así es explicable el plano relegado que ocupa su obra. Moisés Gutiérrez, (Rosamel del Valle)⁶¹⁹ nació en Santiago en 1901; con diecisiete años compaginaba su trabajo en una imprenta con el de reportero en el diario *La Nación*. En 1925 funda la revista *Ariel* y el grupo *Andarivel* junto con otros jóvenes entusiastas que pretenden dar un giro al mundo cultural esclerotizado del Chile de la época. En palabras de Daniel Millavoro:

" Resolvimos fundar una revista y asustar con ella a los burgueses pacatos y detenerlos en sus lecturas de los poetas antiguos. La revista apareció pronto y tuvo la colaboración de los poetas más libres y avanzados de entonces en Chile y otros países de América."⁶²⁰

Rosamel toma contacto con el ambiente literario del Santiago de los años 20. Contacta con el círculo cultural de Ángel Cruchaga, Teresa Wilms

⁶¹⁹ Su nombre artístico proviene de un amor juvenil, Rosa Amelia del Valle.

⁶²⁰ *Las Últimas Noticias*, 22-11-1965.

Montt; conoce a Huidobro, que se erige ya en figura señera de la producción de vanguardia y a un joven Neruda. En ese 1926, año de publicación de *El habitante y su esperanza*, Rosamel funda una nueva revista *Panorama*, de corta vigencia (dos números, al igual que *Ariel*).

Su marcha a Nueva York en 1946 marca una etapa decisiva en su vida. La producción de Rosamel se verá marcada por el impacto que le produce la ciudad como signo de universalidad y modernidad. En las cartas a sus amigos manifiesta esta impresión: "Aquí me tiene en esta tremenda ciudad, que es el mundo, la vida, el cielo, la tierra". Finalmente, regresará en sus últimos años a Santiago, donde fallece en 1965. La recuperación del interés por su obra comienza a finales de los 70, coincidiendo con una preocupación creciente por el fenómeno vanguardista chileno. Parte del mérito de esa inquietud se debe a la edición de una *Antología de Rosamel del Valle* por su amigo poeta Humberto Díaz Casanova. Aún con todo, tras esa publicación, el caudal bibliográfico referente a su obra se limita a artículos muy breves y reseñas francamente superficiales acerca de su figura. Hemos de esperar a 1996 para encontrar la primera monografía rigurosa, llevada a cabo por María Eugenia Urrutia.⁶²¹ En todo caso, no podemos olvidar que el estudio de Urrutia se centra en la producción más puramente poética, mientras que nuestro trabajo, pretende un acercamiento crítico a los dominios de lo narrativo. El problema perenne en la producción de vanguardia, que no es otro que el de los difuminados límites intergenéricos,

⁶²¹ M^a Eugenia Urrutia, *Rosamel del Valle, poeta órfico*, Santiago de Chile, Dibam, 1996.

se ve aquí agudizado. Valga como ejemplo el hecho de que tres de los cuatro textos que hemos escogido como eje de nuestro análisis, (*País blanco y negro*, *Las llaves invisibles* y *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*) no aparecen en la sección bibliográfica establecida por Urrutia como novelas, sino clasificadas en el ambiguo apartado, denominado "obras". Además, se ignora la edición de un relato como *Eva y la fuga*, tal vez entendiendo el texto como un agregado de *País blanco y negro*. Por otra parte estas dos últimas obras son publicadas en 1929, en la etapa cronológica signada por la eclosión vanguardista. Sin embargo, *Las llaves invisibles* y *El sol es un pájaro...* aparecen respectivamente en 1947 y 1963, y, pese a todo, presentan una línea formal y temática que conecta con los postulados que Rosamel establece en sus primeros textos, resaltando de este modo una trayectoria consecuente y afirmada en una estética bien delimitada. La crítica más reciente no duda en otorgarle un papel protagónico en el desarrollo de las estéticas vanguardistas en Hispanoamérica:

“La narrativa del chileno Rosamel del Valle representa un paso mucho más extremo en la continuación/diferenciación de la novela vanguardista. Si en algún caso tiene sentido hablar de ´novela poemática`, es en el de *País blanco y negro*. Y si en algún texto se ha de constatar la apropiación/transculturización del Surrealismo francés, no sólo como parte de la actualización histórica de la propia poética vanguardista, sino como compromiso con la actitud vital y artística del movimiento, es en esta novela y en *Eva y la fuga*”⁶²²

⁶²² Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños...*, ed.cit., p. 355.

Se ha disentido mucho acerca de la catalogación de la obra rosameliana. La influencia del surrealismo se apunta de modo manifiesto en muchos de sus textos (sobre todo los más tardíos, a partir de su etapa en Nueva York). Sus cuatro poetas favoritos fueron, según propia confesión Rilke, Pound, Elliot y Breton. De todas maneras, las deudas literarias de Rosamel son múltiples, como ya apunta Hernán Castellano:

"Creemos que su sensibilidad bebió, por una parte, del magisterio huidobriano de entonces para luego bajar directamente a las fuentes: los surrealistas en primer lugar, y luego Lautréamont, Nerval y Baudelaire hasta llegar a los "padres ancestrales" Dante y Ovidio."⁶²³

De hecho, conocida la aversión que llega a sentir Huidobro por la línea surrealista más ortodoxa, son, sin embargo, significativas, las manifestaciones de simpatía hacia la poesía de Rosamel desde un primer momento y de hecho, muchos de los postulados teóricos de ambos escritores son coincidentes de un modo asombroso. En su *Carta a Rosamel del Valle*⁶²⁴ podemos leer en boca de Huidobro:

"Es Vd. un verdadero poeta, amigo mío, y que teniendo gran riqueza de imaginación logra ser sobrio. Su estilo alcanza grados que nunca he visto en otro escritor de América Latina".

⁶²³ Hernán Castellano, "Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: La línea simbolista surrealista" en *Atenea*, n° 473, (1996) p. 58.

⁶²⁴ Fechada a 23-11-1930.

La escritura de Rosamel, especialmente en los textos seleccionados para nuestro estudio, entra en el terreno de lo asumible como prosa poética; utiliza un lenguaje polivalente, que materializa la praxis de la vanguardia y propugna la demolición de la poesía romántico-subjetivista. Existen además, una serie de rasgos comunes que centran la producción de Rosamel en los parámetros de la modernidad. Estableceríamos esta división en cuatro apartados:

a-) Tendencia a la introspección, hermetismo y deshumanización. En palabras del propio autor, la poesía equivale a "la idea del hombre sintiéndose pasar a sí mismo"⁶²⁵.

b-) Deformación de la realidad a través de la imaginación, para crear una nueva realidad inmanente.

c-) Predominio del cuidado formal por medio de la reflexión metapoética y una profunda conciencia de lo literario.

d-) La creación artística se establece como una lucha, pero presenta un sentimiento dominado por el absurdo y el vacío existenciales. La espiritualidad de tipo panteísta como producto de un cristianismo agotado conduce a un deslizamiento de la figura del poeta hacia un plano deífico.

En este primer epígrafe, pasaremos a rastrear todas las manifestaciones de la dimensión metapoética en la obra de Rosamel. Para

⁶²⁵ *Poesía*, Santiago, Intemperie, 1939, pp. 94-95.

ello, centraremos nuestro análisis en dos obras muy sugerentes a este respecto: *País blanco y negro* y *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*. En todo caso, es preciso señalar que la escritura de Rosamel mantiene una trayectoria de coherencia, pese a su extensión en el tiempo y su incursión en diferentes géneros y territorios literarios; para Ludwig Zeller:⁶²⁶

"Su importancia es sólo comparable a la de Vicente Huidobro en sus obras maduras, o el Neruda de *Residencia en la tierra*, y conforman con la poesía de Humberto Díaz Casanueva [...]. Su enorme creatividad le conecta con los poetas de las más distintas tendencias."

Ignacio Valente⁶²⁷ aconseja, pues, al lector de Rosamel, la actitud con la que debe acercarse a sus textos:

"No necesita devanarse los sesos buscando un significado, ni menos lógico. Debe simplemente, dejarse mecer por el devenir de las imágenes, dejarse penetrar por sus asociaciones veladas o a medias conscientes, dejarse llevar por su impulso rítmico y fantástico, a la manera de una música".

*País blanco y negro*⁶²⁸ supone, además de una incursión por espacios oníricos e irreales, una reflexión de corte lírico acerca de la función del creador y el valor trascendente del arte. El texto se abre, de hecho, con una interrogación de carácter existencialista y con una proyección metapoética:

⁶²⁶ "Rosamel del Valle: el desconocido", en *Atenea*, nº 473 (1996), p. 83.

⁶²⁷ "Antología de Rosamel del Valle", en *El Mercurio*, 4-9-1977, p. 14.

⁶²⁸ Rosamel del Valle, *País blanco y negro*, Santiago de Chile, Ande. 1929. En adelante, todas las citas textuales harán referencia a esta edición.

"En primer lugar, qué sentido tienen mis ojos"⁶²⁹. Se cuestiona, pues, desde un primer momento, la función del lado intelectual del ser, como apoyo a una antisentimentalidad que se postula también en las primeras líneas:

Yo tendría que hablar o contar todo desde la habitación del sentimiento. Pero, aunque no se ha agotado la producción universal de suspiros, me parece que puedo desertar fusil al hombro de tales vicios. Muerte al suspiro.⁶³⁰

Por tanto, la delimitación que Rosamel establece acerca de lo que ha de ser su materia literaria, gira en torno a una ruptura. En su manifiesto "Poesía" afirma: "Yo os traigo el espanto de una habitación despoblada, especial para un crimen"⁶³¹

Desde ese momento, el texto se deslinda de una trama por si misma débil e indeterminada para fundamentar un intento de poética conectada con las estéticas de vanguardia, esencialmente con resonancias del creacionismo huidobriano y rasgos surrealistas:

Y cómo alcanzar a moldear el rostro de esta realidad. Entonces las palabras recobran su vida sin obstáculos. Ondeán los trigos ocultos, suena el agua subterránea y aparecen las únicas caras de ángeles posibles. He aquí lo que, con mayor elasticidad, pudiera ser una interpretación de poesía.⁶³²

⁶²⁹ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 7.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ En Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Antología de la Poesía Chilena Nueva*, SCL, Zig-Zag, 1935, p. 105.

⁶³² *País blanco y negro*, ed. cit., p. 13.

El primer elemento que caracteriza la dependencia de la estética de Rosamel con los preceptos de la vanguardia histórica, radica en la intención expresa de dismantelar los prejuicios artísticos pequeño-burgueses que atenazan a la producción tradicional:

No es un encadenamiento rutinario y puesto a desinflarse en la espada del análisis [...]. Hay que dar vuelta el ojo perverso, el ojo ciudadano y bien vestido que nada descubre.⁶³³

A partir de ese cuestionamiento de los cánones heredados, la poesía y la palabra podrán retornar a un estado de pureza, libres de cargas previamente connotativas, insertas en estereotipos petrificados:

(Sabéis que las palabras están clasificadas y que todo está clasificado. De tal modo es inteligente a veces el hombre).⁶³⁴

De este modo, el proceso de elaboración del objeto poético supone el paso de la realidad objetiva externa a una nueva realidad reinterpretada, que adquiere un sentido mágico, sacralizado a través de la transformación ejercida por la imaginación creadora, una síntesis de instancia iluminadora y reflexiva⁶³⁵ que filtra y tamiza la visión real para revelarla como videncia intelectual:

⁶³³ Idem, p. 11.

⁶³⁴ Idem, p. 25.

⁶³⁵ Coincidente, en todo caso, con el concepto de suprarrealidad de Huidobro.

Un rostro con un ojo en la sien y el otro adonde debe estar para satisfacer la realidad. [...] Después el descubrimiento precioso, el hallazgo marino, la luna oceánica. La alegría crece y arde en la garganta y las sienes. Tiembla el vacío. Y de nuevo la realidad, ahora maravilla.⁶³⁶

Por tanto, el narrador de *País blanco y negro*, se aparta de su camino supuestamente ortodoxo como mero introductor de una trama narrativa para articular un recorrido por los dominios de la poesía, la literatura y el arte, con una actitud consciente de fundamentar naciones fragmentarias de corte estético. A partir del valor simbólico del ojo, que ya hemos matizado al analizar la producción de Huidobro, Rosamel explicita su predilección por una literatura total, abierta a la experimentación y con un papel relevante de lo inesperado, lo sorprendente:

Ojo que no se sobresalta, ojo perdido. Mi sobresalto no tiene huella de lo pequeño o lo grandioso [...]. Y es que mis ojos viven en su labor de sorpresa libre y sin derrota.⁶³⁷

¿Por qué no cenar con la vida y con la muerte junto a una misma mesa?
¿Por qué rehuir las uñas del viejo tentador, la mirada del tigre?. Estamos hechos de todo y nuestros movimientos y transformaciones no son menos ágiles que los movimientos y transformaciones de las piedras en el tiempo. No aprenderemos las respuestas a nuestras propias preguntas.⁶³⁸

⁶³⁶ *País blanco y negro*, ed. cit., pp. 15-16.

⁶³⁷ *Idem*, p. 8.

⁶³⁸ Rosamel del Valle, *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, Santiago de Chile, Imprenta Arancibia Hnos., 1963. p.21. Todas las citas de esta obra a lo largo de nuestro estudio tomarán como referencia la citada edición.

Las coincidencias evidentes con los postulados huidobrianos se observan también en el tono fundacional de la escritura de Rosamel y su conciencia marcada del destino del Poeta como creador absoluto:

Pero una mirada mía fue la primera fábula que oyeron sus hojas. [...]. O si existe el hombre que toma lo natural para inventarse una magia de acuerdo con su noción de artista, hablemos entonces de un nuevo mago, que no se siente derrotado por los elementos, sino tan fuerte como ellos y como ellos lleno de maravilla.⁶³⁹

La relación entre vida y arte para Rosamel se manifiesta de manera innovadora y flexible por medio de una notoria indeterminación que los equipara desde el punto de vista ontológico. De este modo, frente al mito como "cliché" se opone la continua reinención del artista que aporta en su interpretación del mundo, un acto perpetuo de redescubrimiento;

Se prohíben las mistificaciones. [...] Yo vivo y me alimento de pequeños relámpagos y de estrellas que emigran [...] Hay necesidad de hacer bailar la vida entre dos anillos, que giren en sentido inverso.⁶⁴⁰

De esta manera, la función metapoética y un atisbo de trama narrativa se entrecruzan en el paisaje del encuentro ¿onírico-ficticio? entre el narrador

⁶³⁹ *País blanco y negro*, ed. cit., pp. 21-22.

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 24.

y una misteriosa mujer.⁶⁴¹ Sin embargo, toda explicación racional del suceso queda desvirtuada, pues narrador y personaje femenino coinciden en su invalidez como testimonios fidedignos, pues sus trayectorias se manejan en espacios indefinidos, marcados por la oscilación y la duda. Y todo dentro de un plano parecido a su memoria convulsa: “Recuerdo que su vida entera no era más que un constante automatismo”.⁶⁴²

A pesar de que esta ambigüedad entre lo ficticio y lo real, al igual que la preeminencia de los espacios oníricos y fantásticos o la presencia asfixiante de la memoria como estructuradora de la narración, parece anclar de modo taxativo toda la producción de Rosamel en los moldes surrealistas, el autor chileno no parece definitivamente encuadrable en una corriente claramente delimitada, y sus deudas con románticos, simbolistas, o con sus coetáneos de vanguardia (Huidobro, Neruda, Díaz Casanova) aconsejan cierta prudencia a la hora de asignar etiquetas histórico-críticas. En palabras de Hernán Castellano:

"Contra una retórica surrealista ortodoxa, Rosamel opone un sistema más coherente desde el punto de vista de la poesía, y que se abre hacia una tradición que acaso programáticamente se negaron los bretonianos, como por ejemplo, la tradición bíblico-mitológica, o los Evangelios, entendidos no como escritura religiosa para la fe del poeta, sino como el centro generador de simbolismo e imagería."⁶⁴³

⁶⁴¹ Vid: pp. 30-32.

⁶⁴² Idem, p. 35.

⁶⁴³ Hernán Castellano, art. cit. p. 63.

De hecho, surgen abundantemente en los textos de Rosamel elementos de lo que podríamos denominar "in extenso" como "representaciones de la modernidad"; letreros de cines, cabarets, estaciones de ferrocarril, espacios públicos del Santiago contemporáneo (Bar Czaya, cine Varieté, etc.). Esta característica se emparenta de algún modo con las corrientes creacionistas, futuristas y ultraístas, contribuyendo a la constitución de una atmósfera textual desconcertante y novedosa para un lector habituado a una poesía o una narrativa que fluían intermitentemente de un evasionismo de corte mítico al realismo folklorista:

"Tanto en Arp, como en el Rosamel del Valle de sus primeros libros, como en el Huidobro creacionista, hay una profusión de neologismos, vocablos técnicos, geográficos, o de la costumbre de la época, cinematográficos y periodísticos, donde la imagen danza en una especie de *ballet mécanique* de animación mágica."⁶⁴⁴

Rosamel, al igual que Huidobro, hace patente en su producción la sensación de extravío ante la desaparición del referente racional-positivista. Esta carencia provoca el estallido de la angustia, entendida también en el sentido de reacción ante el nihilismo, como propugnaba Kierkegaard:

Pero al borde de un tiempo sin prisa, casi detenido, nadan extrañas vacilaciones y duros temores cuyo roce resuena en los oídos y en los mínimos pensamientos. Puede ser esto una presencia. Acaso la presencia de

⁶⁴⁴ Idem.

la angustia ¿Qué angustia? La angustia en si misma, un poco extraviada, un poco resucitada a medias alrededor de mí mismo.⁶⁴⁵

Esta ansiedad por la búsqueda de lo inefable, la necesidad de anhelar la trascendencia por medio del acto creador, que implica una postura de introspección catártica lleva a una escritura signada, como hemos ya anticipado por la oscilación, la lucha de contrarios, que en el plano formal se vislumbran en la profusión de cláusulas adversativas y un estilo de oposiciones bimembres y paradójicas, mientras por otra parte se elabora un discurso conceptual que huye de las postulaciones categóricas al recorrer territorios y estados psicológicos enfrentados en un viaje pendular.⁶⁴⁶

¿Y qué otra cosa es al fin la angustia? En el polo opuesto hay otra cosa: el éxtasis. Entre estas dos orillas ha sangrado lo mejor de mi vida. [...] Mi evasión ha sido igual a la del presidiario: libre, a pleno cielo por fin, pero en mis oídos había un rumor sin muerte, el sordo rumor del ojo de los *perseguidores*. Evasión de uno mismo. Pero del mismo modo que en la angustia, este éxtasis no era más que una desesperación sin límites.⁶⁴⁷

La superación de esa crisis interior en la que debate el creador sólo es alcanzable a partir del carácter sorprendente, cosmogónico del acto artístico; la poesía sirve para salvaguardar "los anchos vacíos de mi espíritu - tan

⁶⁴⁵ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 44.

⁶⁴⁶ Hecho que, por lo demás, emparenta al narrador-protagonista rosameliano de *País blanco y negro*, con Bernardo Saguen en *Sátiro*, en cuanto ambos presentan tendencias mentales esquizoides.

⁶⁴⁷ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 46. La cursiva es nuestra.

cerca del fastidio-".⁶⁴⁸ El valor funcional del acto poético se convierte en un mecanismo mágico que pierde su potencial aurático en cuanto entra en el ámbito fosilizante de la periodización o la norma:

Amo el movimiento. Pero más que todo es el principio del movimiento de que se trata. Una rueda que empieza a girar, un botón de timbre que al oprimirlo va a sonar a cierta distancia, un reloj que se echa a andar [...]. Después, en adelante, es ya como si tal o cual cosa no existiera, pues entra de lleno en el ritmo de los hechos bajo una ley precisa, bajo un vaivén que ya no me causa ningún miedo.⁶⁴⁹

Tratar de permanecer sería repetirnos. Así, prepárate para el viaje. [...] Y entre otras cosas no olvides comenzar a quitarte de los ojos ese sol que ha pasado a ser el sol manchado de las cebras [...]. Con él somos agrietado y el seguir siendo herido a bala.⁶⁵⁰

El continuo redescubrimiento del mundo, el filtro constante de la realidad exterior sitúa a la palabra poética en el elemento central de la concepción artística rosameliana. Como sucede en el caso de Huidobro, el poder fáctico del verbo constituirá a la vez una atracción fascinante y arriesgada:

⁶⁴⁸ Idem. p. 80. Constátase la referencia directa al "spleen" decadentista, herencia evidente del tardorromanticismo.

⁶⁴⁹ Idem. pp. 68-69.

⁶⁵⁰ *El sol es un pájaro...*, ed. cit., pp. 24-25.

