

La poesía de Vicente Huidobro en las revistas *Ombliigo* (1934) y *Total* (1936, 1938)

Rocío Ibarlucía
UNMdP/ INHUS
rocioibarlucia@gmail.com

Resumen:

Las revistas *Ombliigo* y *Total*, dirigidas por Vicente Huidobro entre 1934 y 1938, han merecido poca atención de la crítica a causa de su carácter efímero y disperso. Gracias a la reunión de estos materiales en un volumen de la editorial Ocho libros, es posible emprender el examen de este corpus antes conocido de forma fragmentaria. A pesar de ser publicaciones de corta vida, sus discursos resultan relevantes para indagar la obra de Huidobro, en tanto contienen manifiestos, poemas, polémicas y declaraciones políticas en contra de los fascismos europeos o del conservadurismo chileno. El presente artículo se propone examinar las zonas de contacto y de distanciamiento respecto de la poética vanguardista de Huidobro mediante el análisis del sujeto poético en tres poemas de su autoría. Las configuraciones del sujeto poético en estas revistas manifiestan las continuidades y discontinuidades entre la poética creacionista y otras estéticas desarrolladas por el autor, que están o bien al servicio de cuestiones contextuales, como el apoyo a la causa republicana de España, o bien responden a innovaciones en la propia poética del autor.

Palabras-clave: Vicente Huidobro – poesía – Latinoamérica – vanguardias – revistas literarias

The Poetry of Vicente Huidobro in the Magazines *Ombliigo* (1934) and *Total* (1936, 1938)

Abstract:

The literary journals *Ombliigo* and *Total*, directed by Vicente Huidobro between 1934 and 1938, have deserved little attention from critics because of their short-lived and dispersed character. Thanks to the collection of these materials in a volume of the publishing house Ocho libros, it is possible to undertake the examination of this corpus. Despite being short-lived publications, these texts are relevant to informing Huidobro's work, since they contain manifestos, poems, controversies and political statements against European fascism or Chilean conservatism. This article aims to examine in which areas these texts are close to or far from Huidobro's avant-garde poetics by analyzing the poetic subject in three poems of his authorship. The configurations of the poetic subject manifest the continuities and discontinuities between the creationist poetics and other aesthetics of the author that are either in the service of contextual questions, or respond to innovations in the author's own poetics.

Key-Words: Vicente Huidobro – poetry – Latin America – avant-garde – literary magazines

Fecha de recepción: 03/ 11/ 2020

Fecha de aceptación: 07/ 11/ 2020



Introducción

A pesar de ser publicaciones de corta vida, las revistas *Ombliigo* (1934) y *Total* (1936, 1938) resultan de una enorme relevancia para indagar la obra de su director, Vicente Huidobro, en tanto contienen manifiestos estéticos y éticos, poemas, polémicas entre escritores, declaraciones políticas a favor de la causa republicana de España y proclamas en contra de los fascismos europeos o del conservadurismo chileno. Si bien estos órganos de difusión no han tenido un impacto significativo a nivel regional como otras revistas culturales de los años treinta, constituyen espacios privilegiados para reconstruir las polémicas de la época, el intercambio de ideas entre escritores latinoamericanos y europeos, así como el proyecto intelectual detrás de cada publicación.

Asimismo, las revistas reimprimen ciertos textos en prosa de Huidobro divulgados en otros medios, donde el autor desarrolla sus ideas sobre la creación poética y sobre asuntos políticos como la noción de hombre total. De allí que estas publicaciones permiten abordar las inflexiones del pensamiento ético y estético de Huidobro, al incluir reflexiones literarias puestas en constante diálogo con ideas de índole político-social. En efecto, *Ombliigo* propone un programa poético que esté al servicio de la revolución social, así como denuncia, a través del humor y la ironía, el conservadurismo de los dirigentes políticos y de las instituciones literarias chilenas; *Total* 1 y 2, por su parte, expone en numerosos manifiestos y poemas su solidaridad con la España republicana. Debido a la presencia de un repertorio de discursos en torno de la poesía y sus vinculaciones con la actualidad político-social de Chile, la emergencia de los fascismos europeos y la Guerra Civil Española, este trabajo se propone estudiar los textos poéticos del propio Huidobro en dichos órganos de difusión a fin de indagar las imbricaciones entre dos tendencias de las vanguardias históricas reiteradamente vistas como antagónicas; nos referimos a la oposición entre vanguardia artística y vanguardia política.¹

¹ Es ineludible destacar para nuestro estudio el artículo de Noé Jitrik “Las dos tentaciones de la vanguardia” (1995), puesto que —aun cuando no se ocupa de las revistas de nuestro corpus— su planteo parte de la contraposición entre las figuras de Vicente Huidobro y Pablo Neruda, como respectivos emblemas de la tendencia artística y la tendencia política en las vanguardias latinoamericanas. Para oponerlas, narra dos anécdotas de los poetas chilenos que se relacionan con una fuga de su país natal. Huidobro en 1928 cruza la cordillera en dirección a Europa en un automóvil moderno con chofer, acompañado de una joven de quince años a quien rapta de la escuela. En cambio, Neruda atraviesa los Andes a caballo en 1949 debido al hostigamiento de la policía y, en lugar de huir con una mujer, lo hace con su *Canto general* debajo del brazo. A partir de esta comparación, Jitrik sostiene que la vanguardia artística de Huidobro se caracteriza por ser un acto individualista y autorreferencial, proveniente de una ideología del pequeño burgués, con toques futuristas, y carente de dimensión política. Al contrario, la vanguardia política de Neruda es definida como un acto colectivo, con toques criollos y con sentido histórico, por lo que su arte vital cumple una función social. Una de las secciones del texto de Jitrik se titula “Autorreferencialidad o política”, empleando el coordinante “o” a fin de separar de manera excluyente ambos conceptos. No obstante, hacia el final del estudio, problematiza esa visión esquemática para probar que tales tendencias, lejos de ser líneas paralelas y divergentes, se imbrican en la práctica escritural y las acciones dentro del campo cultural. En nuestro estudio, intentaremos seguir esta línea que pone en cuestión tal polarización predominante, realizando una lectura crítica