Imagino el espanto de los seres que suelen encontrarse con lo que odian a muerte. Por ejemplo, no poder distinguir otra palabra entre mil, sino la que les hiela las venas con su brillo de espadas:

P E R S E C U C I Ó N ⁶⁵¹

De esta manera la relación del Ser con el mundo, el lenguaje o los objetos debe ser analizada de modo particular y subjetivo, rompiendo con los prejuicios logicistas acerca de la realidad y la palabra:

¿Qué hace el hombre con sus propios fantasmas?. Hay que identificarse un poco con ellos. No hay necesidad de crear un lenguaje más o menos absoluto, para eso existen planos de posibles paralelismos o encuentros.⁶⁵²

Sin duda los preceptos estéticos de Rosamel arrancan de la reflexión, en cierto modo pesimista, pero que supondrá el punto germinal de la creación poética: el hombre es un ente atado a su condición material de la que sólo puede escapar a través del sueño o la imaginación:

Casi siempre, por lo demás, y como cosa particular, admiro al hombre que de algún modo logra evadirse de sus cinco sentidos. Siquiera esta libertad, ya que otra no es posible.⁶⁵³

⁶⁵¹ *País banco y negro*, ed. cit., p. 55. Es significativa la concomitancia argumental con la novela *Sátiro y el poder de las palabras* de Huidobro. Por lo demás, la tendencia esquizofrénica, como recuerdos, se caracteriza por la manía persecutoria.

⁶⁵² Idem, p. 62.

⁶⁵³ Idem, p. 56.

La literatura se reflejará, pues, como una instancia oscilante entre lo racional y lo mágico; la escritura de Rosamel, como la de Huidobro, Hölderlin, Lautréamont o Keats, viene marcada por una corriente visionaria, nictálope y cuya capacidad transmutadora y reelaboradora de la realidad surge de los espacios introspectivos del propio creador:

Pero el hombre que guarda su paciencia de transformador de elementos entre sus propias selvas, entre sus caminos vegetales, en el vasto país de su memoria, de que modo justifica el ruido que alegan sus palabras, sus poemas, el sonido de sus menores gestos [...]. Vuelven los anchos planos de lo mágico.⁶⁵⁴

Nos encontraremos, por tanto, ante una escritura plagada de interrogaciones metafísicas, de corte existencialista, y que destila una visión circular y angustiosa del mundo, que rechazará la experiencia como factor desencadenante del arte en favor de una actitud de búsqueda:

Por algo el hombre es un signo, y no, como se quiere creer, la experiencia manejable y transportable. [...] Que el ambiguo mensajero venga y diga su palabra ¿A quién, si no a mi le tocaría escoger?⁶⁵⁵

Ese rechazo a la experiencia debe entenderse no solo con el sentido de relación con el mundo exterior sino también como desconfianza hacia la

⁶⁵⁴ Idem. p. 10.

⁶⁵⁵ *El sol es un pájaro...*, ed. cit., pp. 19-20.

experiencia poética, que debe suponer un encuentro inesperado e irrepetible para no caer en la prisión castradora de la norma, el canon o el cliché estético. Rosamel lanza una advertencia: "Cuídate de tu poesía. Por la poesía"⁶⁵⁶, por ella la videncia, el valor del poder interpretativo o revelador debe prevalecer a la técnica o el esteticismo: "¿Saber escribir? Eso se arregla. ¿Saber leer? He ahí la dificultad".⁶⁵⁷

La desconfianza hacia lo "literario" y la incapacidad para definir o acortar los dominios de lo poético, engarzan los criterios estéticos de Rosamel con los de Huidobro, Emar y los coetáneos vanguardistas chilenos y europeos:

La poesía no es, precisamente, nada de aquello que se dijo, se dice, se dirá. Sólo se sabe a ciencia cierta que a menudo se le busca y se le encuentra. Porque, por ejemplo, el sonido de arpa de los pinos solitarios.⁶⁵⁸

Además, esa reticencia a la hora de catalogar o encasillar la experiencia poética, revela un talante antidogmático que se opone como reflejo crítico a la situación del arte de la época en Chile, que impone el compromiso, un cierto realismo social⁶⁵⁹ y rechaza la imaginación y a todas las variantes evasionistas:

⁶⁵⁶ Idem., p. 52.

⁶⁵⁷ Idem., p. 29.

⁶⁵⁸ Idem., p. 51.

⁶⁵⁹ Esa preocupación obsesiva por el color local (que critica también sarcásticamente Emar en sus obras) es un sello de la generación del 36 chilena, que se superará parcialmente con los narradores del 50, aunque su espíritu antiburgués se verá atenuado y enmarcado en unos planos formales menos innovadores.

No es tiempo de soñar bellos sueños. Se sabe. Ni es tiempo de reunir palabras para uno mismo ni para unos pocos cuya herida no se cierra temporalmente sino a golpes de magia. Se dice. Ni es posible tener de visita a una mariposa. Se cree [...] Ni el hombre puede caminar negándose a llevar a sus semejantes al hombro. Se aconseja [...] Ni se puede negar la existencia del héroe de nuestro tiempo. Se enseña. Ni hay que despertar al hombre de su pesadilla para que abra la ventana que da al resplandor de la más cerrada de las noches. Se prohíbe, Sí, y sobre todo se prohíbe vivir. No es tiempo de soñar bellos sueños.⁶⁶⁰

Por ello, el individualismo creativo, asoma como única arma optimista y vital frente a una sociedad uniformadora y totalitaria que pretende imponer, en todos los planos de la existencia, unas normas irracionales:

Y cuando alguien enjuicia a la vida, todos preparan las barcas ¡Oh las palabras sombrías!. No las tuyas, no las mías. Solamente la del hombre de este tiempo y de todos los tiempos que dice: "Prohibición absoluta de no ser como yo!"⁶⁶¹

El hombre tiene que reunir su soledad como el astrónomo reúne cada noche sus estrellas.⁶⁶²

Esta noción de poeta encierra una visión platónica del arte, como eco de otros mundos, perfilados a través de la influencia de Novalis, que

⁶⁶⁰ *El sol es un pájaro...*, ed. cit., pp. 49-50.

⁶⁶¹ *Idem.*, p. 52.

⁶⁶² *Idem.*, p. 18.

Rosamel en muchos caso resalta, pues utiliza citas del poeta alemán como argumentos de autoridad. Al igual que Huidobro en sus múltiples manifiestos, en *El sol es un pájaro...* se establece mediante una estructura aforística la idea del creador como ser elegido:

El solitario entre la multitud ¿Quién aplasta a quién? ¿Quién se desprende de quién?

El cielo le pasa la mano por los cabellos a la luz ¿Qué vidente, sino el poeta, puede hacer lo mismo?⁶⁶³

Como viajero o visionario, el poeta pretende un reflejo global del mundo por medio del fragmentarismo y el absurdo, es decir, mediante la deconstrucción del aparente orden natural de las cosas. La ruptura del ritmo cronológico y de la concepción tradicional de realidad, vuelven al hombre a un estado de inocencia, en el marco de la creación artística:

Quizás la única explicación posible de esa displicencia, de esa audacia o de esa irresponsabilidad sea la idea de que en tal tiempo nada me era sobrenatural, extraordinario, de otro mundo, y nada más que porque lo visible y lo invisible se habían apoderado de mí de tal modo que me parecía lo más natural de la existencia oír voces, recibir visitas no conocidas, ni invitadas o conversar con personas-objetos, a veces más objetos que personas, y como si la vida se hubiese transformado de pronto en la que debía ser o en la que es verdaderamente. Es decir, una vez más la inocencia,

⁶⁶³ Idem., p. 22.

la pura inocencia de la cual todos tratan de desprenderse y que para muchos no es sino la nada o la muerte.⁶⁶⁴

La poesía se hace a sí misma, según Rosamel, en un proceso de criba que le aportará un valor intrínseco de esencialización, globalidad, pureza y fusión con lo primario:

El orden terrestre y el orden celestial, el orden negro y el orden blanco, se habían salvado del cataclismo para resplandecer en la unidad de la gracia sin par en si misma. Se sintió rescatada con todas las virtudes de lo humano puesto que la mayor parte de su cuerpo era la vida y la menor la muerte. Los símbolos del comienzo, del nacimiento, sonreían en gloria y majestad a los del fin, los de la muerte.⁶⁶⁵

Al trascender las limitaciones temporales, al creador se protege en un espacio mágico propio, y vence sobre la muerte a través de la palabra:

Recuerdo a la vidente ciega que me vio [...] flotar sin avanzar ni retroceder. Recuerdo entre otras cosas: "Al final del camino hay un hoyo" decía, "y pronto tu camino te llevará hasta ese hoyo, como a todos. Sólo que, no me obligues a asegurarlo, tu demorarás un poco mas que ¿quienes? no lo sé. Es decir, flotarás por un tiempo todavía, no sobre aguas sino sobre aire.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Idem., p. 15. Concepto de desprendimiento del ser, de raíz orientalista, también recurrente en Huidobro. Vid: *Sátiro o el poder de las palabras*, ed. cit.

⁶⁶⁵ Idem., pp. 38-39.

⁶⁶⁶ Idem., pp. 40-41.

Como en el caso de Huidobro, el ámbito introspectivo donde emerge la creación se significa con un doble valor de ascenso y tendencia a los espacios aéreos, y por otra parte un descenso a la raíz más asentada del ser:

Un placer y un arrastrarse primitivos [...]. Soy todo raíces, raíces extendidas en profundidad, brillantes, ruidosas, imposibles de desprenderse o de ser desprendidas. Mi propio mito, quizás.⁶⁶⁷

Perdida en esa indefinición sobre su propia esencia, la poesía de Rosamel, como la de Emar, se constituye como un juego de probaturas, un ensayo sobre probabilidades, caminos que se insinúan sin llegar a recorrerse:

Deseando evocar un acontecimiento sucedido, caigo en la sujeción de acontecimientos que no me han sucedido y de los que no tengo ninguna seguridad que me sucedan.⁶⁶⁸

La literatura sentimental y la visión diseccionada y cientifista no han servido para otorgar una interpretación de la realidad. Sus débiles anclajes terminan por desmoronarse en los espacios limítrofes de la creación: el sueño y la memoria, que marcan el territorio estético-poético de Rosamel:

En tan curiosa circunstancia, el corazón se aferra a su nido y no grita. Sostenido por unas pocas columnas vivas, su sentido desfallece entre la realidad que pierde y la que descubre [...]. Por un lado un mundo vivo y uno

⁶⁶⁷ Idem., p. 10.

⁶⁶⁸ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 71.

mucho más vivo por el otro. Por un lado un mundo muerto y otro mucho más muerto por el otro.⁶⁶⁹

El desvelo obsesivo por los mecanismos de la memoria y su potencial creador serán claves en toda la narrativa de Rosamel. De hecho, la memoria realiza una labor de filtro y de renovación de la realidad y los conceptos distinta a la del intelecto, y sirve para acentuar la tendencia del creador a la abstracción y la esencialidad:

Pero en la memoria no viven las cosas del mismo modo que mueren en el conocimiento, donde es muy probable que impere lo concreto de un modo inverosímil.⁶⁷⁰

Directamente relacionados con el dinamismo de la vida y la solidez misteriosa de la muerte, Rosamel distingue la realidad exterior, y la realidad poética, que nos arranca del mundo, detiene el continuo movimiento que imposibilita la apretención de lo esencial, y nos revela lo inefable, que surge del interior del ser, de sus propios fantasmas. Rosamel utiliza la cita de Colin Wilson en "The Outsider" para explicitar el poder revelador de los demonios de la memoria y lo oscuro:

Y ese espectro es la forma de la muerte. El espectro es la muerte, la parte consciente del hombre que el confunde con si mismo, con su personalidad, sus hábitos, su identidad ... El espectro es invisible, como una sombra, pero

⁶⁶⁹ Idem., pp. 12-13.

⁶⁷⁰ Idem., p. 58.

cuando ejerce su ascendencia sobre el hombre todo resta sólido, incambiable, inamovible, irreal.⁶⁷¹

Tal vez sea esta característica, la mitificación del pasado y la memoria, el matiz diferenciador más evidente entre los postulados estéticos de Rosamel y la poética de Huidobro. Mientras éste último se vuelca hacia el futuro, presenta una escritura en ocasiones de corte profético, Rosamel utiliza la recreación y la reinención mediante la nostalgia. No en vano, *El sol es un pájaro ...* se inicia con una cita anticipatoria de René Char que alude al carácter evocador de la escritura: "Un poeta debe dejar huellas, no pruebas. Sólo las huellas hacen soñar"⁶⁷². A través del recuerdo de la ciudad de Nueva York etapa fundamental en la vida de Rosamel, se configura una definición básica del sentimiento poético:

Nostalgia sería la palabra más simple, la más favorable y la más inútil. Un sol demasiado Van Gogh, una noche demasiado Novalis, siempre un elemento no identificable [...]. Brillantes arañas en esa tela que tiembla en las miradas, conversación de la hierba musical en la vibración de una mujer a nado en las palabras. El amor, siempre el amor atravesado por hilos iridiscentes.⁶⁷³

⁶⁷¹ *El sol es un pájaro ...*, ed. cit., p. 29.

⁶⁷² Idem., p. 9.

⁶⁷³ Idem., pp. 10-11.

Memoria e imaginación son comparados, respectivamente con un jardín y una sirena.⁶⁷⁴ Ambas acepciones esclarecen la postura poética del autor. Frente a la tentación confusa y turbadora de la imaginación, se alza el terreno ordenado y cultivado de la memoria que opera como filón inagotable en el proceso creador. En ocasiones, la figura simbólica del pez representa al creador que bucea en los espacios de la memoria, y suponen su medio natural de supervivencia, al constituirse como un ámbito irreal y despersonalizado. También la figura del océano surge como representante de la memoria motivante, que esconde las vivencias plenas de belleza:

En el centro de los océanos como una mano náufraga. Y en lo alto de las ondas de oro de las nubes. Conozco este perfume. Lo he llevado días y noches sobre la cabeza. Lo he mecido como el recuerdo de alguna de las mujeres que he perdido. Lo he alimentado de ágiles relámpagos y flores polares más bellas que la lluvia. Y de repente aparecen estas cosas que nunca he perdido.⁶⁷⁵

Esa disolución del poeta en su propia interioridad es la que logra evidenciar el significado universal del creador, que verbaliza una experiencia unívoca y, a la vez, válida en todas las épocas y lugares. La memoria que esconde siempre, los trayectos intercambiables de búsqueda y evocación, de iluminación y sueño, se establece como el elemento germinal de la escritura:

⁶⁷⁴ Vid: *El sol es un pájaro ...*, ed. cit., p. 13.

⁶⁷⁵ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 19.

Todas las ciudades me siguen, más ninguna noche extranjera me ciñe ¿Estoy hecho de materiales derrumbables?

El poder del exilio.

El poder de amar la lejanía en uno mismo.

El poder de partir en dos partes la memoria y unir lejanía y proximidad.

Voces que cruzan los espacios, pájaros que emigran con las alas marcadas. Y el fuego de la noche igual en todas partes. Más ¿de qué profundidad asciendo cada mañana?. De la única, de la de mi ser: la misma aquí, allá y en todas partes.⁶⁷⁶

Por lo tanto, Rosamel mantiene una línea de coherencia en estos textos calificables como "prosa poetizada". En palabras de María Eugenia Urrutia:

"Para del Valle, el poeta es un viajero, un buscador de conocimiento, en interrogación constante hacia las cosas, hacia sí mismo, hacia la vida. Es así como la experiencia poética llega a ser la manera más plena y auténtica de asumir y profundizar ese conocimiento del hombre, que ha perdido el absoluto buscado, y que siente el vacío de la existencia."⁶⁷⁷

Esa constante investigación, plasmada como hemos demostrado en un tono de interrogaciones constantes, a menudo de corte retórico, que ocultan una mirada distanciada, estoica y desencantada del mundo, suponen un trayecto que va de los destellos alienadores de la luz hacia la autenticidad y

⁶⁷⁶ *El sol es un pájaro ...*, ed. cit., pp. 48-49.

la disolución en lo oscuro. De ahí que el propio título de *País blanco y negro* apele a la ausencia de cromatismo que acerca al poeta a una conexión con vertientes nihilistas. Al internarse por las zonas oscuras de la noche y la memoria, se llega a la negación de la luz y el calor, pero también a la plenitud de ambos. Oscuridad, vacío, profundidad insondable, la nada, pero también la fusión de los principios esenciales de la existencia se dan en el plano acromático de lo negro.⁶⁷⁸ Como la semilla surge de las tinieblas de su encierro, el descenso a lo primigenio rescata y resalta la belleza de la vida latente. Esa aparente alienación o desprendimiento, acerca al hombre a la conciencia de su propio existir, puesto que sólo en la evocación adquiere el creador su verdadera esencia:

Una flor sin nombre, una ola de extraño sonido, una bebida de largo delirio, o quizá si habéis tenido un sueño parecido a la menor o mayor de mis desapariciones a lo largo de la memoria ¿Y qué cosa es el hombre vuelto de espaldas hacia este punto?⁶⁷⁹

Olvido y memoria se cimientan como piedras maestras del pensamiento poético rosameliano. Ambos aspectos fusionados hacen nacer la verdadera palabra revelada, las facetas complementarias de desprendimiento y reinvención, indispensables en el acto de la escritura:

⁶⁷⁷ M^a Eugenia Urrutia, op. cit., p. 55.

⁶⁷⁸ Cfr. Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.

⁶⁷⁹ *País blanco y negro*, ed. cit., p. 86.

Pero el olvido nada tenía que ver con la zona petrificada, el lugar cubierto de nubes, el universo silencioso y más lejano que todos los sueños, porque ni representaba en ella la nada fabulosa que surge de la memoria ni la ausencia con que la designan los sentidos. El olvido suyo era el lado secreto pero por eso menos vivo de su mente y, como los símbolos de nacimiento y muerte, irradiaba sobre ella la lámpara misteriosa que balancea luz y sombra, el exacto mensaje unitario de lo visible y lo invisible. Así, recordar le era lo mismo que presentir porque el mundo había sido recreado para ella y de modo que nada fuese diferente.⁶⁸⁰

La memoria lleva a la inacción, al universo yerto y silencioso que la opone al dinamismo colorista de la vida, pero que, paradójicamente, conduce a una identidad en la cual el poeta, como sucede en el viaje de Altazor en su paracaídas, logra una detención en los dominios del no ser, sólo concebible gracias a la magia de la creación. Rosamel, como Milton o Celan "libera el terreno para el diálogo entre lo grave y lo ligero, entre el pathos de lo solemne y lo lúdico."⁶⁸¹

Concluiremos, entonces, este apartado señalando que los senderos de búsqueda inaugurados por Rosamel manifiestan una preocupación literaria, estética y existencial, atribuible a todo el movimiento de escritores encuadrables en la vanguardia chilena, y que sin pretender en ningún caso

⁶⁸⁰ *El sol es un pájaro ...*, ed. cit., p. 36. Nuevamente, la fusión de memoria y videncia configura a los personajes rosamelianos.

⁶⁸¹ Andrés Ajens, "Rosamel del Valle, Paul Celan, y el destino de la poesía", en *Piel de leopardo*, nº 3, 1993, p. 7.

elevant categorías dogmáticas en el panorama de la creación poética, forjan una corriente tangencial y heterodoxa en la tradición literaria de su época. No en vano, *El sol es un pájaro ...* concluye con una significativa calificación del poeta sin pretensiones de trascendencia colectiva, pues se reconoce la ineficacia de su apostolado, pero realza la importancia de los caminos indiscutibles de la existencia:

Un moribundo. Un trozo de mástil abandonado en la playa de la vida. El único que sabe en verdad lo que habla, el único que sabe lo que dice. El único, justamente, que no será jamás escuchado.⁶⁸²

⁶⁸² *El sol es un pájaro ...*, ed. cit., p. 53.

IV. 2. EL SUEÑO Y LA MEMORIA EN LA ESCRITURA

ROSAMELIANA.

Si en el apartado anterior tratamos de demostrar el aspecto experimental y el tono de reflexión metapoética que traslucen los textos rosamelianos, afrontamos ahora el estudio del papel relevante que los espacios nocturnos, oníricos y las constantes evasionistas representan en la producción de este autor. María Eugenia Urrutia apunta la presencia del orfismo como una constante en la literatura de del Valle.⁶⁸³ El Diccionario de la Real Academia Española define el orfismo como una "religión de misterios de la antigua Grecia, cuya fundación es atribuida a Orfeo". Se caracteriza por la creencia en la vida ultraterrena y en la metempsicosis, así como, el régimen de vida interior y desprendimiento catártico del mundo al que se han de someter los que se iniciaban en ella. Sin duda, el mito de Orfeo, poeta y músico, estructura toda la producción teórica y poética y narrativa de Rosamel en el sentido de que la figura del helénico:

"simboliza, por un lado, el misterio de la muerte y la resurrección. Su protagonista es un hombre que logra romper los condicionamientos de la naturaleza en su doble sentido: penetrar como vida donde sólo se penetra muerto, y regresar de donde no cabe el retorno."⁶⁸⁴

⁶⁸³ Cfr. M^a Eugenia Urrutia, "Los ejes metapoéticos y órfico en la escritura de Rosamel del Valle", en op. cit., pp.33-88.

⁶⁸⁴ Luis Gil, *Transmisión Mítica*, Barcelona, Planeta, 1975.

La dimensión órfica por medio de la inserción del relato en una atmósfera teñida de onirismo y definida por una sensación permanente de irrealidad está presente en todos los textos de Rosamel que hemos escogido como fuente de análisis, aunque destacan de manera notoria en *Eva y la fuga* y *Las llaves invisibles*. *Eva y la fuga*, publicación póstuma, aunque escrita en 1929, retoma en su primera frase la idea expresada en el final de *País blanco y negro*; "¿El hombre vuelto de espaldas a su propia memoria?".⁶⁸⁵ Hernán Castellano la cataloga como "la primera novela surrealista de América".⁶⁸⁶ Este hecho nos remite a una inmediata reflexión. Los textos de Rosamel, como los de Emar o Huidobro son tan solo aparentemente cerrados. La cohesión, el valor unitario y la autorreferencialidad de esta escritura de vanguardia son innegables. Este fenómeno se manifiesta de modo evidente a lo largo de la obra: "En la esquina de la primera calle que cruzo hay una taberna. Entro allí y pido un alcohol cualquiera".⁶⁸⁷

De hecho ya en el prólogo se hacen destacar las coincidencias con *País blanco y negro*, al mencionarse "el país brumoso en el que he habitado a

⁶⁸⁵ *Eva y la fuga*, Caracas, Monte Ávila. 1970. p. 11. En adelante las citas textuales harán referencia a esta edición. El hecho de que, por ejemplo, María Eugenia Urrutia la omita como texto independiente en la bibliografía general de Rosamel, demuestra su carácter desconocido hasta 1970, en que fue publicado, curiosamente fuera de Chile.

⁶⁸⁶ Hernán Castellano Girón, "Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista", en *Atenea*, nº473, Concepción (Chile), 1996, p. 54.

⁶⁸⁷ *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 13. Cfr. *País blanco y negro*, ed. cit., p. 86 "Entre. Pedí cualquier alcohol ...".

costa de terribles angustias y caídas".⁶⁸⁸ El propio título manifiesta la necesidad de una huida, y el tema de la fuga, ya anticipado en la anterior novela acapara el papel principal de este relato. Para Katharina Niemeyer, la deuda con *Nadja* de Breton es tan evidente que "Eva parece Nadja trasladada a Santiago de Chile, desprovisto de todo rasgo ´americano`".⁶⁸⁹ Además de su acepción de escape, la fuga en el plano musical se caracteriza por utilizar un tema breve que se repite en las diversas partes de la obra. La idea principal se denomina motivo; la idea secundaria es el contramotivo, por lo que se dispone formalmente como una alternativa de opuestos. Si la obsesión por la memoria provoca una búsqueda, el olvido remite a una evasión. He ahí los dos elementos contrapuestos que estructuran el relato. Únicamente en los territorios tangenciales e indeterminados del subconsciente y el sueño se encuentran memoria y olvido, vislumbrables pero inaprehensibles en un trayecto de fuga:

Y tengo que admitir que la obscuridad arrastra imágenes, seres y cosas, y aunque este no sea el olvido o el miedo, el pequeño espacio en que creo existir de un modo o de otro, es en verdad la desesperación con su juego de semejanzas y que, como en el caso del cuerpo flotante, parece penetrar en un bosque poblado de todo menos de vida.

⁶⁸⁸ *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 7. Por otra parte, incide en un tópico romántico de la bruma, signo de la confusión mental del hombre que origina la capacidad creadora. Recordemos que en *Sátiro*, Bernardo Saguen realiza su descenso, ¿real o metafórico?, a la gruta, en medio de la bruma, del que sale fortalecido en su voluntad creadora, al igual que la protagonista de *La última niebla* de María Luisa Bombal, que en la confusión del instante nebuloso, da rienda suelta a su sexualidad reprimida.

⁶⁸⁹ *Subway de los sueños*, ed.cit., p. 361. En mi opinión, ese Santiago es más bien una ciudad despojada de todo atributo referencial externo que ayuda más bien a construir un espacio de raigambre onírica

Y sobre todo, Eva que nada suceda sino en sueños.⁶⁹⁰

Esta referencia a la inmersión absoluta en un universo onírico otorga plena validez a los postulados que el narrador anticipa en el prólogo. Todo intento de fuga o evasión, supone simplemente un desvío del foco de atención, una solución temporal a las obsesiones de la existencia, pues los procesos de afirmación del ser a través de la creación presentan el mismo carácter de fragilidad del sueño, que es su base constitutiva:

Creo que cerca de su difícil empeño nada de lo verdaderamente mío esta propenso a diluirse en un derrumbe. Y es que a este no del todo borrable muro opongo el frío de mis pequeñas luces, de mi razón, en lo posible y a costa de todo, inviolable. No reconozco, desde luego, otro placer mayor que esta lucha entre una mano sobre la nada y el sentimiento de una salida más o menos transitoria.⁶⁹¹

Eva y la fuga presenta en su comienzo, un leve esbozo argumental. El narrador-protagonista mantiene un encuentro casual con una extraña mujer, Eva, a la que conoce junto a la embajada noruega: esta ubicación posee, por supuesto, una implicación simbólica, puesto que remite al destino brumoso, frío, impersonal y antisentimental al que se verá abocada la relación de estos seres, rasgos que teñirán el texto de inicio a fin. Eva es, además, la representación de la mujer-amante, misteriosa, esquiva, y que

⁶⁹⁰ Idem., p. 82.

⁶⁹¹ Idem., p. 7.

construye a su alrededor un mundo fundacional, edénico y regido por instancias que se escapan a la racionalidad. Rosamel publica esta novela tan solo dos años después de la edición de *Nadja*, de André Breton. En palabras de Willian Ferguson:

"This Chilean novel is a fascinating early example of the effects of Surrealism on Latin American letters [...] There are clear echoes of Breton's artistic revolution-in-progress, a feverishly lyrical, determinedly antiliterary expedition into the darkness of unreason and dream".⁶⁹²

La existencia de Eva parece marcada por cierta ataraxia, una laxitud que la conduce a no obedecer a estímulos, o más bien, a dejarse llevar por reacciones absurdas que escapan a cualquier criterio explicativo:

Una extraña fuerza me empuja a dejarme llevar, a salir de mi misma de cualquier modo y a costa de no importa que cosa [...]. Desde entonces no le es difícil explicarse, a su manera, toda inclinación al delirio, al sufrimiento de lo no realizado del todo, a la desesperación de las llamas fatuas.⁶⁹³

La identificación de la protagonista y el narrador llega a tal punto que éste parece ir adaptando el tipo de existencia pasiva de Eva. No es extraña esta simbiosis, por cuanto la figura femenina bien podría entenderse con una proyección irreal, producto de la ensoñación del narrador, que la utiliza

⁶⁹² Willian Ferguson, "Eva de fugitive", en *The New York Times Book Review*, 23-09-1990, p. 33.

⁶⁹³ *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 19.

como un instrumento, en ocasiones para apoyar y otras para distanciarse de sus presupuestos estéticos:

Ella habla y habla, a mi lado, y casi sin sentido. (Confieso, por otra parte, que me dejo llevar por una extraña fuerza y quizás si hasta como algo natural, puesto que mis pensamientos no logran aún dispersar la bruma de la noche anterior.⁶⁹⁴

La fascinación que siente el narrador ante la figura de Eva se basa, en gran medida, en una mezcla de atracción y miedo ante la presencia del misterio:

Indudablemente, vivimos en el borde de los pozos. [...] Pero le tememos al viento algo pesado en su látigo, le tememos a la sangre desbordada, le tememos a la gran flor roja de las posibilidades.⁶⁹⁵

Rosamel explora y analiza la desesperación del ser humano ante situaciones que desbordan su entendimiento racional y escapan a leyes físicas y criterios científico-positivistas. En ese estado de shock la aparición de sentimientos encontrados, la incapacidad de obrar o pensar de modo coherente sitúan al hombre en un marco de angustia y derrota. Paradójicamente, será la propia Eva con sus evasiones la que paliará esa sensación de desconcierto. Raul Navarrete aporta una descripción detallada del personaje:

⁶⁹⁴ Idem., p. 20.

⁶⁹⁵ Idem., p. 17.

"Criatura contradictoria, hermana de las heroínas románticas para quienes el sueño tenía también una importancia vital abrumadora. Eva se complace en resaltar sus experiencias críticas deseando sin duda convertirlas en afirmación de sí misma, ya que no se decide a renunciar a ellas. Los sueños de Eva son de ella misma, son su rostro, sus paseos nocturnos, sus desconocidos lazos afectivos".⁶⁹⁶

De nuevo en esta obra, Rosamel establecerá reflexiones acerca del papel del olvido y la memoria. La desesperación del paso del tiempo hace activar los mecanismos de la creación para atravesar las sombras del recuerdo:

Nuestra realidad es demasiado pequeña cuando no la tocamos. "Vivimos el olvido, más que la memoria" [...]. Como me gustaría que tú no ignorases nada de ciertos días de mi niñez ¿Por qué? ¿Para qué? No lo sé. Puede que tal época de la vida sea casi igual en cada persona. ¿Pero se recuerda eso de igual manera?⁶⁹⁷

De este modo, la trayectoria del narrador y la protagonista se va tornando cada vez más circular y estéril, como consecuencia derivada de la introspección:

De ahí que la cabeza se le rodee de la aureola que luce en las figuras de las estampas sagradas. Los pies, apenas tocando tierra, le dan sombra a las

⁶⁹⁶ Raul Navarrete, "La mujer, la noche y el mundo onírico", en *Visión*, nº 13-14, 3 -17 de Julio de 1971, p. 97.

⁶⁹⁷ *Eva y la fuga*, ed. cit., pp. 21-22.

hormigas. [...] Toda su existencia ha sido algo así como ascenso y descenso sobre una rueda.⁶⁹⁸

En ocasiones, esta imagen de la circularidad y la carencia de referentes se configura por medio del laberinto:

Hay en ti, Eva, una especie de "pequeño ruido sordo" que te guía, pongo por caso, al través de un pasillo que a ciertas horas, y muy a menudo por supuesto, no te conduce sino al laberinto.⁶⁹⁹

Rueda y laberinto supondrán unos elementos de valor significativo relevante para la interpretación del relato. La rueda representa la acepción humanizada del círculo, ata lo trascendente a lo artificioso y perecedero. El mundo presenta un centro inmóvil, a cuyo alrededor gira, rueda, todo lo demás. Simboliza, además, el movimiento continuo, (y estéril), la versatilidad, inquietud e incertidumbre, características como podemos observar, asignables a los protagonistas del relato. Por otra parte, entrar en el laberinto supone aceptar un camino de soledad, un desafío a la propia muerte y a los rigores del "fatum". De todos modos, los caminos laberínticos que comparten en *Eva y la fuga*, el narrador y la protagonista parecen enlazar esta representación simbólica con su vertiente hölderliniana. Para Rosamel, como para el poeta alemán, la soledad de los caminos interiores será un "einstmkeit" (un estar solo) y no un "alleinsein" (estar

⁶⁹⁸ Idem., pp. 28-29.

⁶⁹⁹ Idem., p. 24.

abandonado).⁷⁰⁰ De ahí que la capacidad orgánica de la creación artística sirva, aunque sea de modo fugaz, para premiar el valor del ser errante. Los personajes del relato se van quedando anclados en territorios ambiguos, de clara indeterminación ontológica y con una referencia artística o mítica. Así, uno de los encuentros con Eva sucede en un grabado que representa las *Aventuras de Telémaco*, de Salignac, o en un significativo poema, *Le Forçat Innocent*, de Jules Supervielle:

No veo el día
Sino al través de mi noche
Es un pequeño ruido sordo
En otro país.⁷⁰¹

Nos acercamos por lo tanto a un estado mental de aislamiento, de inmersión en la vida interior que conduce a la desesperanza y, en coincidencia con el protagonista huidobriano de *Sátiro*, sitúa al narrador en un ámbito alucinatorio:

Pero apenas oigo a Ignacio Brández. Y es que empiezo a inclinarme con lentitud hacia un sueño donde veo el cuerpo de Eva extendido en el vacío ¡Su cuerpo flotando como una mano sin sangre! Y es verdad, la veo entre un aire de guirnaldas, extendida, blanca, y, a pesar de todo, rumorosa. Por el hilo

⁷⁰⁰ A este respecto, vid: Paolo Santarcangelli, *El libro de los laberintos*, Madrid, Siruela, 1997.

⁷⁰¹ *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 24. El poema de Supervielle acababa de ser editado en ese año de 1930 en París, lo que refuerza las conexiones de Rosamel con la vanguardia europea y refuerza el carácter intertextual de su escritura, además de su vertiente metapoética.

azul que le sale de la boca podría creerse que duerme. La noche estalla de pronto. Y veo que la nada se agita como una rama de ceniza entre mis dedos.⁷⁰²

La idea del suicidio como elección o vía de escape, con una innegable connotación estetizante, también aparece en el texto, recogiendo un tópico de raíz simbolista:

Mi amigo va rodando hacia un término en que lo más visible es la angustia [...]. Hasta que una noche del próximo invierno huye de casa. Se le ve por los suburbios de la ciudad. Al día siguiente amaneció su cuerpo en la vía férrea. Su cuerpo, como una flor roja sobre la nieve ...⁷⁰³

Los pensamientos y actitudes oscilantes de Eva la llevan a un recorrido pendular entre la ensoñación que la mantiene en un marco de ambigüedad y su preocupación por el destino humano, definido por el dolor.⁷⁰⁴ La poesía debe compaginar un ansia intimista con una cierta iconoclastia crítica:

Cruzó el puente una pareja. El hombre iba malhumorado. La mujer, algo llorosa. Discutían. Los seguí. A la entrada de la Avenida de la Paz se detuvieron. El hombre llamó suavemente a una puerta. La mujer se aferró a su brazo. Suplicaba. Lloraba. La puerta se abrió y vi en el umbral a otra

⁷⁰² Idem., p. 25.

⁷⁰³ Idem., p. 23.

⁷⁰⁴ Recuerda, por tanto, a otro personaje de *Sátiro*, Pedro Almora, con el que Huidobro introducía el debate acerca del papel del artista en su función social.

mujer. El hombre entró. La que suplicaba se quedó afuera, deshecha [...]. De pronto, un hombre. Un abrazo. Pasó por mi lado sin mirarme. Por el otro extremo del puente apareció un policía. Lo detuvo. Oí que le pedía algo así como papeles de identidad, o no sé qué. El hombre hizo ademán de no poder complacerlo. Entonces el policía lo tomó del brazo. El hombre tuvo que cruzar el puente otra vez, ahora *detenido*.⁷⁰⁵

Estas reflexiones de Eva terminan por afectar al narrador protagonista que se planteará del mismo modo el dilema entre una literatura personal y evasiva frente a la postura de una escritura hacia "los otros":

¿Tengo derecho a hacerme presente en este admirable reposo de los *buenos*? Porque, en verdad, cerca de mi hay otra parte del mundo que apenas si duerme, sobre sus huesos. Su respiración es cansada, y el sueño les huye casi tanto como los ángeles y porque viene cargado de sobresaltos y visiones. Éste y no otro es nuestro mundo, Eva [...] ¿Por qué no pensar en un día en que tus manos, en vez de llevar rosas, pudiesen llevar fusiles?⁷⁰⁶

Para José Miguel Ibáñez, la producción de Rosamel oscila entre impulso evasor de las profundidades que atrapa a Neruda y el carácter transfigurador del mundo a través de la magia y la inteligencia ensambladas en la imaginación poética:

“En efecto, nunca ha faltado a la poesía de Rosamel del Valle ese intenso carácter de emanación terrestre, esa suave animalidad, de origen ciego. Su

⁷⁰⁵ *Eva y la fuga*, ed. cit., pp. 32-33.

⁷⁰⁶ *Idem.*, pp. 68-69.

dramática revelación viene de muy lejos, su deslumbramiento procede de fuegos interiores, de una memoria ancestral y mágica, ritual y misteriosa. Y por esta oscura donación de su origen se ha preservado de un lúdico ejercicio intelectual que nunca ha dejado de solicitarlo, debilitando a ratos hasta el máximo su alimento terrestre, pero sin agostar nunca esa savia original".⁷⁰⁷

Observamos, por tanto, como la fusión del talante de Eva con la voz narrativa es un proceso gradual e irrefrenable a lo largo del relato. La existencia virtual de Eva traslada al narrador a un territorio psicológico diluido entre la "niebla", en el que la mujer adquiere una presencia globalizadora:

Porque, en verdad, y ahora mismo, cuando mi pensamiento se cubre de una sábana de niebla que, a pesar de todo, hace transparentes las cosas, oigo que la Vida, es decir, Eva, cruza mi habitación con un traje casi obscuro, un poco adornado por ciertas líneas del sueño⁷⁰⁸.

Transparencia y obscuridad se complementan de modo armónico en los límites del sueño y la irrealidad. A lo largo del texto, el ambiente marino refuerza el simbolismo de los espacios subconscientes, como pudimos comprobar en el resto de la obra rosameliana:

⁷⁰⁷ José Miguel Ibañez Langlois, *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago de Chile, Nascimento, 1975.

⁷⁰⁸ Idem., p. 36.

El aire suboceánico abre hojas de suelta cabellera y los corales agitan crines silenciosas y envolvedoras preparándose para la llegada del fantástico huésped terrestre.⁷⁰⁹

Para Anna Balakian,⁷¹⁰ en esta novela Rosamel desarrolla modelos temáticos de la novela gótica, principalmente a partir del papel significador de las imágenes de sangre y agua. La primera supone un símbolo eminentemente ambivalente. La sangre oculta y circulante es la vida del ser, pero derramada significa la muerte. Se adecua de modo perfecto al espacio mixto del relato. El agua, con su carácter femenino, pasivo y fecundante, apoya la lectura metapoética de la obra. Sumergirse en el agua adquiere el doble sentido de retornar a lo primigenio y desprenderse del peso de la tradición adherida. El amor surge, así, como generador de sentimientos, deseos y búsqueda de la interioridad.

El sueño produce estéticamente, por tanto, un efecto de distanciamiento que contribuye a ensanchar las diferencias de la narración de Rosamel con la literatura de corte realista a la que hace alusión despectiva en el texto:

Que se me excuse esta particular referencia a dos de mis mejores amigos, referencia que no da ninguna luz sobre lo que ellos son verdaderamente ni tampoco sobre lo que deben ser como personajes, aunque circunstanciales, de un relato. [...] ¿De qué otro modo unirlos en esta "visión" casi

⁷⁰⁹ Idem., p. 37.

⁷¹⁰ Cfr. Rosamel del Valle, *Eva the fugitive*, (ed. Anna Balakian), University of California, 1990.

desventurada, si no como dos buenas imágenes de paso? Además, que no se me exija el arte en "rojo", es decir, vivo, al hierro rojo.⁷¹¹

El proceso de huida del mundo real acaba por provocar una caída del protagonista-narrador en un marco subterráneo, (semejante a la gruta de Saguen en *Sátiro*) donde curiosamente alcanzará un contacto pleno con sentimientos esenciales:

Así, es decir, como temblor, cree haber contestado a una carta no muy de este mundo con que también el querido Estéfano Lombes ha deseado, según él, *librarme* del horrible subterráneo en que he caído ¿Y por qué subterráneo? Nunca como ahora llego más cerca de las cosas que busco y nunca el reflejo de algo así como la atmósfera de una mujer, o del amor, ha entrado mejor en mí y en lo que me rodea.⁷¹²

El narrador terminará por afirmar de modo tajante, la necesidad indeclinable del ser de adentrarse en su propia interioridad:

Todo con lo brillante que se quiera hacer la "civilización actual" con respecto al ser y a su existencia. Pero nada sin la zona oscura y no invadida del todo en la que el espíritu guarda día a día sorpresas no poco singulares. No es aventurado afirmar, desde luego, que el ser humano corre, hoy como ayer, hacia el misterio obsesivo como hacia un refugio. En este punto invoco, por

⁷¹¹ *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 38. Forma parte de una nota al texto principal, lo que supone por tanto un desdoblamiento distanciador adicional adoptado por la voz narrativa.

⁷¹² *Idem.*, p. 50.

un lado, el testimonio *concreto* de los psiquiatras, y por el otro, el de la conciencia seductora de las *videntes*, etc.⁷¹³

La progresiva disolución en una serie de terrenos interiores, irreales u oníricos, establece una noción del artista creador como prisionero de sí mismo, que busca recrear la memoria perdida:

Lo sé, lo sé. Estoy entre cuatro paredes y el presidiario que hay en mi no hace más que evocar la vida que palpita un poco más allá de los pesados barrotes de su celda. Porque fuera de esta prisión debe haber un mundo poblado de seres y cosas que en un tiempo habitaron naturalmente su memoria.⁷¹⁴

A partir de esta actitud, se desarrolla un modelo poético de tono defectivo, que provoca una escritura de la añoranza o de la pérdida:

Sí, Eva. Todo en ti es pérdida, pienso. Tu pensamiento funciona, por esta vez, de igual modo que el mar. Tus pequeñas olas se encienden y, por no estallar, caen de bruces en la playa. De otra manera ¿Cómo podrías darte cuenta de que tu vida no es sino una fuga?⁷¹⁵

Llegamos finalmente a la presencia de la fuga como motivo central del relato; la vida y el arte se plantean como vía de escape, variación sobre un

⁷¹³ Idem., p. 53.