Esta mutación en la obra de Huidobro debe leerse en diálogo con la ruptura que sufre la poesía latinoamericana a fines de la década del 1930, en tanto, como bien sostiene Jorge Monteleone (2004), se produce el “ocaso” de las vanguardias y el nacimiento de nuevas expresiones poéticas que resignifican los recursos usados por aquellas mediante su expansión o alteración. De acuerdo con el crítico argentino, esta transformación en el imaginario poético se hace ostensible en *Muerte de Narciso* (1937) de José Lezama Lima y *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, puesto que en ambas obras se supera la despersonalización del sujeto de las vanguardias históricas: mientras que Gorostiza fija el cierre de las vanguardias —“liquida las astucias de la conciencia para reconciliar palabra y mundo” (Monteleone 2004: 540)—, Lezama Lima abre una nueva valoración de la imagen poética. Monteleone también inscribe el poemario *El ciudadano del olvido* (1940) de Huidobro en esta nueva corriente poética dado que rompe con la representación del tiempo vanguardista, caracterizado por “lo nuevo, lo próximo, lo ultra” (2004: 540). Dichos poemas tardíos de Huidobro, junto con los textos de Gorostiza, Lezama Lima, a los que Enrique Foffani (2008) agrega *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo, participan de modo decisivo en este giro de la poesía latinoamericana del siglo XX. Vallejo, tras sentir en carne propia la tragedia de la Guerra Civil Española, escribe artículos en defensa del Frente Popular y aparece póstumamente en 1939 el poemario mencionado. En este texto, “la voz del yo lírico, teñida de angustia y desesperación, se alza, entonces, a la altura de un yo social para predicar la salvación de la humanidad a través de una ideología política amenazada por las fuerzas del enemigo fascista” (Pelossi 2014: 65). La poesía, por ende, empieza a proponer nuevos temas, como el hambre, la sangre, la guerra y nuevas construcciones formales, que afectan sobre todo la categoría de sujeto. Tales desplazamientos en el referente y en los modos de enunciación se ponen de manifiesto, como veremos, sobre todo en la revista *Total*, cuyas elecciones estéticas pierden el sentido humorístico de la revista *Obligado* para sufrir una creciente politización.

Poesía y política en *Obligado* y *Total*

Obligado y *Total* incluyen poemas de diversos escritores chilenos y de otras procedencias. Tanto a través de los textos poéticos como de los autores elegidos para participar de estos espacios se puede leer un programa cultural construido por su director; en definitiva, no se trata de un mero compendio inorgánico. Por otro lado, los poemas ponen en discusión qué tipo de arte debe hacerse de acuerdo con el presente histórico o exponen el lugar que el director de la revista y sus colaboradores le asignan a la

de los textos incluidos en las revistas de Huidobro, donde puede verse tal entrecruzamiento de “las dos tentaciones de la vanguardia”.



poesía en relación con la política. De modo que el análisis de los poemas que proponemos en este artículo también tiene en consideración el hecho de que no han sido publicados en libros, sino en revistas, es decir, en un formato cuya publicación tiene como objetivo intervenir con mayor inmediatez en la coyuntura histórica a fin de modificarla (Sarlo 1992).

Entre las revistas de nuestro corpus, es *Total* el órgano que compila la mayor cantidad de textos poéticos, cuyos autores son los por entonces jóvenes chilenos Julio Molina, Rosamel del Valle, Eduardo Molina, Gerardo Seguel, Volodia Teitelboim, Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Adrián Jiménez.² En el segundo número, también se introducen poemas de reconocidos artistas de la vanguardia francesa y española como Paul Éluard, André Breton, Hans Arp, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Juan Larrea, así como del surrealista chileno Teófilo Cid. Los poetas, tanto chilenos como europeos, responden a una filiación vanguardista, aunque tal credo estético no impide que muchos de ellos hayan manifestado su preocupación por el avance del fascismo en Europa y América Latina, de modo que sus textos se publican en el marco de los debates sobre la función de los intelectuales en un contexto de fuertes convulsiones sociales.

Vicente Huidobro, por su parte, incorpora tres poemas de su autoría: “El árbol en cuarentena”, “Tiempo de alba y vuelo” y “Aquí estamos”. El primero, publicado en la segunda página de *Omblijo* —único poema de la revista—, está impregnado por sus búsquedas vanguardistas al enumerar imágenes creacionistas que yuxtaponen retratos de diversa índole, tales como un cometa sangriento corriendo a toda velocidad, Cleopatra agonizando sobre un piano blanco, una lluvia de lámparas sobre el mar, una cascada que brota de un choque de trenes. Los otros dos poemas, insertos en la revista *Total* —“Tiempo de alba y vuelo” en el primer número y “Aquí estamos” en el segundo—, presentan un desplazamiento hacia un tono más comprometido con el contexto social y más intimista respectivamente.

Este artículo se propone, entonces, examinar las zonas de continuidad y ruptura respecto de la poética vanguardista de Huidobro a partir del análisis de las figuraciones del poeta en estos tres poemas de su autoría. Detenerse en el sujeto nos permite revisar los modelos estético-ideológicos que los

² En una entrevista realizada en 1939 y publicada en el diario *La Nación* de Santiago, Huidobro expresa su opinión sobre la poesía chilena: “Creo que está entrando en un buen camino, por lo menos hay un grupo de nuevos poetas que tratan de superarse y de no dejarse llevar por la facilidad” (2012b: 304). Entre los poetas jóvenes que más le agradan, se encuentra “desde luego, casi todos los que han colaborado en mi revista *Total* y algunos otros poquísimos, que no son muy conocidos. Me interesan altamente Teófilo Cid, Braulio Arenas, Enrique Gómez, Adrián Jiménez, Eduardo Anguita, Jorge Cáceres, Carlos de Rokha” (2012b: 305). Finalmente, destaca entre los escritores chilenos de esta generación a Rosamel de Valle, por ser un “verdadero poeta, sin dulzainas gelatinosas ni barro verde” (2012b: 305), en clara alusión crítica a Pablo Neruda. Huidobro, de este modo, demuestra un notorio interés por los escritores contemporáneos y jóvenes de su país, que se ratifica en la publicación de la revista *Total*, donde da a conocer la obra de estos autores y promueve la actividad intelectual chilena. Además, hay una voluntad en crear un nuevo canon que él busca regular, estableciendo inclusiones y exclusiones.



sustentan. Las modificaciones en el programa creacionista de Huidobro hacia fines de los años treinta se deben, en parte, a su actuación al servicio de una ideología antifascista, en diálogo directo con su participación en el Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura llevado a cabo en 1935 y luego, en 1937. Así, la estética creacionista da lugar a una retórica al servicio de la “Madre Tierra”, en coincidencia con lo que expresa la contraportada de la revista —“España: Estamos contigo con todas nuestras fuerzas, con todo nuestro entusiasmo, con todas nuestras esperanzas” (2012c: 38)— y el subtítulo que anuncia su “contribución a una nueva cultura”.³ No es de extrañar que a partir de estos cambios sociopolíticos surja una tensión o vaivén entre los dos polos de la vanguardia; no obstante, también observaremos que esa politización poética se ve morigerada en el último poema.