⁷¹⁴ Idem., p. 69.

⁷¹⁵ Idem., p. 55.

eje primordial o un divertimento inútil, anticipando una lectura existencialista de corte sartreano:

Mi oído es intensivo hacia todo lo que no oculte una salida, algo así como el pasillo secreto que conduce a una *nada viva*. Es decir, como el acto de romper el sello de esta nada viva que justifica o que sacrifica de por sí una existencia.⁷¹⁶

Los caminos que constituyen esa fuga postulada como elemento de creación, serán principalmente dos: por una parte, el sentimiento afectivo, deslizado hacia el amor físico, cuyo poder arrastra a los protagonistas y al resto de la ciudad:

Porque nada se parece más al amor que este pánico que estalla de pronto en el cuerpo terrestre [...].

Las mujeres entran en sus casas y se tienden sobre sus lechos, algunas sin hombres. Pero, pronto desde las faenas o desde los sitios de reunión cotidiana los hombres acuden a la cita, a la cita que, aunque de todos los días, saben ignorar aún con exactitud los detalles. La entrada en sus habitaciones es como el principio de un drama siempre recommenzado. Y es que, por nosotros, el Amor gime en todos los lechos del mundo. A través de los vidrios todos nos han visto abandonar el paraíso.⁷¹⁷

La segunda opción de fuga será la propia creación poética. Indiscutiblemente el carácter difuminado, etéreo, contradictorio de Eva, sus

⁷¹⁶ Idem., p. 42.

continuos devenires por mundos oníricos y fantásticos no es sino una proyección de su valor simbólico: la manifestación del sentimiento poético. La definición de poesía encuadra perfectamente en la descripción de la protagonista "Tu Eva es casi como lo que no es".⁷¹⁸ Hacia el final del relato, Eva se manifiesta como una mera extensión artístico-psicológica del protagonista-narrador:

Porque la aparente vaguedad que parece presidir cada acto y aún cada impulso reflexivo de Eva, no deja de tener algún punto de contacto con el sopor en que entra mi ser momentos antes de trabajar los hechos y el lenguaje de esta vida no del todo subterránea que fluye del paso de Eva por mi lado y el deseo de llenar estas páginas.⁷¹⁹

La obra va adquiriendo, de este modo, una total solidez orgánica. Eva y el narrador-protagonista suponen una única voz virtual que manifiesta una inclinación hacia una existencia artística y un gusto por una estética introspectiva:

Como para salir de esta zona de pánico, Eva empieza a hojear libros y a detenerse en algunas páginas leyendo algo en voz alta. [...] La veo recorrer pequeños círculos entre ciertas páginas póstumas de Jack London y el *Diario de un escritor* de Dostoiewski, entre *El artista adolescente*, de James Joyce y

⁷¹⁷ Idem., p. 52.

⁷¹⁸ Idem., p. 63.

⁷¹⁹ Idem., pp. 73-74.

Los placeres y los días de Marcel Proust, entre *Las noches* de Jung y *Recuerdos de infancia y de juventud* de Renan.⁷²⁰

Como conclusión, *Eva y la fuga* es un texto articulado en torno al potencial evasor del sentimiento amoroso y la creación poética, a través de los cuales el Ser supera el olvido y la desesperación causadas por el vacío de la desmemoria. La existencia se concibe como un viaje circular entre recuerdos y pérdidas, entre escapadas y búsquedas:

Pero a mi alrededor la vida cimbra el mundo y no me es fácil rechazarla como a una fábula ¿Es posible creer en la existencia renunciando a ella? Creo reconocerla, pero en el olvido. Y, precisamente, con reflejos de esta zona en que los sentidos se multiplican es que Eva ha traído un día a mi vida.

Nada me impide afirmar que su calor dura todavía.⁷²¹

⁷²⁰ Idem., p. 75.

⁷²¹ Idem., p. 84.

IV. 3. LA VIGILIA DEL POETA. UNA LITERATURA EXPLORATORIA.

*Las llaves invisibles*⁷²² es la obra más claramente narrativa dentro de los denominables "textos de vanguardia" de Rosamel; está constituida por cuatro relatos diferentes, pero interconectados a través de varios ejes comunes, como son la preeminencia de los espacios nocturnos, la presencia de atmósferas de corte pseudorromántico, que remiten a elementos mágicos, misteriosos o terroríficos y la tendencia a un cierto anacronismo que conduce a desenlaces trágicos.

La presencia de una ambientación nocturna determina en los relatos la inserción de una fuente de conocimiento, una necesidad de describir que conduce en ocasiones a la muerte, o a un renacer tras la muerte o el olvido. Desde las primeras líneas, el ámbito difuso donde se comenta la trama, establece una literatura de posibilidades y ambigüedad:

Ahora unos pasos más y su mano no poco temblorosa llamaría a una puerta y en el umbral aparecería de repente una luz o un abismo. Nada sino una de las dos cosas.⁷²³

En ese sentido, el marco confuso de los espacios nocturnos dispone al creador para desvelar las capas más profundas y sensibles de la conciencia:

⁷²² Rosamel del Valle, *Las llaves invisibles*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1946. Las citas textuales harán referencia a esta edición.

⁷²³ *Las llaves invisibles*, ed. cit., p. 9.

“El poeta es un ser atento, en vigilia, alerta, responsable, y todo cuanto pase por él hacia la poesía deberá constituir la expresión de ese estremecimiento de una idea entre muchas otras.”⁷²⁴

El propio título enfatiza un referente simbólico, la llave, que ya es rastreable en otros textos del autor.⁷²⁵ La llave marca un dominio con su capacidad para abrir o cerrar territorios. En palabras de Eduardo Azcuy, supone en el marco literario "el instrumento válido para explorar la interioridad del ser".⁷²⁶ En el primer relato, "Ana Lenquin o la llave de la noche", la presencia de un recuerdo no mencionado fabrica una carga creciente de misterio que se acentúa con elementos estéticos dependientes de la novela gótica, y resonancias oníricas:

Ana Lenquin surgió de aquella casa perdida en el bosque.

Siguió como quien atraviesa un puente tomado de hilos invisibles. La tierra empezaba a hacer salir los sonidos, a pasear los habitantes nocturnos, a ensayar los leves coros con que sus hijos se aprestan a vivir favorecidos por el misterio, debajo de cuyos velos es difícil precisar si vagan a ciegas o si danzan.

Él conocía ese encantamiento. Pero ahora le pareció un poco más enredado en fuerzas mágicas, ya que el polvo húmedo, las hierbas y hasta las piedras

⁷²⁴ Rosamel del Valle, "La mente alegórica o de la poesía", en *La Nación*, 9 de junio de 1946.

⁷²⁵ Vid.: *Eva y la fuga*, ed. cit., p. 28.

⁷²⁶ Eduardo Azcuy, *El ocultismo y la creación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1982, p. 128.

empezaron a adquirir de pronto el resplandor con que las cosas se rodean lentamente en el alba. En verdad, todo brillaba demasiado.⁷²⁷

De nuevo los personajes de los relatos pertenecen a los inseguros dominios de la introspección y la vivencia pasiva:

En adelante el mundo se redujo a ella y la tierra, a ella y la muerte. Toda la cólera familiar estalló ni más ni menos que como la tempestad. La madre y el hermano se sintieron morir aplastados por la desgracia. Y ahora, allí el rumor, la hojarasca del tiempo y la memoria. ¿Existía el mundo afuera o todo se había precipitado a un abismo?⁷²⁸

Esteban Bliira, antiguo amante de Ana Lenquin, a quien había abandonado, retorna para cumplir su compromiso, pero se encuentra frente a la incomprensión del hermano, Marcelo Lenquin, que terminará por darle muerte. En una primera lectura lineal y superficial del relato, aparece la inexorabilidad del destino como causante del desenlace trágico, y observamos la fatalidad de una progresiva cerrazón en un mundo interior. Pero, en una segunda interpretación, Ana Lenquin significa una proyección de la materia poética, depositaria del misterio y la revelación que son siempre vedadas para el que no forma parte de ese círculo de iniciados y elegidos. Esteban sufre el castigo por su profanación y también por haber

⁷²⁷ *Las llaves invisibles*, ed. cit., p. 10.

⁷²⁸ *Idem.*, p. 14.

intentado asimilar el mundo paralelo y secreto de los Lenquin según los parámetros de los "convencional":

Él también la miraba, instándola a abandonar ese lenguaje de tinieblas para hacerse entender, fuese lo que fuese lo que tenía que decir. Más ella seguía absorta, tocando con fuerza en hondura, fija en esa alma que parecía reconocer. Pero Esteban Blira era un ser humano como cualquier otro y no podía salvar los obstáculos de la adivinación para descorrer el velo que ocultaba el pensamiento de esa Ana Lenquin, angustiada ahora por un secreto.⁷²⁹

"Los extraños visitantes o la llave de nunca jamás" encierra una reflexión de carácter más metapoético. Aflora de nuevo en las primeras líneas la presencia de la noche, concebida como la invasión del Cosmos por el Caos, siguiendo un arquetipo simbólico clásico:

La noche empezó a dejarse caer por la colina, tocando firmemente las faldas tranquilas hasta estremecer los árboles más altos y las praderas."Como las aguas cuando se salen del río y empiezan a invadir la llanura", pensó.⁷³⁰

Además, a partir de la experiencia en soledad de la protagonista, María Lemuria, se postula una definición del concepto de inspiración y del proceso creador de la imagen poética:

⁷²⁹ Idem., pp. 29-30.

⁷³⁰ Idem., p. 37.

A menudo sucede que el pensamiento se siente invadido por un clima singular, por una serie de pequeñas sorpresas que con cierta frecuencia suelen constituir una iluminación repentina de la memoria o simplemente una advertencia en muchos casos destinada a preparar el ánimo para lo que se aproxima.⁷³¹

La revelación poética se produce a través de la memoria, el "otro lado de la existencia de las cosas", "la zona secreta".⁷³² En ese ámbito encuentran su identidad personajes como Felipe Lemuria, (o Ana Lenquin), obsesionados con el tiempo y la pérdida:

“Él empezaba a querer desandar lo andado, ver lo visto en otro tiempo, sentir lo lejano, hallar lo perdido. En una palabra, volver a la tierra”.⁷³³

El autor consigue una reflexión existencial y artística acerca del poder de la palabra⁷³⁴ y la necesidad de un tipo de arte humanizado. La narración se torna antirretórica y precisa, buscando rehuir de los accesorios de la "literatura". La necesidad de crear se convierte en un deseo y una angustia por recuperar el pasado perdido. La superación de esas frustraciones por parte de los protagonistas, Felipe y Pedro Lemuria, acaece en la verdad mágica del sueño, y la vuelta al espacio real conduce a la muerte; de este

⁷³¹ Idem., p. 40.

⁷³² Idem., p. 41.

⁷³³ Idem., p. 48.

⁷³⁴ Vid: p. 60: "Pero la palabra es un grano y nunca falta tierra que lo reciba".

modo memoria y olvido se fusionan y confunden en ámbitos de evasión, donde las barreras de lo ficticio y lo acontecido han perdido su validez.

En "Hotel del Mar Amarillo o la Llave de las Albas" se narra un suceso teñido de humor absurdo, semejante al de las *Tres inmensas novelas huidobrianas* o *Miltín* de Emar. El secuestro del protagonista por encargo de una misteriosa mujer sirve para introducir la presencia de lo femenino como símbolo de la creación artística, que convierte al que lo siente en un ser elevado:

Madame no lo habría hecho con otro. *Madame* tiene un tacto maravilloso. ¿Lo comprende usted? Quizás no. Es tan difícil para un hombre comprender la teoría de los imanes. El poder de la atracción mágica, he ahí un gran poder. Y sobre todo cuando la luna viene un poco amarilla, no blanca, amarilla ¿comprende usted?⁷³⁵

La inspiración poética supone para el narrador un viaje hacia la alteridad, un proceso de enajenación de la propia conciencia y la propia memoria: "No era yo sino otro [...]. Un hombre en plena acción hacia los olvidos"⁷³⁶.

El relato se integra en un marco específico y delimitado; los lugares tradicionales de reunión de la bohemia artística en Valparaíso (Plaza Echaurren, American Bar), con la aparición de la música como trasfondo permanente en el texto. Para Rosamel, lo musical representa un modo de

⁷³⁵ *Las llaves invisibles*, ed. cit., p. 72.

⁷³⁶ *Idem.*, p. 70.

arquitectura del poema. De hecho, la presencia constante del mito de Orfeo en su producción nos traslada inevitablemente al referente del cantar. En palabras de María Eugenia Urrutia:

"Este modelo estructural influye en muchos poemas en la distribución gráfica de los versos, sugiriendo la forma de la escritura sinfónica. La presencia arquetípica de la música aparece connotada en la poesía de Rosamel del Valle en la constante metáfora de las cuerdas, imagen detrás de lo que subyace la alusión al mito de Orfeo, poeta y músico, tocador de lira y símbolo de la poesía de las profundidades..."⁷³⁷

Las lecturas que le son facilitadas al personaje central durante su cautiverio sirven para ratificar un tratado estético particular de la vanguardia chilena del momento.

En el velador había un montón de libros. Empecé a revisar [...] *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda; *Tout a Coup*, de Vicente Huidobro; *Tratado de la desesperación*, de Soren Kierkegaard; [...] *El blasfemo coronado*, de H. Díaz Casanova; *Mientras yo agonizo*, de Willian Faulkner; *Jesucristo*, de Pablo de Rokha [...] *País blanco y negro*, de autor poco conocido, etc.⁷³⁸

Por otra parte, el narrador manifiesta una crítica explícita de la noción de "realismo", con plena conciencia de que todo relato es, en sí mismo, selectivo e incompleto:

⁷³⁷ María Eugenia Urrutia, op. cit., p. 70.

⁷³⁸ *Las llaves invisibles*, ed. cit., p. 75.

En ningún relato se lee a qué hora los personajes hacen sus necesidades o si comen o quién les ayuda en tales casos. Y, ciertamente, no hay ninguna necesidad de escribirlo todo. Se sabe que hay seres que carecen de medios, pero que se alimentan y duermen sin saber cómo ni dónde. Este es mi caso.⁷³⁹

Finalmente, el relato, estructurado bajo el modelo externo de la novela policial llega a una solución absurda, pero que encierra una interpretación esperanzada y optimista. La poesía y el sentimiento amoroso, encarnados en Madame Hironnelle, son capaces de cambiar un destino de carácter negativo previamente marcado. Es además un deslizamiento de la existencia intelectual (simbolizada por el amarillo) hacia la superación a través de la efectividad:

Un pensamiento de color sin color, que estimo propicio para mí, me ha obligado a salvarlo a tiempo de un adverso destino. Debe tratarse del color del amor.⁷⁴⁰

Pero si el tercer relato de *Las llaves invisibles* presentaba un carácter de afirmación vitalista, "Dionisio Archipreste o la Llave del Crimen" aporta una visión negativa y desesperanzada de la existencia, a través de la figura del protagonista, un ex-convicto que siente su dolorosa soledad, en un relato

⁷³⁹ Idem., p. 78.

⁷⁴⁰ Idem., pp. 85-86.

que deja traslucir fuertes concomitancias con el existencialismo fatalista de Neruda en *El habitante y su esperanza*:

El cuarto del hotel es como todos. La noche anterior ha debido estar allí una pareja. Ha sido por algunas horas. Nadie mejor que esas parejas saben que el amor no es sino una breve eternidad.⁷⁴¹

El protagonista, que vislumbra ya desde su salida de prisión un destino maldito, manifiesta un desprecio rotundo por la vida burguesa que acentúa la conciencia de vacuidad:

"Una vida de rata", se dijo. "El hombre se cree haber salido del hoyo", Mentira. La tierra lo sigue. El polvo lo alienta y lo complace. Hábitos, relaciones, quehaceres. Inútil. La luz aburre. Salvo si se tiene dinero. El dinero da la virtud, ya se sabe. Se tiene ideas. Viene la moral. Los prejuicios. Se forma la costra y he ahí al hombre de valor. El hombre de respeto. El hombre de sentido común, de responsabilidad. Ningún acto despreciable en esa comedia "Pero siempre lleva su vida de rata".⁷⁴²

Tan sólo la inserción en el azar y el sueño otorgan sentido a la existencia, oponiéndose a la rutina organizada y al tedio:

Goza, hermano mío. Roe, persona alegre. Hártate en tu queso, querida rata. El mundo es bello. Cuando se vive a golpes de azar se sueña. Y es bello soñar. Goza, rata. [...]

⁷⁴¹ Idem., p. 91. Ataraxia, pesimismo y una cierta fatalidad que conducen al crimen hermanan a ambos personajes principales.

⁷⁴² Idem., p. 93.

El fastidio bien puede ser un hombre que molesta con su historia o la zalamería de una mujer repugnante. O la nada. El vacío.⁷⁴³

Por tanto, este relato que cierra la obra se constituye como una mirada en torno al "fatum" que conduce al protagonista al asesinato del hombre que lo llevó a prisión. El elemento estilístico novedoso radica en la narración mixta en primera, segunda y tercera persona, que asume de modo directo o indirecto los pensamientos y palabras de los personajes del texto, creando así una estructura polifónica:

Por esos días Dionisio puede abandonar la prisión. Algo desagradable, muy desagradable. Hay cuentas, errores, ligerezas. ¡Pobre muchacho! Pero uno no se puede dejar coger, menos si las circunstancias favorecen. Curioso asunto. Todo estuvo contra él. Y a la larga ¿cómo ibas a gritar tu crimen, a rogar que te creyeran, si la justicia no te lo exigía? [...].

Dionisio se dará cuenta. Por supuesto. Pobre muchacho. Se lo explicaré todo. Me oirá. El daño está hecho. Ahora puedo ayudarlo, pagarle ese servicio. [...] Si, en paz, amigo mío. Y yo se que clase de paz. Lo comprenderé todo. No faltaba más. Creo que te daré un fuerte abrazo y hasta te daré las gracias por haberme tenido allí. Pero sigue tu camino de regreso.⁷⁴⁴

Como conclusión, debemos resaltar que la escritura de Rosamel del Valle asimila un tipo de estética común a la vanguardia europea y

⁷⁴³ Idem., p. 95-98.

⁷⁴⁴ Idem., pp. 98-99.

latinoamericana que rechaza los cánones de la tradición y la mimesis, para crear un espacio artístico autosuficiente, anclado en las zonas interiores y crípticas del ser en un intento de revelación trascendente de los tópicos poéticos universales; el paso del tiempo, el sentido existencial, el sentido de la palabra poética y el poder de la afectividad. Todo ello se integra en un corpus literario poliforme, novedoso y en cierto modo irrepetido en el ámbito literario de Hispanoamérica. Bastará como testimonio final, la valoración de su coetáneo y amigo Humberto Díaz Casanova:

"La poesía de Rosamel avanza metálica, sabia, exhalando un aliento más puro y radiante. Así está sucediendo con Huidobro. Se les consideraba oxidados nombres apenas disponibles para las citas, libros leídos por las ratas ... pero asoman sus cabezas por encima de las brumas, y ríen y fulgen sus dientes de diamante y de la negra piscina en que están se alza la poesía que crearon: una criatura cuya desnudez tiene la plenitud de lo arcano y de lo órfico".⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ Humberto Díaz Casanova, en : Rosamel del Valle, *Antología*, Caracas, Monte Ávila, 1976, (Prólogo), pp. 9-10.

V. CONCLUSIONES

El conjunto de las manifestaciones textuales que configuran la denominada prosa narrativa de vanguardia en Chile se caracteriza por una serie de rasgos más o menos comunes dentro de la heterogeneidad de autores que participan en este proceso. La evolución cronológica de la vanguardia chilena ocupa el periodo que va desde la década del Centenario (1910-20) hasta la etapa final de 1935-40, cuando se publican las muestras epigonales. La intención primordial de los adscritos a esta corriente será la revisión crítica de los esquemas de creación y recepción artística, y para lograr este objetivo no dudan en acudir a la interdisciplinariedad, la hibridez y la ruptura de todo molde rígido de construcción discursiva.

En el ámbito narrativo, objeto central de nuestro análisis, prima la supresión de una trama sólida, la inclusión del metarrelato a través de un distanciamiento o un desdoblamiento del narrador que ayuda a tomar conciencia del discurso como acto deliberado de escritura artística. La depuración del lenguaje, que se aproxima a los dominios de la lírica, la utilización de lo humorístico como clave atentatoria contra la seriedad acartonada y la ficción ontológica del pensamiento racional, así como la sobrevaloración de la subjetividad contribuyen al establecimiento de una nueva estética, signada por la radicalidad que va más allá de los límites artísticos para buscar un desmoronamiento de obsoletas estructuras sociales e ideológicas.

Todos estos rasgos vinculan sin duda la prosa narrativa en Chile con las manifestaciones artístico-literarias de la época en Europa. Habrá, sin embargo, una serie de elementos que imprimen su peculiaridad al corpus chileno, como hemos visto a lo largo del estudio; (puesta en relieve de lo “autóctono”, mayor cimentación en referencias históricas, etc) y que explican el valor singular de esta expresión literaria.

La crisis institucional y el revisionismo de las pautas compositivas que tuvieron como marco de desarrollo las conmemoraciones del Centenario de la Independencia, originan un cambio de mentalidad que desvía el foco de atención del artista, centrado hasta ahora en una reivindicación nacional-folklorista para abrirse hacia una sensibilidad cercana a las estéticas vanguardistas europeas y norteamericanas. Los dos órganos de renovación que adquirieron protagonismo básico en el advenimiento de las corrientes modernas en Chile fueron, por una parte, el movimiento universitario formado por la Federación de Estudiantes de Chile, de claro talante dinámico, renovador, y opuesto al inmovilista marco oficial del panorama político y cultural del país; por otra , un grupo de escritoras de raíz social acomodada, establecen las bases del denominado “espiritualismo de vanguardia”. Desarrollan una escritura basada en la propia interioridad, con una vocación catártica, donde las intuiciones y videncias adoptan un tono hasta entonces desconocido en un perfil artístico anclado en el realismo y el figurativismo.

Hacia 1920, Pedro Prado, con su obra *Alsino*, anticipa una serie de rasgos que se revelarán como determinantes en la etapa posterior de pleno ejercicio vanguardista. La discontinuidad, la inserción de ámbitos fantásticos en la trama relatoria, las reflexiones de corte existencial, suponen una nueva veta que ahonda más allá de los límites localistas de la novela tradicional y esencializa la producción narrativa hasta aproximarla a los dominios poéticos. El potencial liberador del vuelo, el canto y el sentimiento amoroso hará coincidir esta novela con la línea temática constitutiva de *Altazor*, el poema épico de Huidobro, muestra apoteósica del creacionismo literario. Los protagonistas de ambas obras reclaman una nueva relación del ser-creador con la naturaleza, en los espacios indeterminados de la muerte y el sueño, y establecen una polaridad ascenso-caída, que se revelará como imprescindible para entender el espíritu de la vanguardia.

En otro aspecto, es preciso comprender que el proceso de eclosión de las vanguardias literarias en Chile, al igual que en el resto del ámbito hispanoamericano, surge como consecuencia directa del agotamiento de las propuestas modernistas y postmodernistas. De hecho, antes de la aparición en escena de Huidobro, Neruda o Pablo de Rokha, autores como Augusto D'Halmar o Joaquín Edwards Bello, considerados ajenos a las nuevas manifestaciones, se acercan en su producción a rasgos antimodernistas que abrirán la senda de las estéticas contemporáneas.

Revistas como *Dinamo*, *Zig-Zag* o *Metamorfosis*, de existencia fugaz y contenido heterogéneo, se convertirán en el principal vehículo difusor de las nuevas corrientes, gracias normalmente a la inclusión simultánea de jóvenes autores chilenos, junto con poemas, manifiestos o cualquier otra expresión artística de los creadores europeos ya asentados, como Breton o Tzara.

Pese a su eclipsamiento crítico ante el peso específico de Neruda y Huidobro, Pablo de Rokha ocupa un lugar destacado en las letras contemporáneas de su país. Su producción se desprende, como la de Rosamel, de dependencias grupales, reelabora un intento de “epopeya” popular gracias a la utilización de un léxico de base futurista que convive con un cierto primitivismo y un ensalzamiento de lo americano frente a la “decadencia” europea. Ya desde sus primeras publicaciones, hacia 1922, la literatura de Pablo de Rokha presenta un léxico deudor del imaginario futurista, y, como este apegado a un vitalismo dinámico y contencioso. Su obra *Escritura de Raimundo Contreras*, calificada por algunos como “novela surrealista” presenta las dificultades de categorización genérica inherentes a las vanguardias. A través de un personaje mítico, prototipo del campesino chileno, el autor ensalza los valores libertarios del hombre, inserto en una comunión absoluta con la tierra, suscitadora de una narración plagada de contrapuntos, que intenta conjugar las inquietudes físicas e interiores del ser, en un desarrollo textual a medio camino entre el relato y la obra lírica que impulsa una nueva relación del artista con la realidad y se establece como anticipador de un nuevo modo de escritura “americana”.

Junto a la punta de lanza de las manifestaciones vanguardistas chilenas, formada principalmente por Huidobro y Emar, que enarbolan los símbolos de la contracultura, o por Rosamel del Valle, que desarrolla una línea separada de doctrinas grupales, es preciso considerar dentro de este estudio a otros autores que, sin integrarse plenamente en las las nuevas corrientes, han dejado rastros puntuales en su producción que los integran de modo concluyente en los procesos de cambio y modernización de las letras en Chile. En 1926, Neruda publica *El habitante y su esperanza*, un breve relato confeccionado por encargo editorial, si atendemos al testimonio del autor, y que enlaza con el inconformismo y las ansias de renovación presentes en el panorama cultural de la época. Ni la extensión, ni el tratamiento de la trama, diluida y manipulada hacia espacios de divagación introspectiva, pueden remitirnos a una novela al uso. El perfil psicológico del personaje central y la ambientación física parecen asociarse con rasgos autobiográficos. La escritura acaba por asentarse en la circularidad y la infertilidad propiciadas por los seres apáticos, solitarios e intimistas retratados en el texto. La parcelación y la pérdida de la causalidad construyen un retrato deshilvanado que más bien semeja una descarga de consideraciones intuitivas sobre la esencia del ser y el aparente caos que envuelve su devenir existencial. El espacio oscila entre el refugio edénico y el infierno claustrofóbico que limita y asfixia al protagonista. A través de una inmersión progresiva en el mundo onírico, el relato, el relato se hace más indefinido, el lenguaje adquiere un tono lírico que desvirtúa toda

interpretación o estructuración narrativa, y el autor anticipa una veta existencialista que desarrollará en su obra más explícitamente lírica, pero que opera un giro radical de las bases literarias en el ámbito chileno y se deslinda del oficialismo para integrarse en los estratos reformistas.

El papel pionero y renovador de María Luisa Bombal en la tradición narrativa de su país tiene su origen en el propio hecho de que aporte entidad protagónica a la voz femenina, hasta ahora silenciada y arrinconada frente a las tendencias demarcadas, y considerada en sí misma, un subgénero. Heredera de la tradición del espiritualismo, se reafirma como la evolución de los primeros intentos expresivos femeninos por parte de Inés Echeverría “Iris” o Mariana Cox “Shade”. Desde una perspectiva filosófica ecléctica, María Luisa Bombal establece la introspección y la búsqueda de la autorrealización o la inspiración subjetiva como fuentes creativas frente al lado racional y positivista del ser. Su contacto con la vanguardia parisina y la posterior instalación en Buenos Aires, donde colaborará con Borges, Girondo o Norah Lange en la revista *Sur* la empujan a publicar, en 1935, *La última niebla*, donde el erotismo, la irracionalidad, la fantasía y el rechazo a la moral social burguesa que aniquila los deseos de desarrollo individual, constituyen un nuevo modelo de novela, evasivista y apartado de la tradición nacional-folklórica, pero que no descarta las vías de la provocación y la rebeldía.

Uno de los rasgos más destacables de la producción bombaliana parte de su utilización de marcos de ambientación o tópicos simbólicos de origen

romántico, para, a través de su manipulación, manifestar la indefensión, la soledad y la anulación física y sentimental de la mujer frente a unas normas sociales que la silencian y cohiben el desarrollo pleno de su personalidad, comenzando por acallar las propias pulsiones sexuales. Las protagonistas de sus novelas se refugian en una íntima labor de creación, que las instala en mundos alternativos, determinando una progresiva fusión de los dominios reales e imaginarios, y donde sólo el silencio absoluto, antesala de la muerte física, se preludian como vía de liberación. Gracias a este proceso doloroso de introspección y esencialización, la voz femenina reclama la prevalencia de la existencia pasional frente a la laxitud de una vida coartada por los cánones sociales, pero esconde además una lectura esperanzada, pues instituye al poder de la evocación y la recreación como instrumentos de trascendencia, en oposición a la realidad gris y fatigosa, generadora de hastío. En *La amortajada*, el espacio oscilante y dudoso de la muerte es el punto de referencia desde el cual se intenta propagar una reinterpretación de la existencia desde la subjetividad y el discurso interno; por tanto, toda noción deliberada de veracidad narrativa pierde su razón de ser y la novela se aproxima, hasta confundirse, con los rasgos de la poesía. La belleza corporal, y la reivindicación de la sexualidad como signos de identidad aparecen como una constante en la obra de María Luisa Bombal. Sin embargo, lejos de constituirse en una escritura excluyente o asumible bajo la nomenclatura acomodaticia de “novela feminista”, opera una reflexión profunda sobre la indefensión del ser frente a las normas colectivas, que

afecta a personajes masculinos y femeninos, equiparándolos en sus carencias existenciales, donde la rutina y la asfixia se erigen como presencias abarcadoras y los empuja a una común necesidad de evasión y a una búsqueda obsesiva de libertad.

Hacia los años veinte confluyen en Chile, junto con los autores citados, otros caminos de experimentación que se adscriben a las características renovadoras de la vanguardia. El movimiento runrunista, fundado en 1927, pretende acercar a la creación literaria a los dominios de la sencillez, entroncarlo en una línea nacional, y, a la vez, deslindarse de la tradición hacia variantes emparentadas con el mundonovismo. Su originalidad no es absoluta, pues acaba imitando modelos ya establecidos, pero se alzan contra los preceptos dominantes a lo largo del desarrollo histórico de las estéticas literarias chilenas, y por medio del disparate, la “boutade” y la autorreferencialidad se anclan en una postura artística de talante profundamente innovador.

Desde su temprana adolescencia, Vicente Huidobro atentará contra las férreas estructuras de la estética tradicional, con sus implicaciones morales correspondientes. La exacerbación del propio yo y la reivindicación de un nuevo modo de enlace entre la literatura y la realidad exterior van a ser sin duda constantes en su producción. La intencionalidad primaria del poeta es desvelar el secreto y la magia que poseen las relaciones entre los objetos y el mundo, planteamiento que coincide con el de gran parte de autores vanguardistas. Generalmente, la crítica ha tendido a acotar la etapa de

florecimiento del creacionismo huidobriano dentro de unos límites cronológicos que se difuminan tras la publicación en 1927 de *Altazor*. Sin embargo, un análisis estructural amplio de su producción prosística permite constatar dentro de sus “novelas”, las bases programáticas de su estética. Además, sus obras trascienden el mero esteticismo o la reflexión metaliteraria para reflejar una tensión dialógica existencialista, debates pirandellianos en torno al ser y el parecer, y, sobre todo, cuestionamientos de la función que ha de asumir el creador, siempre dividido entre su plena realización individual y su vinculación con “los otros”.

Huidobro responde de hecho al canon del nuevo intelectual moderno, híbrido, polémico y egocéntrico; cultivó todos los campos y todas las facetas de la creación literaria: el ensayo, la poesía, la novela, el drama, el guión cinematográfico, sin dejar de inmiscuirse y pronunciarse en temas políticos e ideológicos. Todo ello aflorará en su obra en una especie de “maremagnum” textual que simboliza la agitación y el ansia renovadora de esta etapa histórico-cultural. Ya sea en sus producciones más líricas como *Altazor* o *Temblor de cielo*, o en la prosa narrativa, Huidobro sacude al lector con un vaivén analítico que fluye de la superficie del mundo a su interioridad, donde las miradas lúdicas hacia el arte y la existencia derivan instantáneamente en concepciones trágicas del ser. El proceso literario será un continuo hacer y deshacer, una labor dinámica, perceptible e inacabable que aleje a las palabras de su petrificación, antes de que se conviertan en “flor proyectada de cielos uniformes”.

Huidobro traza paso a paso, a lo largo de sus novelas, el perfil psicológico del “héroe contemporáneo”, que posee una inteligencia visionaria, una intencionalidad rebelde e iconoclasta, asume una existencia puramente intelectual y, finalmente, se desmarca de espacios reales y concretos para diluirse en el arquetipo idealizado que supone la génesis del mito. Así, en *Papá o el diario de Alicia Mir*, se textualiza un curioso desdoblamiento, perfectamente equilibrado, entre los dos personajes principales, para lograr así esbozar la figura ideal del artista, a medio camino entre el profeta hermético, autosuficiente y misántropo, y el libertador que remueve conciencias, signo inequívoco de su vertiente más “humanizada”.

El humor, en clave absurda, sarcástica o paródica será el instrumento que permita a Huidobro establecer una nueva relación con su realidad circundante. El autor opera una transformación semántica y simbólica de los objetos a partir de la fusión de opuestos o de las atribuciones confusas entre términos aparentemente contrarios. Además, todos los cauces de información y documentación, las bases de lo que entendemos por realidad histórica objetiva, son vulnerados, deconstruidos, hiperbolizados, en suma, reelaborados, para subordinar la verdad externa a la verdad poética. Así sucede en *Mío Cid Campeador*, donde la genealogía del Cid queda emparentada con el propio narrador-Huidobro, y el héroe castellano es definido como precursor del “hombre eléctrico”, el “sportman” de la modernidad. En las *Tres inmensas novelas*, el anacronismo y la mixtura de personajes reales y ficticios, históricos y legendarios, desmontan las

estructuras mentales del receptor a la hora de enfrentarse con los conceptos de verosimilitud y deformación fantástica de la realidad. Esa lectura caótica aniquila los límites intergenéricos y cuestiona la postura de seguridad y aceptación serena del público burgués ante las manifestaciones artísticas. La técnica compositiva que Huidobro reitera en sus novelas podría explicarse con una definición aparentemente paradójica, la de la “narrativización del lenguaje poético”. La prosa huidobriana se parcela y segmenta, originando breves dispositivos textuales que mantienen una cierta autonomía formal y conceptual con respecto a la globalidad del relato, y transmiten, además, una visión connotadora frente al característico nivel objetivador de la narración tradicional.

Cagliostro se configura como un guión cinematográfico, y, de este modo, asimila una serie de procesos de elaboración afines a la modernidad y que se evade, por cuestiones de efectividad expresiva, de toda ornamentación lingüística o visual que no revele una significación simbólica relevante. Por ello, el relato filmico hace prevalecer el dinamismo, la esencialización de la trama y los personajes, los contrastes físicos y anímicos, los juegos de luces y sombras, y el cultivo, en fin, de una estética de la sorpresa. El final abierto, predominante en la prosa huidobriana responde, de hecho, al gusto filmico por la indefinición de los valores y la creación de una atmósfera de irrealidad. Huidobro es, por otra parte, un utopista. La búsqueda de una sociedad ideal que condense los postulados artísticos y estéticos del creador total, y que los armonice con una existencia activa, alejada de la apatía y la

desesperanza, supondrá una obsesión en sus textos. Si *Altazor*, *Sátiro* o *Papá...* suponen un acercamiento a la figura del intelectual puro, evadido y diluido de una u otra manera en marcos ficticios, imaginarios u oníricos, en *La próxima* se esboza un proyecto de sociedad futura que se inicia con un prometedor desprendimiento de las ataduras tecnológicas y del pensamiento racional-positivista, para anclarse en un primitivismo bárbaro e improductivo, que Huidobro resalta para afirmar el programa utópico-revolucionario marxista como la “única esperanza”.

Sátiro o el poder de las palabras condensa los valores artísticos de la prosa de vanguardia sin desdeñar la presencia de aspectos organizativos comunes a la tradición novelesca. En respuesta a su carácter de “bildungsroman”, presenta una estructura abierta y un desenlace indefinido. El texto permite una doble lectura: la primera, se limita a seguir los hechos de una trama depurada. La segunda, fragmentaria, gira en torno a la disposición paramitológica del relato, su ambientación onírica, la disolución de los parámetros identificadores de realidad y ficción, y el absoluto reflejo del mundo interior del personaje. Presenta, además, una evidente carga metaliteraria centrada en la creación poética, el valor inamovible de la realidad, la función del hombre en sociedad, el sentido de la existencia. De todas maneras, los discursos teórico-reflexivos no poseen una disposición ordenada y continua sino que se incluyen irregularmente, en una concepción fragmentaria del arte y la vida; lo que se revela y lo que se oculta presentan idéntica importancia macrotectual. Esta atomización resalta de

hecho, las contradicciones personales e ideológicas del protagonista, prototipo del creador contemporáneo que lleva una existencia puramente intelectual.

La importancia de sueños e imágenes del mundo mental en el texto radica en la fundamentación cubista del creacionismo huidobriano. Cerebralismo, visión humanizada de la naturaleza y los objetos, son respuesta a la preocupación cubista de transmitir “lo que se sabe” frente a “lo que se ve”. Huidobro aspira a la eliminación de la anécdota y a la configuración del relato como una entidad autónoma, desvinculada del mundo físico exterior. Ello se manifiesta en el rechazo de la mimesis, la progresiva pérdida de la coherencia del lenguaje y las imágenes, y la superposición de planos que reordenan los elementos de la realidad física y mental, fundiéndolos en el espacio poético. Pero *Sátiro* es, sobre todo, una creación vinculada al marco estético de su época. Las características estéticas de la obra reafirman nuestra interpretación del texto como reflejo del mundo en crisis del hombre contemporáneo. Asumiendo preceptos artístico-filosóficos hegelianos, la praxis literaria se erige como instrumento de liberación y propugna el relativismo de las convenciones y la indeterminación moral del creador, gracias al distanciamiento afectivo que actúa sobre los aspectos de la producción y la recepción del objeto literario. El poeta debe desprenderse del peso de la cultura y la tradición, rompiendo, en primer lugar, con la tiranía y la vulgaridad del arte representativo.

Finalmente, será la palabra y su poder modificador y suscitador de la realidad el elemento que aporta consistencia unitaria a esta novela de vanguardia. El verbo en *Sátiro* posee una función esencial, condiciona la ideología y la evolución física y psicológica del protagonista y trasciende el presunto esteticismo de las creaciones vanguardistas, al sumergirse en una de las cuestiones más acuciantes para los gramáticos de la época: el relativismo lingüístico y los prejuicios logicistas con respecto al lenguaje. Huidobro atribuye a la elocución el poder absoluto de predeterminar nuestra imagen del mundo. La logofobia, es decir, el temor a la palabra, y la posibilidad de constituir un cosmos alternativo a través de ella, conectan al texto con las tragedias griegas y hölderlinianas, donde el carácter fáctico del “logos” activa el desenlace de la trama. Funcionando como un perfecto correlato bíblico, posee un valor ritual, y junto con el esquema simbólico y las estrategias discursivas del narrador, pone de manifiesto la inutilidad de los esfuerzos del hombre por encontrar fuera o dentro de sí mismo una respuesta convincente a sus anhelos de trascender.

Junto a Huidobro, Emar se presentará como el gran subversor del panorama literario chileno, marcado por el anquilosamiento y la autocomplacencia. Su mirada hacia el marco productivo es totalizadora, global, y por ello la faceta crítica, paralela a la creativa, es cuestionada por este autor, que detesta la falta de rigor, el conservadurismo y la estrechez de miras de los aparatos culturales de la oficialidad. Emar llevará a cabo su proyecto en la más absoluta soledad, pues desprecia profundamente toda

tendencia grupal y cualquier etiquetaje dentro de corrientes o movimientos definidos. Calificada como “antinovela”, su escritura se convierte en un recorrido circular, sembrado de divagaciones filosóficas, pensamientos estéticos, reflexiones en torno al tiempo y la existencia, todo ello aprovechando una trama evanescente, desdibujada, que traza una narración sin objetivos precisos. Pese a que vivió la experiencia parisina al igual que Huidobro, frente a éste, Emar defiende un espacio genuino de creación, más extremado, lejos de las tensiones dialécticas entre los defensores de un nacionalismo artístico exacerbado y los que abogan por una escritura ahistórica e intimista; frente a ambos pretende mantener una difícil equidistancia.

Para lograr su objetivo, Emar ataca a los puntos neurálgicos del proceso de creación; los sistemas de recepción, de acuerdo con su tesis, el lector-espectador burgués ha terminado por crear una dependencia mercantilista de un denominado arte-útil que le proporcione un cierto placer estético, pero no dinamite sus estructuras rígidas de pensamiento. Opuesta a esta visión tradicional y limitada, propone una revisión radical del concepto “literatura”. El nuevo creador no debe mostrar ningún lazo entre el arte y la realidad, con lo que asume todas las estéticas de vanguardia y postvanguardia. La linealidad, la lógica temporal, o el valor testimonial de los personajes se alteran y subvierten en sus textos; por ello, la disposición artística del material relatorio prevalece sobre la idea de verosimilitud. Sus narraciones son, ante todo, ámbitos de ensayo y reflexión sobre la propia

escritura y su carácter catártico, que permite el desdoblamiento de la conciencia y obliga a contemplar el arte desde el exterior y el interior de la propia construcción.