La impersonalidad en “El árbol en cuarentena”

“El árbol en cuarentena” presenta una enumeración de imágenes creacionistas, entendidas como surgimiento en el poema de realidades nuevas, de entidades imaginarias sin equivalencia en el mundo exterior.⁴ Pero, como sostiene el poeta y ensayista Waldo Rojas, sus poemas no tratan de “echar al mundo eventuales objetos innombrados, sino de inventar relaciones inéditas entre objetos que la mirada perezosa de los hábitos cotidianos ha fijado en relaciones estatuidas” (1991: 31). En lugar de reproducir, glosar, referir construcciones hegemónicas sobre lo real, “El árbol en cuarentena” crea conexiones imprevistas entre elementos pertenecientes a órdenes diferentes, como atribuirle a un cometa la cualidad de sangrar. Así, desacomoda la mirada del receptor al proponerle protocolos de lectura que se desvían de los dominantes. Las imágenes creacionistas contenidas en cada una de las hojas de este árbol emplean diversas estrategias que desestabilizan esas relaciones lógicas.

El primer verso, donde se establece que el árbol “tiene la altura del viento sur a las cinco y media de la mañana” (2012: 21), introduce la primera ruptura dado que la medida de un cuerpo no puede

³ De aquí en adelante, las referencias bibliográficas de la obra *Revistas Ombligo / Vital / Total / Actual* de la editorial OchoLibros y Fundación Vicente Huidobro serán consignadas solamente con el número de página.

⁴ Sergio Vergara (2002) analiza este poema en diálogo con “La jirafa” de Luis Buñuel puesto que, según Pablo de Rokha, el poeta chileno realiza un plagio de la pieza surrealista, aunque en la actualidad podríamos leerlo como reescritura. Asimismo, César Moro acusa a Huidobro de plagiarlo y copista del texto de Buñuel, y lo considera “una lamentable parodia umbilical” (1958: 12) del “maravilloso” texto surrealista. Más allá de la polémica, resulta interesante remarcar la preocupación de los vanguardistas por la originalidad y la novedad y, por otro lado, las tensiones entre los movimientos europeos y los latinoamericanos. Por ello, el crítico Vergara asume una postura defensiva a favor de la independencia del arte latinoamericano para evitar el discurso monolítico eurocentrista. Luego, examina los puntos de contacto y de despegue entre el poema surrealista y el creacionista, y afirma que la diferencia entre ambos radica en que el primero emplea enumeraciones caóticas, asociaciones incoherentes y automatismos psíquicos, mientras que Huidobro crea artificialmente imágenes bajo la lógica de la “Superrazón”, concepto que se encuentra en sintonía con el de “hiperconciencia” (véase Barón 1981). El texto de Buñuel, pues, sufre una reapropiación vinculada a la poética creacionista de Huidobro, aunque, como veremos, comienza a observarse cierto distanciamiento respecto de *Altazor*.



calcularse a través del viento y tampoco es de esperar que cambie su tamaño según la hora del día. Por ende, se desarticulan los criterios matemáticos de medición, aunque también el punto de vista desde donde se mira el objeto. Del mismo modo, las dimensiones físicas de las cosas se invierten respecto de las que encontramos en el mundo cotidiano, como sucede en la hoja número 5; allí la torre Eiffel es tan pequeña que habita en la mano de una joven rubia, donde picotea pequeños granos de trigo. También se destruyen las relaciones convencionales de causa-efecto al describir que tras un choque de trenes “brota una cascada rumorosa”, es decir, la consecuencia no corresponde a la causa. Los sujetos que habitan las hojas en ocasiones están rotos, son simulacros en vez de sujetos concretos, totales —“Ud. no es Ud. Ud. es una ola hecha a su semejanza”—. A su vez, las cosas se humanizan —“el viento agita sus cuerdas”— y crean sus propias realidades, como en el verso “hay un espejo en el cual un barco acaba de naufragar”, donde la imagen reflejada no es una copia de lo real, sino que contiene un mundo nuevo. Entonces, son los objetos los que tienen un carácter activo en el poema, puesto que ellos —espejos, trenes, cometas, torres, ataúdes y, a su vez, el árbol que los contiene— son los agentes activos de las acciones, no así el humano. Esto indica que el sujeto poético se limita a ceder su voz a los objetos en lugar de llevar a cabo un acto voluntario, lo cual redundaría en una cosificación de lo humano y una humanización de la cosa.

En correspondencia con esta lectura, el poema presenta un predominio de la impersonalidad, en tanto el sujeto se oculta, se desplaza para recoger otras voces, dispersas en cada hoja del árbol: deja hablar a otros que expresan a través de gritos o con suavidad: “es un loco, es un loco”, “¿Qué quiere Ud.? ¿Qué quiere Ud.? ¿Qué quiere Ud.?”; “Yo no puedo pensar, el molino no gira más”. La primera persona del singular, por ende, es anulada ante la aparición de “voces” disonantes presentadas a través de frases verbales construidas con el pronombre impersonal “se” —“se oye”, “puede verse”, “se ve”— así como el uso de la forma verbal “hay”, que borra la presencia del sujeto, en versos como “hay un camino con una antorcha que se apaga y se enciende”, “hay un choque de trenes”, “hay una espita de barril por la cual cae un chorro de agua que se va agrandando a medida que se aleja por los campos, hasta formar un río”, “hay un espejo en el cual un barco acaba de naufragar”. Estas reiteradas flexiones verbales conllevan la imposibilidad de reconocer un sujeto gramatical. Incluso en las oraciones donde el “yo” es empleado, no se afirma como el sujeto del poema; por el contrario, persiste el distanciamiento del sujeto al aclarar que se trata de un diálogo teatral entre “una voz suave” y “otra voz”. Asimismo, el poema comienza con una definición del árbol a través del uso del verbo “ser” conjugado en tercera persona del singular, borrando así la marca de subjetividad implicada en la persona gramatical y de percepción por parte de un sujeto. De este modo, el poeta se posterga para hacer hablar a las voces que habitan las hojas de este árbol, por lo que se trata de un poema que no se propone ahondar en la intimidad del ser o en la percepción



subjetiva de las cosas. Por el contrario, la figura del poeta sufre una *evaporización*, en términos de Mignolo (1982), al reducirse a una otredad que sigue hablando a través de figuraciones des-realizadas, estrategia ya empleada por Huidobro de manera insistente y con alto grado de elaboración en *Altazor*.⁵

Estas elecciones verbales y pronominales contribuyen en el ocultamiento del sujeto que mira y, en consecuencia, dan protagonismo no al observador sino a lo observado. Así, se construye una mirada desacomodada y oblicua por medio de sus lentes y espejos que deforman y distorsionan lo real. El poema de Huidobro no tiene la intención de colocar al lector en un espacio seguro y abarcable; al contrario, desafía los protocolos de lectura convencionales y construye una mirada hacia realidades imprevistas. Es indudable que se trata de un texto irreverente con respecto a las normas institucionalizadas de la lengua y la tradición literaria. Otra destrucción de la lógica racional también se observa desde un punto de vista referencial, en tanto no sigue un orden lineal o temático: las situaciones que pueden oírse o mirarse en ese árbol son insólitas y heterogéneas, carentes de referentes comunes; a su vez, el poema no recorre todas sus hojas, sino que se limita a describir algunas y el resto las sugiere por medio de un “Etc., etc.” final. Se trata pues, de un montaje, en tanto supone la fragmentación de la realidad y la destrucción del sistema de representación dominante desde el Renacimiento, y, por ende, esa negación del sentido produce un *shock* (Bürger 1986). Frente a la perspectiva clásica renacentista, cuyo objetivo ha sido ser “un instrumento de racionalización de lo real, creencia en que el hombre podía aprehender lo visible, dueño y poseedor de la naturaleza” (Clair 1983: 153), el montaje confirma la imposibilidad de dar orden a la realidad: de ahí la multiplicidad de perspectivas, la no existencia de una escala única y humana. El árbol de Huidobro está trazado mediante una perspectiva hecha de excepciones, contradicciones, incongruencias, contrasentidos. Por lo tanto, la superposición de imágenes diversas es incompatible con el mundo real: un ataúd inclinado contiene una espita de un barril de donde sale un

⁵ El sujeto poético de *Altazor* se va desarticulando de forma progresiva, a medida que se produce la caída del paracaídas. De todos modos, en el prefacio en prosa ya se presentan ciertas rupturas de la lógica al establecer “Nací a los treinta y tres años” (2012a: 7), aunque a partir del primer canto se vuelve cada vez más inestable, al desdoblarse —“Soy yo Altazor el doble de mí mismo” (2012a: 17)—, al incluir el nombre de autor y superponer los planos de lo poético y lo real —“¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?” (2012a: 20)—, al diseminarse en muchas partes —“En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa” (2012a: 29)—, al construirse a partir del montaje —“sol tú que naciste en mi ojo derecho / Y moriste en mi ojo izquierdo” (2012a: 77)—, por mencionar algunos ejemplos. La desintegración del sujeto, sin dudas, culmina en el último canto, una vez que las palabras se destruyen hasta reducirse a la condición de puro significante, desintegrando no solo las categorías de sujeto y lenguaje, sino también la razón y la poesía. Por estos motivos, advertimos tanto en *Altazor* como en “El árbol en cuarentena” una *evaporización* de la figura de poeta, en concordancia con la lectura de Mignolo: “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que <<paulatinamente se evapora>>, para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982: 134). A diferencia de la correspondencia entre la imagen textual de poeta y la imagen autoral en la lírica modernista de Rubén Darío, Huidobro pone en jaque la dimensión humana del poeta y la sustituye por una nueva figura: la voz (Mignolo: 135).



chorro de agua que crece a medida que se aleja por los campos. De acuerdo con la propuesta teórica de Bürger, las vanguardias rechazan el afán mimético de las obras orgánicas y, por lo tanto, renuncian a la episteme de la representación realista. De este modo, la ausencia de un sujeto cerrado, unívoco y total en la escritura resalta su carácter inasible por medio de la palabra, es decir, se encuentra en consonancia con la problematización de la capacidad del lenguaje para nombrar lo real. En efecto, Huidobro busca en sus obras poéticas creacionistas explotar la arbitrariedad del signo lingüístico puesto que:

atenta contra una doble verosimilitud: contra la externa, que considera equiparables la realidad y el lenguaje, el signo y la cosa significada; y contra la interna, la verosimilitud sintáctica que normaliza todo discurso al sujetarlo al ordenamiento impuesto por el sistema de la lengua (Yurkievich 1973: 56).

En definitiva, el poema de Huidobro fractura las reglas para provocar un cambio de conducta, es decir, aspira a una transformación de la praxis vital de los receptores. A su vez, al estar publicado en la revista *Ombbligo/Vital*, los textos vecinos en la misma página del poema inciden en su interpretación mediante una lectura en red, haciendo dialogar todos los discursos entre sí. “El árbol en cuarentena” se encuentra en la segunda página de la revista, por lo que, en correspondencia con sus discursos irónicos, también manifiesta una actitud beligerante contra la esfera del arte y las políticas conservadoras.