La disposición fragmentaria de los textos se establece como otro de los rasgos identificativos de la prosa emariana. Tanto en *Un año*, como en *Diez*. Los textos se subdividen hasta reducirse a series de aforismos, bajo un aparente manto que los engloba. Su obsesión con la numerología y la cabalística lo conduce a un juego de probaturas, combinaciones, donde realiza el posibilismo que permite llegar a través de múltiples trayectos a una misma esencialidad, o a las diversas aristas de una única representación. Emar matizará además, el valor relativo de los postulados estéticos y las normas fosilizadas, pues suelen presentar una cómoda ambivalencia. Cada expresión creadora deberá partir de la propia experiencia interior hasta alcanzar la revelación mágica que refuerza el carácter original de la escritura. Tal vez por ello, tras trazar en sus textos complejos recorridos por sendas míticas, metapoéticas, evasivas, humorísticas, existencialistas, termina siempre por destacar la presencia de lo humano como motor último del arte y propugna una narrativa “terrestre”, lejana por cierto del tópico deshumanizador, que suele ser atribuido a las vanguardias literarias. Por medio de la parodia, actúa como un depurador del arte heredado. Revisa y rechaza las doctrinas tradicionales, refleja la angustia del creador que no encuentra una función ni un espacio definidos, y fundamenta una estética nueva, fantástica, escapista y ambigua que se enraiza en lo humano a partir

del filtro relativizador del humor, convirtiéndose, como habrá de manifestar el propio Neruda, en un precursor de los universos kafkianos.

La misión desmitificadora de la escritura emariana arranca de variados procesos de manipulación y reinterpretación paródica del discurso, para acercarse progresivamente al absurdo. Éste se manifiesta de modo acusado en *Ayer*, que se plantea como un relato cronístico de los sucesos acaecidos la víspera de la narración para derivar finalmente en una serie de reflexiones deshilvanadas y en la constatación del sinsentido que supone el fluir cronológico lineal en el marco literario cuando no existe un artefacto constructivo elaborado. El creador deberá enfrentarse a la búsqueda angustiada de la coherencia orgánica en su obra, pese a saberse determinado por una concepción fragmentaria de la realidad.

Además, las propuestas de Emar se apartan de la mera asunción de las vanguardias europeas y su reiteración especular en el panorama chileno. Frente a la tiranía tradicionalista propugnada por los representantes de los aparatos de la cultura oficial, y el asombro devoto e irreflexivo que los autores jóvenes demuestran ante las expresiones novedosas, Emar plasma una praxis literaria que no desdeña una vinculación socio-histórica puntual, pero que, a la vez, surge de una convicción artística original y meditada, basada en valores auténticamente estéticos. A partir de este planteamiento, la literatura se presenta y define como un espacio abierto a la multiplicidad de perspectivas, a un inacabable posibilismo que reinterpretará la existencia desde puntos de exploración diversos e interrelacionados. En *Ayer*,

desarrolla sus ideas metapoéticas hasta llegar a su personal sentido del concepto “revelación”. Emar hace desaparecer las conexiones entre la realidad y las percepciones denotativas que ésta sugiere en el creador, de tal modo, las realizaciones estéticas se constituyen en un cosmos alternativo que habrá de confrontar sin apoyo de referencias externas que ayuden a su decodificación.

Por otra parte, en el apartado dedicado a la narrativa de Juan Emar, nos hemos adentrado en una valoración global de *Umbral*, conjunto heterogéneo de textos que el autor desarrolló en los últimos treinta años de su vida y que responde a un tipo de escritura que no admite ningún tipo de encasillamiento genérico, ni responde a una preceptiva reconocible en ningún tipo de movimiento específico. *Umbral*, disecciona la narración, la despoja de su fachada exterior estructurada para ofrecernos una contemplación de los microelementos que configuran la escritura. Para ello, utiliza a un narrador múltiple que ofrece al lector una faz poliédrica, apela a recursos constantes de fusión intertextual que remiten a la literatura de otros autores y a sus propios textos que intercala, manipula y parodia en una especie de variación continuada sobre un fondo común. La propia prolongación temporal que implica el desarrollo del texto permite una revisión de los postulados estéticos de Emar, desde su juventud, marcada por su conexión en París con los círculos intelectuales de la vanguardia europea, hasta su etapa de madurez en la que asume esas influencias de modo ecléctico, y al tiempo, se distancia de ellas en una postura

desencantada que surge de un escepticismo profundo. En este conglomerado de textos, una misma reflexión sobre la funcionalidad del arte puede surgir bajo la apariencia formal de una disertación ensayística, una narración en forma aparente de novela o cuento breve, en los diálogos o acotaciones de una representación teatral, o tras el presunto rigor del lenguaje racional integrado en un discurso pseudo-científico. Pero el carácter verdaderamente innovador que aportan las páginas de *Umbral* radica en la revisión absoluta de las relaciones que han de establecer los protagonistas máximos del acto literario. Toda noción de autoridad, tradición o preceptiva heredada es atacada en el texto, que se establece como una reivindicación del talante libertario del hombre en su función como creador. La interiorización del producto artístico, tanto por parte del emisor como del receptor, será lo que haga aflorar el carácter sacralizado de las realizaciones estéticas, en una experiencia bidireccional, inagotable y alejada de significados dogmáticos o unívocos.

Rosamel del Valle (Moisés Gutiérrez), ocupa sin lugar a duda el espacio más solapado entre los protagonistas de una vanguardia narrativa chilena, que, en sí misma, representa un episodio tangencial y poco estudiado en la historia literaria del país. Frente al privilegio que suponían los viajes formativos a Europa realizados por Huidobro, Emar o Neruda, Rosamel recibe las nuevas influencias en el ambiente santiaguino de los veinte. Más tarde, tomará contacto con el cosmopolitismo neoyorquino, y su experiencia fortalece una visión de los preceptos estéticos menos europeísta y más

inclinada hacia la vanguardia norteamericana, que conocía por sus lecturas de juventud en Chile. Por otra parte, la obra de Rosamel ha despertado una escasísima atención crítica, y esas superficiales incursiones en sus textos no han servido para aclarar las contradicciones de los diversos estudiosos con respecto a la clasificación de sus obras y la atribución genérica de muchas de ellas. Se ha insistido, tal vez de modo superficial, y por una necesidad de etiquetaje, en los referentes surrealistas de su poética, pero sus fuentes son múltiples y se remontan a Lautréamont, Nerval, Whitman o Baudelaire. Otro aspecto definitorio de la trayectoria rosameliana es la profundización en una estética personal, perfectamente consciente y delimitada (dentro de los límites de encasillamiento que imponen siempre unos postulados antirracionalistas), y su filiación permanente a una línea de coherencia que se prolonga a lo largo de más de treinta años de producción. Por ello, nuestro análisis permite integrar en el mismo corpus asumible como “escritura de vanguardia”, textos como *Las llaves invisibles* o *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, publicados en 1946 y 1963, respectivamente. La escritura de Rosamel se caracteriza por su intención deshumanizadora, intimista y críptica, la inmanencia del universo creado a partir del poder deformador de la imaginación; la visión del acto poético como una lucha destinada a sobrellevar el absurdo y la vacuidad de la existencia, y, por último, la autoconciencia del propio hecho literario que implica un tipo de escritura claramente autorreferencial y metaliteraria.

En *País blanco y negro* se pone en tela de juicio desde el arranque de la narración la función del artista y su parte más intelectual como ser, frente a una sentimentalidad obsoleta que también es rechazada como materia escritural. Por tanto, la obra estructura un recorrido a través del arte y su esencialidad cosmogónica para configurar una serie de ideas estéticas anárquicas y fragmentarias que buscan la “literatura total”, abierta a las probaturas y los ensayos epatantes que provocan desconcierto y sensación de originalidad.

Eva y la fuga insiste todavía más en la dimensión metapoética, a través del deslizamiento de una voz narrativa que se desdobra en personaje, y constituido mediante dos materiales extremadamente ambiguos: el sueño y la memoria. El tema de la fuga se despliega en su significado ambivalente como huida, alejamiento de una realidad negada, pero también en su concepción musical de variación continua de un mismo tema central a través del motivo y el contramotivo, es decir, la fusión de opuestos que articula una escritura atormentada y contradictoria. El personaje femenino trazado sutilmente, desdibujado y fantasmagórico, aparece caracterizado por una cierta desidia, una desmotivación crónica hacia toda acción o reflexión que la vincule con una existencia física concreta. De este modo, su fragilidad y sus constantes evasiones provocan en el narrador una reacción de angustia, mezcla de atracción y rechazo. Eva es, pues, la personificación simbólica del arte poético, una entidad constatada y requerida, pero que remite finalmente a una sensación de alienación y desprendimiento que

acaba por reforzar la conciencia del ser ante su propia soledad. El acto creador es un encuentro con espacios desolados, una vía autodestructiva que recorre el camino circular de la pérdida y la búsqueda, del olvido y la memoria.

En *El sol es un pájaro perdido en el reloj*, la persecución del “instante inefable”, la consecución de la trascendencia ansiada a través del poder de la escritura supone un modo de instituirse frente al tiempo. Tal vez el hermetismo rosameliano llegue aquí a su máximo exponente; en una escritura de la indagación y de reconocimiento de los orígenes, el instante mágico, germen de la creación, se alza como el único mecanismo válido frente al carácter fosilizante de la norma y la estructura repetida, integrada ya en un ritmo temporal. Así, la tarea del creador ha de ser la continua reinvención del mundo, mediante el tamizado de la realidad externa que queda despojada de sus ataduras logicistas a partir del punto espermático de la creación poética. Desde este espacio indeterminado y ambiguo, construido por la materia nebulosa del recuerdo y el sueño, el hombre escapa de su condición puramente física para asumir un poder deífico y revelador.

Rosamel manejará esquemas de construcción específicamente narrativos en *Las llaves invisibles*, constituido por un conjunto de cuatro relatos independientes, pero relacionados a través de una ambientación común, donde se ensalzan las evasiones oníricas, el poder liberador de la muerte y una cierta dependencia simbólica de moldes pseudorrománticos o

vinculados con la novela gótica. En todo caso, el propio título remite a la ambigüedad y el posibilismo como dominadores de la obra; la llave marca un territorio propio, sobre el que se ejerce una capacidad de elección, el dominio que permite abrir y cerrar válvulas de escape, o ámbitos de conocimiento y reflexión. Por otra parte, Rosamel se acerca aquí a un tipo de relato más anclado en un eje temporal concreto, y, de hecho, introduce lugares reales (Valparaíso) y menciona referentes literarios de su entorno (Neruda, Huidobro, Díaz Casanueva o Faulkner); incluso, en un ejercicio bien conocido en el marco de los escritores vanguardistas, acude a la autorreferencialidad. El humor sarcástico y absurdo ocupa un plano destacado, frente al resto de su producción, más bien caracterizada por un espíritu intimista e introspectivo.

En resumen, Rosamel del Valle construye un marco poético propio a partir de una estética entroncada en la “tradición de las vanguardias” europeas y norteamericanas. Rechaza los cánones y la apropiación figurativa de la realidad y busca la trascendencia a través de la inmersión en espacios inexplorados del ser. El sentido de la existencia, el poder demoledor del tiempo y sus deformaciones sobre la memoria, la función del poeta o la reivindicación del hombre a través del sentimiento amoroso, serán sus constantes en un corpus literario sorprendente, multifacético y profundamente autónomo, desvinculado de lazos grupales, lo que testimonia su valor de originalidad en el contexto chileno e hispanoamericano.

Por tanto, el desarrollo de la denominada “prosa narrativa de vanguardia” ocupa un marco cronológico en Chile, que va desde la década de 1910 hasta mediados de los 30, y se ve marcada por la influencia europea, especialmente francesa, en un marco social y cultural favorable, que niega su mestizaje y se había teñido durante la segunda mitad del XIX de un progresivo afrancesamiento. La ruptura con las estéticas tradicionales y el golpe que supone para la concepción acartonada de las relaciones entre escritor, público y crítica, establecerán un punto de inflexión en el devenir de las producciones literarias del país andino. Sus presupuestos de construcción no difieren en demasía de los mecanismos generales utilizados en los distintos “-ismos” europeos, y se centran básicamente en la manipulación del discurso a través de diversos procesos de intertextualidad, es decir, la manifestación que implica la recepción y conocimiento por parte del lector de otras realidades discursivas a las que se hace alusión, y, sobre todo, destaca el recurso de la paratextualidad: la utilización de un referente textual original sobre el cual, mediante la deconstrucción paródica, se organiza un nuevo discurso alternativo.

Con todo, en la prosa chilena de vanguardia, esa parodia se dirige constantemente a los marcos literarios, pero también a la sociedad concreta que los soporta, de ahí que los nudos de relación con la realidad histórica se vean aquí profundamente señalados. Esta narrativa brilla por su continua autorreferencialidad y su especial desvinculación de lazos grupales, su carácter “humanizado”, en cierto modo más “terrestre” que los textos de las

vanguardias europeas. La aspiración permanente hacia lo utópico, en la que la realización del “yo” se vuelca hacia “el otro” y el mero juego verbal acaba encerrando una tensión dialógica existencialista y dibuja un perfil creador pleno de originalidad y vitalismo, con una dinámica de producciones que sobrepasa los propios límites cronológicos del movimiento.

La antipoesía de Nicanor Parra supondrá un giro en los estilos de creación, y cerrará la etapa específicamente vanguardista en Chile, pero las generaciones posteriores a 1935 difícilmente podrán desligarse de una visión del arte irreverente y reflexiva, que rechaza los proyectos globales de trascendencia histórica y reclama la experimentación continua, insumisa y libertaria, que asume el papel transgresor del arte y su capacidad generadora inagotable.

VI. BIBLIOGRAFÍA

BOMBAL, María Luisa: *La última niebla*, Barcelona, Seix-Barral, 1998.

-----: *La amortajada*, en *Obras Completas*, (ed. Lucía Guerra-Cunningham), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997.

DE ROKHA, Pablo: *Antología*, Santiago de Chile, Nascimento, 1969.

DEL VALLE, Rosamel: *País blanco y negro*, Santiago de Chile, Ande, 1929.

-----: *Eva y la fuga*, Caracas, Monte Ávila, 1970

-----: *El sol es un pájaro cautivo en el reloj*, Santiago de Chile, Armando Menedán (ed), 1963.

-----: *Las llaves invisibles*, Santiago de Chile, Zig- Zag, 1946.

-----: *Antología*, Caracas, Monte Ávila, 1976.

EMAR, Juan: *Miltín 1934*, Santiago de Chile, Dolmen, 1997.

-----: *Ayer*, Santiago de Chile, Lom, 1998.

-----: *Un año*, Santiago de Chile, Ed. Sudamericana, 1996.

-----: *Diez*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1997.

-----: *Umbral*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

VI.1 BIBLIOGRAFÍA DE FUENTES

-----: *Escritos de arte (1923-1925)*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

-----: *Antología esencial* (edición de Pablo Brodsky), Santiago de Chile, Dolmen, 1993.

HUIDOBRO, Vicente: *Obras completas*, (prol. Braulio Arenas), Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964.

-----: *Obras completas*, (prol. Hugo Montes), Santiago de Chile, Andrés Bello, 1976.

-----: *Poética y Estética Creacionistas*, (ed. Vicente Quirarte), México, UNAM, 1994.

-----: *Textos inéditos y dispersos*, (sel.e introd. José Alberto de la Fuente), Santiago de Chile, Dibam, 1993.

-----: *Altazor*, Madrid, Cátedra, 1981.

-----: *Altazor*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, (5° ed), 1997.

-----: *Obra poética*, (ed. Cedomil Goic), Madrid, Archivos, 2003.

-----: *Obra selecta*, (sel. y prol. Luis Navarrete Orta), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

NERUDA, Pablo: *El habitante y su esperanza*, Buenos Aires, Losada, 1997 (8ª ed)

Carlos Ferreiro González- Universidade da Coruña. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*.

-----: *Obras Completas*, (ed. Hernán Loyola y Saúl Yurkievich),
Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.

VI.2 BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

MONOGRAFÍAS

Anales de Literatura Hispanoamericana. Prosa de vanguardia y otros estudios, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1997.

ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1959.

BAJARLIA, Juan Jacobo: *El vanguardismo poético en América y España*, Buenos Aires, Perrot, 1957.

BARRERA, Trinidad: *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía- AEELH, 1998

-----: *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Síntesis, 2006.

BARY, DAVID: *Vicente Huidobro o la vocación poética*, Granada, Ed.Universitaria de Granada, 1963.

-----: *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1984.

BENKO, Susana: *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila Edits./Fondo de Cultura Económica, 1993.

BERNAL, José Luis: *El ultraísmo ¿historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

BLANCO FOMBONA, Rufino: *El espejo de tres faces*, Santiago de Chile, Ercilla, 1937.

BURGOS, Fernando: *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

-----: *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986.

BUSTO OGDEN, Estrella: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983.

BUSTOS FERNÁNDEZ, María: *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*, Madrid, Pliegos, 1996.

CAMURATI, Mireya: *Poesía y poética de Vicente Huidobro*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1980.

CANSECO-JEREZ, Alejandro: *L'avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs*, Paris, L'Harmattan, 1994.

CARACCILO TREJO, Enrique: *La poesía de Vicente Huidobro y la Vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.

CASTRO MORALES, Belén: *Altazor, la teoría liberada*, Santa Cruz de Tenerife, ed. Pilar Rey, 1987.

COLLAZOS, Óscar: *Las vanguardias en América Latina*, Barcelona, Península, 1977.

CODDOU, Marcelo: *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo veinte*, Santiago de Chile, Ed. Monografías del Maitén Instituto Profesional del Pacífico, 1989.

CONCHA, Jaime: *Vicente Huidobro* (Intr. y antología), Madrid, Júcar, 1980.

COSTA, René de: *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, Col. El Escritor y la Crítica, 1975.

-----: *En pos de Huidobro*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1978.

-----: *Vicente Huidobro y la Vanguardia*, número especial de la Revista Iberoamericana, vol. XLV, n° 106-107, Pittsburgh University, 1979.

-----: *Huidobro: los oficios de una poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

COUSTÉ, Alberto: *Neruda. El autor y su obra*, Barcelona, Barcanova, 1981.

DÍAZ ARRIETA, Hernán, ("Alone"): *Los cuatro grandes de la literatura chilena*, Santiago, Zig-Zag, 1963.

EDWARDS BELLO, Joaquín: *Crónicas del Centenario*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1968.

FERNÁNDEZ, Magali: *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid, Pliegos, 1988.

FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luís: *Vanguardia en Chile. Vicente Huidobro*. Juan Emar, Santiago de Chile, Santillana, 1998

GARET, Leonardo: *Vicente Huidobro, antipoeta y mago*, Montevideo, Casa de Nuna, 1994.

GNUTZMANN, Rita: *Antología de Pablo de Rokha*, Madrid, Visor, 1992.

GOIC, Cedomil: *Vicente Huidobro y la Vanguardia*, Santiago de Chile, Ed. Nueva Universidad, 1974.

-----: *La novela chilena*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1976.

HAHN, Óscar: *Vicente Huidobro o el atentado celeste*, Santiago, Lom, 1998.

IBAÑEZ LANGLOIS, José Miguel: *Poesía chilena e hispanoamericana actual*, Santiago de Chile, Nascimento, 1975.

LIDID CESPEDES, Sergio: *Huidobro, poeta de dos mundos*, (tesis doctoral), Universidad de Concepción, 1970.

LOYOLA, Hernán: *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Editora Santiago, 1967.

MARTÍNEZ, Juan Luis: *La nueva novela*, Santiago de Chile, Archivo, 1985.

MITRE, Eduardo: *Huidobro, hambre de espacio y sed de cielo*. Caracas, Monte Avila , 1980.

MORGADO, Benjamín: *Poetas de mi tiempo*, Santiago de Chile, Periodística Chilena, 1961.

NAVARRETE ORTA, Luís: *Poesía y poética en Vicente Huidobro (1912-1931)*, Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1988.

NICHOLSON, Ana María: *Vicente Huidobro and Creacionism*, (tesis doctoral), Universidad de California-San Diego, 1967.

NIEMEYER, Katharina: *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004.

OSORIO, Nelson: *El futurismo y la vanguardia literaria en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, Cuadernos, 1982.

-----: *Manifiestos, proclamas y polémicas de las vanguardias*, Caracas, Ayacucho, 1988.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles: *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*, Lleida, AEELH, 1998.

PIZARRO, Ana: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Concepción, Imprenta Universitaria de Concepción. 1971.

Carlos Ferreiro González- Universidade da Coruña. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*.

-----: *Sobre Huidobro y la vanguardias*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago, Instituto de Estudios Avanzados, 1994.

-----: *Modernidad, postmodernidad y vanguardia. Situando a Huidobro*, Santiago de Chile, Fundación Vicente Huidobro, 1995.

PROMIS OJEDA, José: *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena*, Santiago de Chile, 1977, p. 363.