Si bien el poema continúa con las búsquedas creacionistas, sugiere una leve mutación hacia una poesía que empieza a gestarse a fines de los años 30. Nos referimos a una estética más comprometida con los acontecimientos sociopolíticos y que, por ello, se inserta en una revista que expresa en su portada “Ombbligo solo cree en Ombbligo. Y por lo tanto en la revolución mundial” (2012: 20). La misma expresión se reitera en los últimos versos de “El árbol en cuarentena”: “En la hoja 2 una voz potente retumba entre rayos: ¡Viva la Revolución Mundial!” (2012: 22). Resuena, pues, la proclama estética y política del manifiesto de la revista. Dicha transmutación sucede en consonancia con las transformaciones que sufre la poesía latinoamericana en los años treinta en lo referido a la cuestión del sujeto, en especial a partir de su alejamiento de la despersonalización del sujeto vanguardista. Por otro lado, esta nueva corriente poética provoca un punto de inflexión en una de las antinomias del vanguardismo de los veinte: la poesía hipervital *versus* la poesía hiperartística (Fernández Moreno 1960) o, en términos de Noé Jitrik (1995), vanguardia política *versus* vanguardia artística —Neruda *versus* Huidobro—. Esos cambios en la propuesta poética de Huidobro se observan en la escritura a través del problema del sujeto, en especial, en las tensiones entre la interioridad y el mundo, entre sujeto y objeto, entre el yo y el ello.

Entre “tú y “yo/nosotros”: “Tiempo de alba y vuelo”



En “Tiempo de alba y vuelo”, único poema de Huidobro que se publica en *Total 1*, se manifiesta esa adhesión a una ideología política antifascista imbricada en su escritura poética. Allí, atempera la estética creacionista para dar lugar a una retórica al servicio de la “Madre Tierra”, en coincidencia con lo que expresa la contraportada de la revista. Al respecto, Grant Moss, en un estudio sobre escritores chilenos en Madrid, plantea que los poetas que defienden la República Española, entre ellos Huidobro, deben enfrentarse al siguiente problema: “cómo dar apoyo a una causa popular, y cómo dar a luz, al mismo tiempo, una producción estético-elitista” (2008: 212). Ante esta preocupación, las experimentaciones vanguardistas con la forma se atemperan, por lo que debe reinventarse una nueva manera de escribir y un nuevo lugar desde donde hablar a fin de llegar a un público lector más amplio.

Frente a la evaporización del “yo” en el poema anterior, el sujeto de “Tiempo de alba y vuelo” se hace visible a través del uso de la segunda persona del singular. Así, sugiere un diálogo entre un “yo” y un “tú”, cuya identidad es incierta, en tanto no se explicita a través de un vocativo ni tampoco presenta cuerpo —sabemos que llora, pero no se mencionan sus ojos ni su rostro—, lo cual sugiere que no se trata de un sujeto humano. La pregunta que surge, entonces, es a quién le habla y desde dónde habla el “yo”. Una posible interpretación podría ser que ese “tú” es España, entidad descrita en su presente desgarrador y le augura un futuro esperanzador, superador de la angustia y destrucción momentánea.⁶ En oposición a los verbos en presente del indicativo —“andas”, “lloras”, “creces”, “aumentas”, “sabes”, etc.— que caracterizan una circunstancia dolorosa, introduce verbos en futuro que anhelan para esta tierra un tiempo de alba, libertad y mayor humanidad. Esas imágenes del porvenir se pueden reunir en los sintagmas “el sol de los hermanos”, “aire renovado”, “poemas y corazones llenos de hombre”, “espíritus sin muro”. En cambio, las imágenes del presente remiten a la presencia de “veranos y puertas sin ventaja”, “molinos de quimeras”, “árboles fuera de uso”. Estos sustantivos están modificados por construcciones preposicionales que connotan cómo están siendo desaprovechados o contaminados sus recursos naturales y artificiales por la mentira. A su vez, ese “tú” llora porque “no adivina la música de los grandes destinos”, es decir, se encuentra perdido, aunque “en ocasión” crece como los trenes. Hay, pues, un matiz esperanzador que se acrecienta lentamente. Se usan verbos que construyen una semántica expansiva —“creces”, “aumentas”— aunque se trate de un cambio paulatino y poco frecuente, “hacia adentro”, por lo que
te será difícil reconstruir tus jardines

⁶ De acuerdo con la propuesta teórica y metodológica de Annick Louis (2014), es ineludible atender al contexto de publicación y de edición a la hora de analizar los textos incluidos en una revista. En este caso, “Tiempo de alba y vuelo” se encuentra dialogando con el resto de los textos presentes en *Total*, de modo que nos obliga a realizar una lectura transversal, que invita a interpretarlo en interacción con los manifiestos en defensa de los republicanos españoles y del tono angustiante predominante en la misma página, pero también en toda la revista.



cuando aparezca el sol de los hermanos
cuando el aire se acerque renovado
regalando poemas y corazones llenos de hombre
espíritus sin muro, capaces de todo viaje.
(31)

Ese “tú”, por haber atravesado una situación de dolor y pérdida, tardará en recuperar su belleza y su bienestar. Ahora bien, a pesar de andar sin ventaja, entre quimeras, “sabes que el mañana es un alba de grandes ojos”, ese futuro esperanzador le devuelve la sonrisa al “tú”, “porque el mundo que viene será el mundo del gran sueño” (31). La repetición del verbo “sonríes”, enfatizada por el polisíndeton en la última estrofa, demuestra que el foco del poema no está puesto en el presente angustiante sino en el tiempo futuro, de transformación, esperanza y felicidad. En efecto, el título del poema también hace hincapié en ese “tiempo de alba y vuelo”, es decir, insiste en la salida del sol tras un tiempo de oscuridad, en el vuelo que deja atrás el plano bajo, mundano, bajo tierra. Ese porvenir de la sonrisa se acerca y exige “aprender otro lenguaje”, lo que nos lleva a pensar en la necesidad de construir una nueva escritura que esté en coincidencia con las exigencias del tiempo futuro. Por ende, este poema a su vez contiene una reflexión metatextual, puesto que plantea la problemática de las relaciones entre el lenguaje y lo real. Hemos dicho que, desde una perspectiva creacionista, Huidobro explora en su poesía la desarticulación del lenguaje (Ostrov 2006); en oposición, aquí pareciera que intenta devolverle al signo su relación con la cosa significada.

Ahora bien, estas imágenes del “tú” se construyen a través de la mirada de un “yo”, que en la cuarta estrofa se desliza hacia un nosotros inclusivo: “Sabes que el mañana es un alba de grandes ojos / que nos salta al encuentro desde su color” (31). Este cambio de persona gramatical implica que quien está mirando y describiendo al “tú” también se identifica y comparte con esa otredad el mañana esperanzador. Tal “nosotros”, es decir, “tú” y “yo”, se ve afectado por los aires de esperanza del futuro. Hay, entonces, una voluntad de acercamiento por parte del sujeto, quien interpela a su destinatario al darle coraje para que no se deje vencer por las fuerzas que lo oprimen; denuncia las injusticias del presente y da consejos. De este modo, se construyen lazos de solidaridad entre ambos, que serán necesarios para concretar el futuro de alba y vuelo y así, “mantenerse a flote frente al aplauso de los siglos entreabiertos” (32).

Por ende, esa necesidad de construir un nuevo lenguaje para el “tiempo de alba y vuelo” que aparece en el plano referencial, comienza a efectuarse en el propio poema mediante la construcción de un sujeto colectivo, cercano al otro; es decir, abandona el halo sagrado del “yo” omnipotente de sus poemas de los años veinte y de su famoso verso “El poeta es un pequeño Dios” (“Arte poética”, *El espejo*



de agua). Pero también ese nuevo lenguaje se construye en el poema a través de otros procedimientos. Renuncia a la yuxtaposición de imágenes creacionistas para dar lugar a recursos provenientes de una tradición lírica de raigambre popular y oral, en tanto se emplean repeticiones en diferentes niveles — anáfora, repetición léxica, polisíndeton, paralelismo— así como un uso insistente de las comparaciones (cfr. Frenk 2006), tal como:

Andas en llamarada y en rito de futuro
bajo las estrellas inclinadas al bien
que todo lo comprenden y todo lo perdonan
como rueda y camino como muerto lleno de flores
como alabanza retardada por los vientos.⁷
(69)

Cada uno de ellos colabora en la construcción de una musicalidad suave y de un lenguaje coloquial, llano y conmovedor, que resulta más adecuado para comprometer al lector con la transformación social. Se puede observar las búsquedas en su escritura poética para convertir al lector en un observador dispuesto a la acción, incitarlo hacia la toma de decisiones. No obstante, tanto en estos versos como en los consejos brindados por el “yo” es posible vislumbrar una asimetría respecto del “tú”, quien necesita de una guía, una indicación o una advertencia por parte del otro. Aun cuando abandona ese culto desmesurado a la primera persona del singular, continúa de igual modo una tendencia a colocar al yo por encima del tú. De igual modo, es claro que su concepción de poesía sufre un viraje al entenderla como un instrumento para el cambio social, objetivo que está expresado de manera explícita en ciertas crónicas coetáneas a la publicación de la revista *Total*.

⁷ Igualmente, la comparación es un procedimiento frecuente en la poesía de Huidobro, en especial, en *Altazor*, donde aparece en ocasiones de forma encadenada, como los treinta y seis símiles del Canto III de los que recordamos apenas los que abren la serie, por citar algunos versos:

Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedo
Ordeñar un viñedo como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
(Huidobro 2012a: 46-47)

Huidobro, a través de este procedimiento, pone a dialogar dos términos que no tienen relación lógica, distorsión que obtiene como efecto la sorpresa, la extrañeza e incluso el absurdo, colaborando en la creación de realidades nuevas e inesperadas. En “Tiempo de alba y vuelo” también se emplean comparaciones entre términos que no necesariamente se relacionan entre sí, aunque no resultan tan inéditas ni desmesuradas como su obra creacionista previa.



En efecto, Vicente Huidobro escribe crónicas para *La Opinión* y *Frente popular* de Santiago de Chile, donde ocupa el cargo de corresponsal entre marzo de 1937 y diciembre de 1938. En ellas, se constata un fuerte contenido ideológico, acentuado por su pertenencia durante esos años al Partido Comunista y por su deseo de enrolarse como soldado durante la Guerra Civil Española. Fascinado por el valor del ejército popular, expresa en la crónica “Optimismo” (*La Opinión*, 17 de octubre de 1937):

No he tenido el honor de ser uno de los combatientes de la libertad de España, pero he convivido en muchas ocasiones con sus soldados, los he visto luchar, he constatado su heroísmo que no es una leyenda, aunque pudiera parecerlo por lo extraordinario: he visto los progresos y el desarrollo del ejército popular español, y no puedo ser pesimista. Ni aún para dar gusto a los más amables escépticos. (...) No logré el honor de ser un soldado español. Cada vez que pedí y rogué ser enrolado como comisario en algún regimiento se me respondió más o menos lo mismo. Enrique Lister, el jefe de la II División, cuando le pedí me enrolara como comisario en uno de sus regimientos me respondió: “En el mundo hay pocos poetas y muchos soldados. Tu deber es escribir sobre España” (Huidobro 2015: 274).

Bajo este impulso combativo, sus crónicas evidencian cómo se antepone la acción a la palabra, tal como sostiene Juana Martínez Gómez (2007) en su investigación sobre los cronistas chilenos en Madrid, como Edwards Bello, Alberto Romero, Luis Enrique Délano, Pablo Neruda y Vicente Huidobro. Sus escritos, entonces, ahora tienen como objetivo comunicarle a América y otros países del mundo “la verdad” sobre la guerra, dar testimonio desde lo que el propio Huidobro ha podido “ver y palpar” (2015: 274). Este discurso, a su vez, nos permite entrever un afán de hablar de él mismo –en la cita hay una omnipresencia del “yo”–, aunque este egocentrismo es utilizado para demostrar su participación activa en la guerra y su identificación con el pueblo español. Por otro lado, las crónicas señalan un gran optimismo, actitud constante que él mantuvo en sus colaboraciones para la prensa, así como en el poema analizado. Visto que las afirmaciones de la revista *Total* que se encuentran dispersas en los textos y paratextos, Huidobro manifiesta una confianza ciega en la fuerza y la eficacia del ejército popular; por ello, insiste en sus crónicas con el triunfo de la España leal con afirmaciones como “Estoy cierto de que no pasarán” o “España será la tumba del fascismo” (2015: 275).

En otra crónica de Vicente Huidobro titulada “Por los leales y contra los desleales”, publicada en *Frente popular* el mismo año que el primer número de la revista *Total* (1936), el escritor chileno defiende al pueblo de España oponiéndose a los “generales de rapiña”, “esos insaciables”, “tristes fantasmones”, que podrían destruir su cultura si no fuera porque el pueblo español la protege. Para Huidobro, el pueblo es el que produce seres excepcionales, “gigantes de España” como Cervantes, Lope de Vega, Góngora, Calderón, Goya, Picasso, Falla, entre otros, es decir, no caen del cielo, sino que se engendran desde el pueblo, “de su fuego interno” (2015: 268), de sus anhelos, dolores y problemas.