-----: *La novela chilena del último siglo*, Santiago de Chile, La Noria, 1993.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El viajero inmóvil*, Buenos Aires, Losada, 1966.

ROJAS PIÑA, Benjamín: *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

RUBIO, Patricia: *Escritoras chilenas*, vol. III (Novela y Cuento), Santiago de Chile, Cuarto propio, 1999.

SCHOPF, Federico: *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.

SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas*, Madrid, Cátedra, 1991.

SILVA CASTRO, Raúl: *Panorama literario de Chile*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1961.

SZMULEWICZ, Efraín: *Vicente Huidobro. Biografía emotiva*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1978.

TEITELBOIM, Volodia: *Huidobro. La marcha infinita*, Santiago de Chile, Bat, 1993.

TRAVERSO, Soledad: *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro, 1999.

UNRUH, Vicky: *Latin American Vanguardists. The Art of Contentious Encounters*, Berkeley/L.A. /London, University of California Press, 1994.

URRUTIA, María Eugenia: *Rosamel del Valle, poeta órfico*, Santiago de Chile, Dibam, 1996

VALCARCEL, Eva: *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, 1995.

-----: *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

-----: *La vanguardia en las revistas literarias*, A Coruña, Servicio de Publicacións Universidade da Coruña, 2000.

VERANI, Hugo (ed): *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996.

VIDAL, Hernán: *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Barcelona, clásicos y Ensayos, 1976.

VIDELA DE RIVERO, Gloria: *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1971.

VIVEROS, Mario: *Visión retrospectiva de un movimiento de vanguardia en Chile. Vida, pasión y delirio del runrunismo*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Letras, 1976.

WALLACE, David: *Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar*, (Tesis de magíster), Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1997.

-----: *Cavilaciones de Juan Emar*, (Tesis doctoral), Universidad de Chile, 1993.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *La Vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, (Actas del Coloquio Internacional de Berlín. 1989), Frankfurt, Vervuert, 1991.

WOOD, Cecil: *The Creacionismo of Vicente Huidobro*, Frederickton, York Press, 1978.

YUDICE, George: *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*, Buenos Aires, Galerna, 1978.

YURKIEVICH, Saúl: *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984.

ZERÁN, Faride: *La guerrilla literaria. Huidobro, de Rokha, Neruda*, Santiago de Chile, Bat, 1992.

ARTÍCULOS

AGONI MOLINA, Luís: "El motivo de la frustración en *La última niebla* de María Luisa Bombal", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 363, Madrid, 1980, pp.623-625.

AGRASAR, Fernando: "Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia", en Eva Valcárcel, *Huidobro Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Ed. Universidade da Coruña, 1995, pp.53-68.

AGUIRRE, Mariano: "Huidobro narrador", en *Atenea*, Concepción, n° 467, 1993, pp. 101-102.

AGUIRRE, Raúl Gustavo: "Vicente Huidobro y la poética del creacionismo", *Revista Nacional de Cultura*, n° 235, Caracas, marzo-abril de 1978, pp. 41-46.

AHUMADA PEÑA, Haydée: "Violencia y estructuración textual en *La última niebla*, de María Luisa Bombal", en *Nueva Revista del Pacífico*, n° 33-36, Valparaíso (Chile), 1988-91, pp. 177-189.

AJENS, Andrés: "Rosamel del Valle. Paul Celan", en *Piel de Leopardo*, n°3, Santiago de Chile, 2° trimestre de 1993, pp. 7-8.

ALEGRÍA, Fernando: "*Tres inmensas novelas*: la parodia como antiestructura", en *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, 1979, pp. 301-307.

ALONE (Hernán Díaz Arrieta): "El Creacionismo", en *Zig-Zag*, Santiago de Chile, 2 de agosto de 1919.

ANGUITA, Eduardo: "Huidobro y Neruda", en *Atenea*, n° 467, 1993, pp. 145-147.

ANTELO, Raúl: "Disciplina y pliegues: *agon y aled*", en S. Mattalía y J. del Alcázar, *América latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Centre de Estudis Polítics i Socials, 2000, pp. 219-229.

APOLLINAIRE, Guillaume: "Los pintores cubistas", en A.González, F.Calvo y S. Marchán, *Escritos sobre arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner, 1979, p.57.

ARAYA, Guillermo: "En torno a Vicente Huidobro", en *Bulletin Hispanique*, n° 83, 1981, pp. 163-174.

ARCE, Homero: "La mágica existencia de Rosamel del Valle", en *Boletín de la Universidad de Chile*, n° 63, Santiago de Chile, 1966, pp.103-111.

ARCOS, Juan: "Dos poetas chilenos: Pablo de Rokha y Vicente Huidobro", *América*, La Habana, 1941, pp. 56-63.

ARENAS, Braulio: "Vicente Huidobro y el creacionismo", en *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, pp. 15-42.

ATAL, Jessica: "Rosamel y su mano errante", en *Revista de Libros El Mercurio*, n° 601, 11 de noviembre de 2000, pp. 6-7.

AUBRUN, Charles: "Huidobro y el creacionismo", en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXII, n° 61, Pittsburgh, enero-julio de 1966, p. 85.

AULLÓN DE HARO, Pedro: “La teoría poética del creacionismo” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 427, 1986, pp. 49-63.

BAJARLÍA, Jaun Jacobo: “Orígenes del vanguardismo”, en *Atenea*, Concepción, n° 319-320, 1952, pp. 94-112.

BANSART, André: “Vicente Huidobro y Francia”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de agosto de 1974, p. 11.

BARON, Emilio: “André Breton y Vicente Huidobro: las poéticas surrealista y creacionista” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 10, 1981, pp. 67-83.

BARY, David: “Perspectiva europea del creacionismo” en *Revista Iberoamericana*, n° 51, 1961, pp. 127-136.

BARRERA LÓPEZ, Trinidad: “Andalucía y tres escritores de vanguardia: Huidobro, Borges y Gironde”, en *Primeras Jornadas de Andalucía y América*, La Rábida, Universidad Hispanoamericana, 1981, pp. 381-393.

-----: “Oliverio Gironde: la transgresión de los límites cotidianos”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, Madrid, 1997, pp. 389-398.

-----: “Pablo Neruda, en tránsito por la vanguardia”, en *Cuadernos del Lazarillo: Revista Literaria y Cultural*, Salamanca, n° 27, 2004, pp. 26-32 .

BIANCHI, Soledad: “María Luisa Bombal o una difícil travesía. (Del amor mediocre al amor pasión)”, en *Atenea*, n° 451, Concepción (Chile), 1985, pp. 175-191.

BINNS, Niall: “Lecturas, malas lecturas y parodias: desplumando al cisne rubendariano (Enrique González Martínez, Delmira Agustini, Vicente Huidobro, Nicanor Parra)”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 24, Madrid, 1995, pp. 159-180.

-----: “En torno a Juan Emar”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, 2, Madrid, 1997, pp. 473-484.

-----: “T.S.Eliot y la otra vanguardia en Chile (Neruda y Parra), en *Arrabal*, (revista de la AEELH), n° 1, Lleida, Universitat de Lleida, 1998, pp. 175-182.

BORGES, Jorge Luis: “Al margen de la moderna estética” en *Grecia*, n° 39, Sevilla, enero de 1915, pp. 15 y ss.

BUENO, Raúl: “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 25-37.

BULNES, Alfonso: “Vicente Huidobro”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11 de enero de 1948.

BURGOS, Fernando: “*Eva y la fuga*: la narrativa vanguardista de Rosamel del Valle”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 489-494.

-----: “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, New York, 2004, pp. 83-89.

CALVO SERRALLER, Francisco./ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: "Vanguardia y surrealismo en España (1920-1926)", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 349, pp. 5-18.

CAMPOS, Jorge: "Presencia y revalorización de Huidobro", en *Ínsula*, n° 351, Madrid, 1976, p. 13.

CAMURATI, Mireya: "Para la teoría del creacionismo: Alomar y Huidobro", en *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 235, marzo-abril de 1978, pp. 26-40.

-----: "Poesía y poética de Vicente Huidobro". En *Revista Chilena de Literatura*, n° 19, Santiago de Chile, abril de 1982, pp. 129-130.

CANSINOS ASSENS, Rafael: "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo", en *Cosmópolis*, n° 1, Madrid, enero de 1919, pp. 68-73

-----: ".Vicente Huidobro", en *La Correspondencia de España*, 24 de noviembre de 1919.

-----: "Instrucciones para leer a los poetas ultraístas", en *Grecia*, n° 41, Madrid, 29 de febrero de 1920, pp. 1-2.

CARNER-NOULET, Edmundo: "Sobre Vicente Huidobro", en *Synthese*, n° 140-141, Bruselas, 1958.

CARACCILO TREJO, Enrique: "Huidobro y el futurismo", en *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Pittsburg, 1979, pp. 159-164.

CARRASCO, Iván: “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 14, Santiago de Chile, 1979, pp. 85-101.

-----: “Vicente Huidobro: antipoeta”, en *Acta Literaria*, n° 9, Concepción (Chile), pp. 158-159.

CASTELLANO GIRÓN, Hernán: “Fuentes de la poética de Rosamel del Valle: la línea simbolista surrealista”, en *Atenea*, n°473, Concepción (Chile), 1996, pp. 53-69.

CASTELLS, Isabel: “El humor en la vanguardia: *Tres inmensas novelas*, de Hans Arp y Vicente Huidobro”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, vols. 8-9, (1989-1990), pp.45-74.

CASTELLVÍ DE MOOR, Magda: “La modernidad del Mío Cid Campeador. Una hazaña huidobriana”, en *Letras de Buenos Aires*, n° 19, Buenos Aires, 1988, pp. 23-31.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana: “Armonía en pardo y oro: estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar”, en *Alpha*, Ediciones de la Universidad de Los Lagos-Osorno, Osorno (Chile), n° 12, 1996, pp. 31-42.

-----: “Texto e intertexto en *´Chuchezuma`* de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 40, Santiago de Chile, 1992, pp. 123-128.

CONCHA, Jaime: “Función histórica de la vanguardia: el caso chileno”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 11-23.

-----: “*Altazor*, de Vicente Huidobro”, en *AUCh*, n° 133, 1965, pp. 113-136.

-----: "Vicente Huidobro and the New Poetry of Spanish America", en *Chicago Review*, n° 27, Chicago, 1975, pp. 20-25.

-----: "El cubismo literario y la novela filmica: *Cagliostro*, de Vicente Huidobro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 6, Lima-Berkeley, 1977, pp. 67-79.

CORTÍNEZ, Carlos: "Interpretación de *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda", en *Revista Iberoamericana*, n° 82-83, enero-junio de 1973, pp.159-173.

CORVALÁN, Octavio: "Huidobro el satánico", en *Modernismo y Vanguardia*, New York, Las Américas Publishing Company, 1967, pp. 95-105.

COSTA, René de: "Huidobro y el surrealismo", en *Surrealismo-Surrealismos: Latinoamérica y España*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1975. pp.74-80.

-----: "La súbita resurrección de Vicente Huidobro", en *El País*, Madrid, 28 de Julio de 1976.

-----: "Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo prepolémico", en *Hispanic Review*, vol. 43, (1975), pp. 261-274.

-----: "Huidobro en el más allá de la vanguardia: París (1920-1925)", en *Revista Chilena de Literatura*, n° 20, Santiago de Chile, noviembre de 1982, pp. 5-25.

CRUCHAGA SANTA MARÍA, Ángel: "El creacionismo y Vicente Huidobro" (1919), en *La Nación*, Santiago de Chile, 16 de julio de 1924.

CUNEO, Bruno: “Llave mayor de la poesía” (Acerca de Rosamel del Valle), en *Revista de Libros El Mercurio*, n° 601, 11 de noviembre de 2000, p. 7.

DA SILVA, María Aparecida: “*El habitante y su esperanza*, más allá del Surrealismo”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n° 27, Madrid, Universidad Complutense, 2004, (edición digital).

DÍAZ CASANUEVA, Humberto: “Sesenta años del surrealismo. (La escritura automática)”, en *Atenea*, n° 452, Concepción (Chile), 1995, pp. 15-23.

DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel: “Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias” en *El amor de Larrea*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 157-180.

DIEGO, Gerardo: “Huidobro y España”, en *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1948.

-----: "Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro", en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 222, Madrid, junio de 1968, pp. 528-544.

-----: “Vicente Huidobro”, en *Atenea*, n° 295-296, Concepción (Chile), 1950, pp. 10-20.

DOMENELLA, Ana Rosa: “Vicente Huidobro. 1934: Tres dispares novelas”, en *Cuadernos americanos*, n° 58, México, julio-agosto de 1996, pp. 163-174.

DUBLÉ, Eduardo Thomas: “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”, en *Signos* (Estudios de Lengua y Literatura), vol. XXXI, n° 43-44, Valparaíso, UCV, 1998, pp. 37-58.

EARLE, Peter G.: "Los manifiestos de Huidobro", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, nº 106-107, Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 165-174.

ECHEVERRÍA, Ines ("Iris"): "Vicente Huidobro y la trascendencia del creacionismo", en *La Nación*, Santiago de Chile, 23 de abril de 1925.

EDWARDS, Jorge: "Reivindicación de Juan Emar", en *La Segunda*, Santiago de Chile, 19 de noviembre de 1993, p.8.

-----: "El apocalipsis según Vicente Huidobro", en *La Razón*, Buenos Aires, 26 de febrero de 1995, pp. 1-2.

-----: "La novela de los vientos contrarios", Prólogo a *La próxima*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1996, pp. 9-16.

-----: "La relectura creativa", en Eva Valcárcel, *Hispanoamérica en sus textos*, A Coruña, Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña, 1993, pp. 23-30.

EDWARDS BELLO, Joaquín: "Vicente Huidobro", en *La Nación*, Santiago de Chile, 8 de enero de 1948.

-----: "El 18 del Centenario", en *Crónicas del Centenario*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1968.

EMILFORK, Leónidas: "El perdón y la escritura: al margen de una obra de María Luisa Bombal", en Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Rengilian-Burgy (eds), Tempe (Arizona), Ed. Bilingüe, 1987, pp. 72-81.

EPPLÉ, Juan Armando: “Algo más que risas y burlas: las ficciones breves de Vicente Huidobro”, en *La Página*, n° 38, Santa Cruz de Tenerife, 1999/2000, pp. 63-70.

ESPINOZA ORELLANA, Manuel: “La obra de Juan Emar”, en *Literatura Chilena (creación y crítica)*, Madrid, 1987, n° 40, pp.2-5.

ESTRADA, Jordi: “El estallido de las vanguardias en América Latina”, en *Camp de l’arpa*, n° 55-56, Barcelona, octubre de 1978, pp.25-30.

ETCHEVERRY, Jorge: “Hacia una comparación entre *Arte Poética* de Vicente Huidobro y el texto homónimo de Pablo Neruda: dos versiones del ‘yo’”, en *Logos*, n° 2, La Serena (Chile), 1990, pp.17-30.

FAGINAS SOUTO, Sandra: “La construcción del humor en *Tres inmensas novelas*. Parodia y procedimientos lógico-lingüísticos”, en *Umbral XXI*, n° 25, México, Universidad Iberoamericana, 1997, pp. 23-33.

FERNÁNDEZ, Jesse: “Parodia, humor y prosificación en la obra de Vicente Huidobro”, en *La Página*, n° 38, Santa Cruz de Tenerife, 1999/2000, pp. 33-40.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio: “Sobre la imagen creacionista”, en *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, n° 8, Madrid, 1987, pp. 115-122.

FERGUSON, William: “*Eva the fugitive*”, en *The New York Times Book Review*, 23 de septiembre de 1990, p.33.

FERREIRO GONZÁLEZ, Carlos: “La visión paródica de la Historia y la Literatura en la narrativa chilena de vanguardia”, en *Signos (estudios de*

Lengua y Literatura), Valparaíso (Chile), nº 47, 2000, pp. 25-37.

-----: “ Las sendas utópicas de Huidobro: un acercamiento a *La próxima*”, en *Alpha*, Ediciones de la Universidad de Los Lagos-Osorno, Osorno (Chile), nº 17, 2001, pp. 63-74.

-----: “Vanguardia y estética idealista: sobre la concepción del arte y el creador en *Sátiro* de Vicente Huidobro” en Fernández Roca, X.A., / Martínez López, M. J., *Vir bonus docendi peritus (homenaxe a José Pérez Riesco)*, A Coruña, Facultade de Filoloxía, Universidade da Coruña, 2002.

-----: “Poéticas de la narrativa: orfismo y escritura exploratoria en Rosamel del Valle”, en *Arrecife*, (revista digital de Poesía Hispanoamericana), Facultade de Filoloxía/Universidade da Coruña, nº 2-3, 2004.

-----: “Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la escritura de María Luisa Bombal” en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, (Actas del V congreso de la AEELH), A Coruña, ed. Universidade da Coruña, 2005, pp. 25-267.

FERRERO, Mario: “Vicente Huidobro, ciudadano del mundo”, en *Escritores al trasluz*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1971, pp. 21-28.

FUENTE, José Alberto de la: "Aspectos del pensamiento social de Vicente Huidobro", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, diciembre de 1993, pp.41-52.

-----: “Vicente Huidobro compromiso social y revolución poética”, en *Literatura y Lingüística*, nº4, Santiago de Chile, 1990-91, pp. 57-72.

GALLARDO, Andrés: "Vicente Huidobro y las novelas de poetas" en *Aisthesis*, nº 3, 1968, pp. 95-112.

GÁLVEZ ACERO, Marina: "El habitante y su esperanza": una reflexión sobre el poder de la escritura, en *Quaderni ibero americani*, nº 92, Torino, 2002, pp. 55-70.

GARCÍA LORCA, Federico: "Homenaje a Soto de Rojas" en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1960, vol. II, pp. 1543-1548.

GARGACINO, John F.: "Sobre Sático o El poder de las palabras", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, nº 106-107, Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 315-323.

GELADO, Viviana: "La apropiación como operación de la cultura: el *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 35, Lima, 1º semestre de 1992, pp.21-31.

GNUTZMANN, Rita: "Pablo de Rokha: 'Raimundo Contreras', una educación sentimental y poética", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, Madrid, 1997, pp. 461-472.

GOIC, Cedomil: "Vicente Huidobro y la primera etapa del creacionismo", en *Estudios*, nº 241, noviembre-diciembre de 1954.

-----: "El surrealismo y la literatura iberoamericana", en *Revista Chilena de Literatura*, nº8, Santiago de Chile, abril de 1977, pp. 5-34.

-----: "Vigencia de Vicente Huidobro", en *Atenea*, nº 420, Concepción (Chile), 1968, pp. 169-252.

-----: “100 años de Vicente Huidobro”, en *Boletín de la Fundación Pablo Neruda*, n° 16, Santiago de Chile, otoño de 1993, pp. 3-9.

GÓMEZ CORREA, Enrique: “Sátiro de Vicente Huidobro”, en *La Nación*, 16 e abril de 1939.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: “El ultraísmo y el creacionismo español”, en *Revista Nacional de Cultura*, n° 108, Caracas, 1955, pp. 147-154.

GOTSCHLICH, Guillermo: “*El pájaro verde* de Juan Emar, proposición de una poética”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 32, Santiago de Chile, 1988, pp. 91-107.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía: “*El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena”, en *Hispania*, vol. 61, n°3, septiembre de 1978.

-----: “Entrevista a María Luisa Bombal”, *Hispanic Journal*, vol. III, n° 2, 1982.

GUERRERO, Pedro Pablo: “Visionario heterodoxo”, (Acerca de Rosamel del Valle), en *Revista de Libros El Mercurio*, n° 601, 11 de noviembre de 2000, pp. 6-7.

HAHN, Oscar: “Huidobro: un niño de cien años”, en *Atenea*, n° 467, Concepción (Chile), 1993, pp. 67-79.

-----: “Vicente Huidobro, poeta mariano”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 16-17, Santiago de Chile, 1980-81, pp. 369-373.

-----: "Muerte y transfiguración", en *La Página*, n° 38, Santa Cruz de Tenerife, 1999/2000, pp. 75-78.

-----: "Vicente Huidobro o la voluntad inaugural", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 106-107, Pittsburgh, enero-junio de 1979, pp. 19-27.

-----: "Vicente Huidobro o las metamorfosis del ruiseñor", en *Revista Chilena de Literatura*, n° 40, Santiago de Chile, 1992, pp. 97-103.

-----: "Vicente Huidobro: del reino mecánico al apocalipsis", en *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, n° 168-169, Pittsburgh, 1994, pp. 723-730.

HEY, Nicolás: "Bibliografía de y sobre Huidobro", en *Revista Iberoamericana*, n° 91, Pittsburgh, abril-junio de 1975, pp. 293-353.

HÜBNER, Manuel Eduardo: "Vistazo a Vicente Huidobro", en *La Nación*, Santiago de Chile, 3 de enero de 1958, p. 4.

JARA, René: "La Poética de Vicente Huidobro y la Vanguardia" y "Vicente Huidobro y la narración de vanguardia", en *El revés de la arpillera. Perfil literario de Chile*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 85-91 y 91-93.