Destacamos sus palabras incluidas en la crónica puesto que en el poema “Tiempo de alba y vuelo” se emplean alusiones similares al fuego que crece en el interior: “aumentas hacia adentro en paseos de fuego / tan dolorosos y entrañables que los ídolos se deshojan”, “andas en llamarada” (31). Dicho léxico compartido reafirma la interpretación de que el poema permite leer en él un retrato de la España en guerra, aunque también, en ambos textos, expresa su apoyo al pueblo español. Además, según Martínez Gómez, esta crónica presenta una visión de un Madrid “bombardeado por los obuses” que “impresionó los ojos y el alma de Huidobro, hasta el punto de considerarla una ciudad heroica, un lugar épico digno de admiración y de ser cantado por los poetas y le arrancó descripciones que transcribían el horror de la destrucción y la muerte con los mejores aciertos de su pluma de poeta” (Martínez Gómez 2007: 116).

En la crónica, el horror se expresa a través de frases como

los generalotes traidores querían seguir esclavizando al pueblo y explotando a sus trabajadores de la manera más brutal. El pueblo debía ser para esos insaciables una recua animal, sin derechos de ninguna especie, miserable, ignorante, peor que en plena Edad Media (Huidobro 2015: 268).

Del mismo modo, el poema adquiere por momentos un estilo épico al describir un paisaje afectado por una impresión desgarradora de la realidad. El contexto de publicación del poema, una revista cuyo destinatario es España, propone leer este poema como un diálogo con ese país destrozado por la crueldad de la guerra fratricida. El poeta, pues, intenta dar testimonio del sufrimiento por el que está atravesando la tierra española, aunque al mismo tiempo, le aconseja confiar en los tiempos futuros que traerán “alegrías para aclarar las lluvias”.

El compromiso de Huidobro con la República es claro y manifiesto en sus crónicas y en los textos en prosa presentes en la revista *Total*; todos evidencian la esperanza que había generado la República en el contexto europeo como paradigma de la lucha contra el fascismo. Igualmente, tal optimismo no deja de mencionar las muertes, el hambre, la miseria, la trágica situación en la que quedaban los niños. No obstante, la repetición “No pasarán” a modo de eco es la frase predominante que resuena en todos sus textos y con la que se cierra la revista.

El conflicto español afectó en diferente medida su escritura, que tiende a desarrollar una “estética de la guerra” (Martínez Gómez 2007), en tanto da cuenta de los desastres de aquel enfrentamiento. Esta estética se caracteriza por dar testimonio fehaciente de los ataques aéreos sobre Madrid o “las ráfagas de los fuegos de artillería, y también los paisajes desolados y de apariencia surrealista de los edificios, calles y plazas de una ciudad en ruinas” (2007: 42). Como hemos visto, el poema también incluye imágenes de desolación, paisajes en ruinas, alusiones al llanto y la destrucción. Sin embargo, el optimismo predomina por sobre estas imágenes de la devastación gracias a la insistencia de la palabra



“sonríes”, que indica que, tras el dolor, vendrá el florecimiento de un futuro mejor, un “tiempo de alba y vuelo”.

La (re)unión de lo disperso en “Aquí estamos”

El segundo número de la revista *Total* finaliza con la inclusión de un poema de Huidobro, “Aquí estamos”, que luego es incorporado al último poemario publicado en vida del autor, *El ciudadano del olvido* (1941). Pocos meses antes en ese mismo año Ercilla también edita *Ver y palpar*, cuyos textos poéticos dialogan con la obra anteriormente mencionada, en tanto ambas elaboran motivos ligados a la muerte, el dolor y el paso del tiempo, todos ellos desplegados en el poema en cuestión. Si bien en sus portadas originales los dos libros aclaran que los poemas han sido escritos entre 1923 y 1933 —en el caso de *Ver y palpar*— y entre 1924 y 1934 —en *El ciudadano del olvido*—, algunos críticos aseguran que hay varias razones —temáticas y formales— para pensar estos poemas como posteriores a *Altazor* (Forster 1979: 286). En otras palabras, es posible detectar ciertas variaciones en relación con su teoría estética creacionista de los años veinte y treinta.

En efecto, los estudios críticos acerca de su obra poética de madurez, menos investigada que *Altazor* y sus producciones previas, se han focalizado en observar las continuidades y discontinuidades entre el creacionismo y *El ciudadano del olvido* (Caracciolo Trejo 1974; Forster 1979; Castro Morales 1992) y, en su mayoría, incurren en una valoración de la obra en términos comparativos, al leer estos últimos poemarios como “inferiores” (Lihn 1968: xxx). A diferencia de esta tendencia de la crítica a analizar desde una perspectiva calificativa, en esta ocasión proponemos atender al examen del sujeto poético y su relación con el objeto, con el fin de pensar los desplazamientos de su poética en relación con las propuestas artísticas y políticas de la revista *Total*.

Resulta pertinente señalar que estos poemas de fines de los años treinta y principios de los cuarenta son considerados dentro de una “etapa de repliegue” (Morelli 2012: LXII), puesto que se privilegia la confesión privada por sobre la experimentación formal, aunque sin abandonarla del todo. Es Saúl Yurkievich quien detecta dos vertientes complementarias en estas obras de Huidobro, que son el expresionismo y el formalismo:

Por un lado, se da una poesía de confesión personal, apasionada, visceral, angustiosa, que tiende a la fusión entre la subjetividad y la palabra; y por el otro, una actitud lúdica y experimental, de distanciamiento frente al lenguaje, que lo impersonaliza, que reconoce la arbitrariedad del signo lingüístico y que busca lo verbal intrínseco, activar las energías de la lengua librada a su propio movimiento (1973: 95-96).