LAFOURCADE, Enrique: "De la fiera del libro a la feria del libro", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 18 de octubre de 1998, p. 26.

LARREA, Juan: "Vicente Huidobro en vanguardia", en *Torres de Dios: Poetas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

LATCHAM, Ricardo A. : "Mío Cid Campeador, por Vicente Huidobro", en *La Nación*, Santiago de Chile, 20 de septiembre de 1942.

LIHN, Enrique: "El lugar de Huidobro", en *Realidad y poesía*, La Habana, Casa de las Américas, s.f. pp. 33-51.

LIZAMA, Patricio: "Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencias", en Elisabeth Monasterios, "*Con tanto tiempo encima*". *Aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*, La Paz (Bolivia), Plural Editores, 1997, pp. 193-226.

LÓPEZ, Julio: "Acercamiento a las vanguardias literarias", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 398, pp. 361-371.

LOYOLA, Hernán: "Neruda 1924-1926: las manos de la noche", en *Atenea*, n° 470, Concepción (Chile), 1994, pp. 169-187.

-----: "*El habitante y su esperanza: relato de Vanguardia*", en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n° 2-3, Madrid, 1980, pp. 213-223.

LUVECCE, María Eugenia: "La prosa creacionista de Vicente Huidobro", en *Atenea*, n° 374, Concepción (Chile), 1957, pp. 69-96.

MADRID, Alberto: " Vicente Huidobro: hacer poesía y hacer el discurso de la poesía", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios/12*, Madrid, diciembre de 1993, pp. 9-23.

MARTINEZ, Juan Luís: "Huidobro, poeta y mago", en *La Unión*, Valparaíso, 28 de enero de 1968.

MATTALÍA, Sonia: "Las vanguardias del veinte en Latinoamérica y España", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 500, pp. 209-220.

-----: “De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura (María Luisa Bombal y Clarece Lispector), en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 28, 2, Madrid, 1999, pp. 979-998.

MIRÓ, César: “*Miltín*: antinovela y sátira social”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1935, p. 7.

MITRE, Eduardo: “La imagen en Vicente Huidobro”, en *Revista Iberoamericana*, n° 94, Pittsburgh, 1976, pp. 79-85.

MOLINA, Julio: “Vicente Huidobro”, en *Atenea*, vol. XXV, n° 271-272, Concepción (Chile), 1948, pp. 56-57.

MONTES, Hugo: “Huidobro”, en *Amargo*, vol. I, n° 5, abril de 1947, pp. 24-29.

-----: “Un poeta y un antipoeta”, en *Alférez*, vol. II, n° 20, Madrid, septiembre de 1948, p.3.

-----: “Rasgos clásicos del creacionismo”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 22, Santiago de Chile, 1983, pp. 129-137.

-----: “Vicente Huidobro y Gerardo Diego”, en *Poesía actual de Chile y España*, Barcelona, Sayma, 1963, pp. 125-143.

-----: “Páginas olvidadas de Vicente Huidobro”, en *Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación*, Santiago de Chile, 1967, pp. 61-69.

-----: "Pablo Neruda y Vicente Huidobro", en Boletín de la Academia Chilena de la Lengua, n° 62, 1979, pp. 38-46.

-----: "Un discurso inédito de Vicente Huidobro" en *Revista Chilena de Literatura*, n° 41, Santiago de Chile, 1993, pp. 123-129.

MONTERO, Susana: "Leyendo *Jardín*. Sobre la parábola espacio-temporal en las vanguardias", en *Unión (Revista de Literatura y Arte)*, n° 29, La Habana, 1997, p. 22.

MORALES, Andrés: "Orígenes del Creacionismo en España", en *Signos*, vol. XXV, n° 31-32, Valparaíso (Chile), pp. 111-127.

-----: "Las fuentes literarias en la obra poética de Vicente Huidobro", en *Signos*, n° 28, Valparaíso (Chile), 1990, pp. 63-76.

MORELLI, Gabriele: "Huidobro y la imagen creativa en la vanguardia española", en *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El Carro de la Nieve, pp. 101-119.

NAVARRETE , Raúl: "La mujer, la noche y el mundo onírico", en *Visión*, vol.39, n° 13-14, pp. 97-98.

NAVARRETE ORTA, Luís: "Cronología de textos de Vicente Huidobro sobre estética, literatura y arte", en *Revista Iberoamericana*, n° 141, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1987.

NEGHME ECHEVERRÍA, Lidia: "Vicente Huidobro: su obra vanguardista inicial", en *Hispanic Review*, vol. 60, pp. 285-299

NERUDA, Pablo: "Defensa de Vicente Huidobro", en *Claridad*, vol.V, nº 122, Santiago de Chile, junio de 1924, p. 8

-----: "Búsqueda de Vicente Huidobro" (1926), en *Ercilla*, 7 de febrero de 1968, y en *Boletín de la Fundación Pablo Neruda*, Santiago de Chile, Año V, nº 16, otoño de 1993, p.3.

NUÑEZ ARTOLA, María Gracia: "Aspectos formales en la novela de 'vanguardia': *Cagliostro* de Vicente Huidobro", en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 25, Madrid, Universidad Complutense, 2003, (edición digital).

OROZCO VERA, María Jesús: "La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas", en *Cauce: revista de filología y su didáctica*, nº 12, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, pp. 39-58.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio: "Un desafío a la competencia textual del lector (A propósito de *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro)", en *Primer Seminario Nacional en torno al cuento y a la narrativa breve en Chile*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1984, vol. III, pp. 55-66.

-----: "El lector en la práctica textual creacionista: un relato de Huidobro", en *Escritos de varia lección*, Concepción, Ed. Sur, 1988, pp. 107-126.

PAZ, Octavio: "Decir sin decir", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de agosto de 1985.

PAZ SOLDÁN, Edmundo: "Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film", en *Revista Iberoamericana*, nº 198, Pittsburgh 2002, pp. 153-163.

PELLICER, Rosa: “La tradición en la vanguardia: *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, Madrid, 1997, pp. 485-495.

PÉREZ LÓPEZ, M^a Ángeles: “Hacia una lectura de *Mío Cid Campeador* de Vicente Huidobro “El espacio huidobriano: la noción de límite y su superación”, en *Actas del XXIX Congreso del ILLI*, Barcelona, 1994, tomo II, pp. 967-976.

-----: “*La hija del guardaagujas*, un cuento desconocido de Vicente Huidobro”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 47 Santiago de Chile, 1995, pp. 123-128.

PICÓN GARFIELD, Evelyn: “Tradición y ruptura: modernidad en *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro y Hans Arp”, en *Hispanic Review*, vol. 51 (1983), pp. 283-301.

PIZARRO, Ana: "Sobre la vanguardia de América Latina, Vicente Huidobro", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. VIII, n° 15, 1982, pp.109-121.

-----: “La práctica huidobriana, una práctica ambivalente”, en *Atenea*, n° 420, Concepción (Chile), 1968, pp. 203-224.

PROMIS, José: “La técnica narrativa de María Luisa Bombal”, en en Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Rengilian-Burgy (eds), *Tempe* (Arizona), Ed. Bilingüe, 1987, pp.201-210.

QUIROGA, José: “El espacio del autor: Huidobro en sus palabras”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXVII, n° 1, enero de 1993, pp. 19-36.

RÁBAGO, Alberto: “Elementos surrealistas en *La última niebla*”, en *Hispania*, vol. 64, nº3, marzo de 1981, pp. 31-39.

RODIEK, Christoph: “La `hazaña` de Huidobro”, en *La recepción internacional del Cid*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 347-361.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario: “El orden del discurso novelesco latinoamericano o de cómo algunos caballeros no las prefieren rubias”, en Eduardo Godoy Gallardo, *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1994, pp. 349-356.

RODRÍGUEZ-PERALTA, Phyllis: “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement”, en *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XIV, nº 4, enero de 1980, pp. 139-156.

ROJAS, Gonzalo: “Testimonio sobre Pablo de Rokha”, en *Revista Iberoamericana*, nº 106-107, Pittsburgh (enero-junio de 1979), pp. 213-273.

-----: “Huidobro de repente”, en *Diario 16*, Madrid, 9 de enero de 1993, pp. I-IV.

ROJAS PIÑA, Benjamín: “*La Hazaña de Mio Cid Campeador* (1929), un modo de nueva novela en Vicente Huidobro”, en *Atenea*, nº 445, Concepción (Chile), 1982, pp. 201-217.

ROKHA, Pablo de: “Vicente Huidobro”, en *Dinamo*, nº 1, Santiago de Chile, 1925.

ROSENVINGE, Teresa: “El poeta sabía hacer llover”, en *Diario 16*, Madrid, 9 de enero de 1993.

ROSS, Waldo: "La fundamentación del acto creador en Vicente Huidobro", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 309, Madrid, 1976, pp. 363-375.

ROY, Joaquín: "¿Hay un surrealismo hispanoamericano?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 384, Madrid, 1982, pp.651-657.

RUBIO, Cecilia: "Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar", en *Revista Chilena de Literatura*, nº53, Santiago de Chile, 1998, pp. 123-128.

SALDÉS, Sergio: "La novela-film. Algunas consideraciones acerca de *Cagliostro* de Vicente Huidobro", en *Literatura y Lingüística*, nº 2, Santiago de Chile, 1988-89, pp.69-80.

-----: "Huidobro y Arp: la entropía del texto", en *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios/12*, Madrid, diciembre de 1993, pp. 53-66.

SARROCCHI CARREÑO, Augusto: "La novelística chilena contemporánea", en Eduardo Godoy Gallardo, *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1994, pp. 357-375.

SCHOPF, Federico: "El vanguardismo poético en Hispanoamérica", en *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma, Bulzoni, 1986, pp. 37-88.

SCHWARTZ, Jorge: "Vicente Huidobro o la cosmópolis textualizada", en *Eco*, nº 202, Bogotá, agosto de 1978, pp. 1009-1035.

SEPÚLVEDA, Germán: "*Jeanne D'Arc y Mío Cid Campeador*", en *Atenea*, nº 435, Concepción (Chile), 1977, pp. 59-84.

-----: “Vicente Huidobro y el Romancero del Cid”, en *Occidente*, nº 260, Santiago de Chile, 1975, pp.45-50

SIEBENMANN, Gustav: “Revoluciones efímeras: Creacionismo y Ultraísmo”, en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 225-232.

SILVA CASTRO, Raúl: “Vicente Huidobro y el creacionismo”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXV, nº 49, Pittsburgh, enero-junio de 1960, pp. 115-124.

SOLAR, Claudio:, “Huidobro, poeta y taumaturgo”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 7 de febrero de 1965.

SOTO, Hernán: “Huidobro en la cuerda floja”, en *Boletín de la Fundación Pablo Neruda*, nº 16, Santiago de Chile, otoño de 1993, pp. 18-21.

SUBERCASEAUX, Bernardo: “Nuestro déficit de espesor cultural”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 501, pp. 125-127.

-----: “Nueva sensibilidad y horizonte ‘post’ en Chile”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. III, nº 6, Santiago de Chile, 1990.

SUCRE, Guillermo: “Huidobro, altura y caída”, en *Eco*, nº 151, Bogotá, 1972, pp. 4-35.

TEILLIER, Jorge: “Actualidad de Huidobro”, en *Boletín de la Universidad de Chile*, nº 41, Santiago de Chile, 1963, pp. 64-72.

TORRE, Guillermo de: “El movimiento ultraísta español”, en *Cosmópolis*, nº 23, Madrid, noviembre de 1920, pp. 473-495.

-----: “Los poetas cubistas franceses. Síntesis crítica”, en *Cosmópolis*, Madrid, diciembre de 1921, pp. 603-608.

-----: “Los verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Huidobro: Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera y Reissig”, en *Alfar*, nº 32, A Coruña, septiembre de 1923, pp. 14-17.

-----: “Rasgos polémicos: Réplica a Vicente Huidobro”, en *Alfar*, nº 39, A Coruña, abril de 1924, pp. 26-30.

-----: “La imagen y la metáfora en la novísima lírica ”, en *Alfar*, nº 45, A Coruña, diciembre de 1924.

TOVAR, Francisco: “*La Próxima*, otra utopía narrada de Vicente Huidobro” , en Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, *La Isla posible* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de estudios Literarios Hispanoamericanos), Universidad de Alicante, AEELH, 2001, pp.601-614.

-----: “La vida es una multiplicación de olvidos... ¿Te acuerdas?: Dos muestras autobiográficas en prosa de Vicente Huidobro”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, Madrid, 1997, pp. 519-533.

-----: “Al amor de una melodía. *La Barcarola* de Pablo Neruda”, en *Neruda, con la perspectiva de 25 años, América sin Nombre*, nº 1, Universidad de Alicante, diciembre de 1999, pp. 80-86

TRIVIÑOS, Gilberto: "Profecía, nueva novela y utopía en *La Próxima* de Vicente Huidobro", en *Atenea*, n° 470, Concepción (Chile), 1994, pp. 83-95.

UNDURRAGA, Antonio de: "Vicente Huidobro, poeta gótico", en *Atenea*, n° 274, Concepción (Chile), 1948, pp. 15-21.

-----: "Oposición al surrealismo", en *Caballo de fuego*, n° 8, Santiago de Chile, marzo de 1956, pp. 1-2.

-----: "Un arquetipo panhispánico: el buen y leal castellano", en *Estudios Americanos*, n° 104, 1960, pp. 203-212.

URIBE, Lilian Ruth: "María Luisa Bombal: la pluma del ángel", en *Alpha*, Ediciones de la Universidad de Los Lagos-Osorno, Osorno (Chile), n° 15, 1999, pp. 217--226.

URRA SALAZAR, Marcos: "Sobre la situación narrativa de *Umbral* de Juan Emar", en *Estudios filológicos*, n° 16, Valdivia, Universidad Austral de Chile, 1981, pp. 183-188.

VALCÁRCEL, Eva: "Gris", en José Angel Valente, *El escritor y la crítica*, (Claudio Rodríguez Fer, ed.), Madrid, Taurus, 1992, p.76.

-----: "Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, Madrid, 1997, pp. 497-507.

-----: "El juego de la razón: las *Tres inmensas novelas* de Vicente Huidobro", en *La Página*, n° 38, Santa Cruz de Tenerife, 1999/2000, pp. 57-62.

-----: “La introducción de los modelos vanguardistas en España hasta 1918. La proyección de las teorías de vanguardia en la poesía”, en *Signos* (Estudios de Lengua y Literatura), vol. XXXI, n° 43-44, Valparaíso, UCV, 1998, pp.125-138.

-----: “ El engendramiento del objeto. Vanguardia pictórica y prosa literaria hispanoamericana”, en S. Mattalía y J. del Alcázar, *América latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Centre de Estudis Polítics i Socials, 2000, pp. 249-266.

-----: “El poder de las palabras: sobre *Sátiro* y la teoría de la novela huidobriana”, en *Arrabal*, (revista de la AEELH), n° 1, Lleida, Universitat de Lleida, 1998, pp. 161-166.

VALENTE, Ignacio: “Juan Emar: *Miltín 1934*”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 20 de agosto de 1972.

-----: “Antología de Rosamel del Valle”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1977, p. 14.

-----: “Juan Emar: *Ayer y Un año*”, en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 23 de julio de 1972.

VALENTE, José Ángel: “El aura y las estéticas de la retracción”, *Abc*, 22 de marzo de 1996, p.2.

VARETTO, Patricio: “Un ser en libertad”, en *La Época*, Santiago de Chile, 2 de abril de 1995, pp.4-5.

-----: “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*”, en *Pluma y Pincel*, n° 165, Santiago de Chile, diciembre de 1993, p.36

-----: “La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales”, en *Pluma y Pincel*, n° 172, Santiago de Chile, 1995, p.31.

VERANI, Hugo: “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 48, Lima-Berkeley, 1998, pp. 117-127.

VERGARA BÁEZ, Esteban: “*Ayer* de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica”, en *Acta Literaria*, n° 18, Santiago de Chile, 1993, pp. 113-126.

VIDELA DE RIVERO, Gloria: “El runrunismo chileno (1927-1934). El contexto literario”, en *Revista Chilena de Literatura*, n°18, Santiago de Chile, 1981, pp. 73-87.

-----: “Huidobro en España”, en *Revista Iberoamericana*, n° 106-107, Pittsburgh, 1979, pp. 37-48.

VILLAR, Arturo: “La polémica entre ultraísmo y creacionismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios/12*, Madrid, 1993, pp. 25-39.

WALLACE, David: “*Una carta*: un relato inédito de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, n° 58, Santiago de Chile, 1998, pp. 113-155.

YURKIEVICH, Saúl: “Los avatares de la vanguardia”, en *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 85-144.

ZÁRATE, Armando: “Vicente Huidobro o el poder de las palabras”, en *Excelsior*, México, 2 y 9 de septiembre de 1962.

ZELLER, Ludwig: “Rosamel del Valle: el desconocido”, en *Atenea*, n° 473, Concepción (Chile), 1996, pp. 81-96.

ESTUDIOS DE CARÁCTER GENERAL

AGUIAR E SILVA, VITOR MANUEL: *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1974.

ANDERSON IMBERT, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, NRF, 1960.

-----: *Les peintres cubistes*, (eds. L. C. Breuning y J. L. Chevalier), Paris, Hermann, 1965.

ARGULLOL, Rafael: *El Héroe y el Único (El Sentimiento trágico del Romanticismo)*, Madrid, Taurus, 1982.

AYALA, Francisco: *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

BECERRA, Eduardo: *Líneas aéreas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1999.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

-----: *Essais*, Paris, Denoël, 1983, (2 vols)

-----: Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1979.

BÜRQUER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

CALINESCU, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

CARMONA, Ramón: *¿Cómo se comenta un texto filmico?*, Madrid, Cátedra, 1991.

CIRLOT, Juan Eduardo: *Introducción al surrealismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1953.

-----: *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1981.

-----: *El arte del siglo XX*, barcelona, Labor, 1972 (2 vols.)

CROCE, Benedetto: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Alianza, 1984.

DE TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2001.

DELEUZE, G.: *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F., 1983.

DÍAZ ARRIETA, Hernán ("Alone"): *Historia personal de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962.

DUCASSE, Isidore, (Comte de Lautréamont): *Oeuvres complètes* (ed. facsimilar), París, José Cortí, 1987.

DURÁN LUZIO, Juan: *Creación y utopía en Letras de Hispanoamérica*, San José, Universidad Nacional de Costa Rica, 1979.

ELIADE, Mircea: *Imágenes y Símbolos*, Madrid, Taurus, 1955.

-----: *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1983.

EMERSON, Ralph Waldo: *El hombre y el mundo*, (trad. Pedro Márquez), Buenos Aires, Americalèe, 1953.

FERNÁNDEZ FRAILE, Maximino: *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Ed. Salesiana, 1994.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995.

FREUD, Sigmund: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

GODOY GALLARDO, Eduardo: *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1994.

GOIC, Cedomil: *Historia de la Novela Hispanoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1986.

GONZÁLEZ GARCÍA, Angel et alii: *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner/F. Orbegozo, 1979.

HEGEL, Georg Wilhelm: *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1971.

HEUYER, Georges: *La esquizofrenia*, Barcelona, Planeta, 1977.

HÖLDERLIN, Friedrich: *Ensayos*, Madrid, Hiperión, 1976.

-----: *Poemas de la locura*, (trad. Txaro Santoro), Madrid, Hiperión, 1994 (7ª ed)

JARA, René: *Los límites de la representación*, Madrid, Hiperión, 1984.

KIERKEGAARD, Soren: *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1940.

LAFFORGUE, Jorge: *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1972.

LARA, Raúl: *S.O.S.*, Santiago de Chile, Run-Run, 1929.

MALLARMÉ, Stephane: *Prosas*, Madrid, Alfaguara, 1987.

MARRAS, Sergio: *América Latina, marca registrada*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1992.

MICHELI, Marino de: *La vanguardia artística del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.

MORALES Y MARÍN, José Luís: *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, Taurus, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Aguilar, 1932.

PERSE, Saint-John: *Anabasis*, Madrid, Rialp, 1957.

POE, Edgar Allan: *Obras Completas*, (trad. Julio Cortázar), San Juan, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1956.

PRADO, Pedro: *Alsino*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1994.

REVILLA, Federico: *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.

RIMBAUD, Arthur: *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1972.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El "boom" de la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1972.

SAPIR, Edward: *El lenguaje: una introducción al estudio del habla*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

SCHNERB, Robert: *Historia general de las civilizaciones. El siglo XIX*, Barcelona, Destino, 1982.

SILVA, Víctor Domingo: *Golondrina de invierno*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996 (5ª ed.).

TODOROV, Tzvetan: *Literatura y significado*, Barcelona, Labor, 1979.

VILLANUEVA, Darío: *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.

WAIBLINGER, Wilhelm: *Vida, poesía y locura de Friedrich Hölderlin*, Madrid, Hiperión, 1988.

YURKIEVICH, Saúl: *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus Pensamiento, 1996.

ZAMBRANO, María: *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 1989.