Consideramos que en “Aquí estamos” hay una preponderancia del “expresionismo”, siguiendo a Yurkievich, en desmedro de la exploración de la forma. Ya el título del poema contiene dos palabras



clave para justificar nuestra hipótesis de lectura. El adverbio locativo “aquí” realiza un emplazamiento en un tiempo presente y un asentamiento en un espacio fijo; el verbo conjugado en primera persona del plural alude a una condición del ser vinculada con el estar, el situarse, el permanecer, el hallarse en ese lugar, con cierta afirmación de estabilidad. Esta condición de presentización y arraigo a un espacio y un tiempo permanentes difiere de la fragmentación del sujeto poético característica de su obra precedente, el cual se hallaba disperso en múltiples personas gramaticales. Por el contrario, esta existencia es afirmada desde un “nosotros” colectivo e inclusivo, que convoca a la reunión de lo disperso, como veremos más adelante. Por otra parte, la construcción “Aquí estamos” puede ser leída en diálogo con “Aquí estoy”, poema extenso de Pablo Neruda, que consiste en una contestación agresiva contra Huidobro y de Rokha ante las acusaciones de plagio. Si bien no podemos afirmar con certeza que existe una voluntad de dialogar intertextualmente con dicho poema, resulta evidente que este nuevo texto, lejos de ese afán combativo y polémico, exhibe una temática existencial que pone a dialogar la angustia y la esperanza en busca del “principio”.

Sus primeros versos, “Nada está sujeto a los ojos para siempre / Nada tiene lazos de leyenda a través del murmullo” (103), señalan una apropiación del tópico del *tempus fugit*, frecuentemente empleado en *El ciudadano del olvido*; en este caso, el paso del tiempo, por conducir a la muerte, es anunciado desde la angustia y el dolor. En “Tiempo de espera”, otro poema de dicho libro, los versos iniciales exclaman: “Pasan los días / La eternidad no llega ni el milagro / Pasan los días / El barco no se acerca / El mar no se hace flor ni campanario”; todas las estrofas se inician con el verso “Pasan los días” para insistir en ese fluir interminable de las horas que terminan en “el miraje infinito de las tumbas una a una”. Tal estructura repetitiva también se manifiesta en “Aquí estamos”, como se observa en la reiteración anafórica de la palabra “nada”, haciendo hincapié en la carencia, la inexistencia, el vacío provocado por el transcurrir inevitable del tiempo. La repetición genera un efecto de letanía, en coincidencia con la referencia al estancamiento de la vida, que, según Forster, viene a desplazar la experimentación lúdica hacia un segundo plano. La atomización del sujeto, los montajes cubistas, la abundancia de imágenes creacionistas dejan lugar a procedimientos prosódicos de la lírica tradicional, como la repetición, el paralelismo, la anáfora, la comparación —de modo análogo al poema “Tiempo de alba y vuelo”—. La materialidad del lenguaje, antes protagonista, ahora se pone al servicio de una percepción sombría de la existencia humana.

Como en el poema de *Total 1*, en los siguientes versos se hace uso de la segunda persona del singular —“Sólo tu sombra da el destino y despierta la caverna / tu lumbre suspira a modo de subir / Entregándose entera en su esperanza / Como chispa confiada y como signo de hondura” (103)—, lo cual suscita nuevamente el interrogante en torno de la identidad del tú. ¿Se trata de un sujeto concreto y



humano, se trata de la poesía misma o es una escisión del sujeto poético que, por ende, se habla a sí mismo? Si se trata del último caso, esa escisión se repone inmediatamente puesto que el “nosotros” vuelve a aparecer en la segunda estrofa, generando la unidad del “tú” y del “yo”: “Volvimos al principio” (103). La fusión de lo diseminado, reconocida en el uso de la primera persona del plural, pone en evidencia una búsqueda de la unidad del sujeto, aquel que, en su obra creacionista y sobre todo en *Altazor*, ha estado escindido y hasta estallado. A través del lenguaje, este poema propone la reunión de lo disperso, el restablecimiento de la armonía, que va en concordancia con el objetivo de *Ver y palpar* y de *El ciudadano del olvido* de intentar la “resolución de problemas críticos de la subjetividad” (Castro Morales 1992: 383). Por ello, en clave existencialista, el verso “Volvimos al principio” establece un retorno al primer instante del sujeto, al momento anterior a la razón, a la ingenuidad de la mirada virgen, que todavía tiene el mundo por descubrir, a ese tiempo “del largo memorial”. Volver al principio puede ser entendido, entonces, como un repliegue, una expresión de arraigo, de retorno a la unidad del “yo”.

Por otro lado, es sugerente el juego de opuestos a lo largo del poema entre la luz y la sombra, la angustia y la esperanza y, más adelante, entre el nacimiento y el sepulcro, el ir y venir, las cabezas y los corazones, así como paradojas como “con tanta muerte adentro que es cúspide de vida” (103). Se reclama, pues, la reunión de lo disperso en el nivel de la subjetividad, pero también en términos temáticos al proponer la convivencia del pesimismo y el entusiasmo, como ya señalamos en el poema “Tiempo de alba y vuelo”, donde el dolor cede su lugar al anhelo de un renacimiento, solo posible gracias al poder de la palabra (Morelli 2012: LXII).

El sujeto construido a lo largo del texto, por consiguiente, indica una convocatoria a reunirse en un colectivo para enfrentar el paso del tiempo y, en definitiva, la muerte. Inmerso en la angustia y la nostalgia, el sujeto propone un tono de confesión, de repliegue y, a su vez, de unidad. Quizá sea por la gravedad de las temáticas trabajadas que el poema escoge una estructura estrófica tradicional, con cadencias regulares, abandonando el humor y la experimentación. No obstante, ciertas imágenes creacionistas persisten en el texto —como “el barco buscado por sus aguas”, “un río asomado a su balcón” (103)—, lo que evidencia el fracaso del empeño en trazar fronteras precisas entre su obra creacionista y sus producciones de la última etapa. De acuerdo con Yúdice, se trata de dos vertientes complementarias, amalgamadas, interdependientes, en tanto la preocupación por la forma y la reflexión sobre la creación poética conviven, aunque con sus variaciones, con esta tendencia al subjetivismo.

Conclusiones

Los cambios observados entre los tres poemas de Vicente Huidobro también pueden proyectarse a los poemarios del autor. Como sostuvimos, *El ciudadano del olvido* (1941) es la obra que presenta de forma



más ostensible una atenuación de la técnica creacionista y un incremento de las temáticas angustiadas. Esa colección se distancia de la poesía creacionista, por lo que es leída como otra etapa en la expresión poética de Huidobro (Forster 1979), una que va en consonancia con sus reclamos políticos y que, por ende, exige nuevos referentes y también nuevas elecciones formales. El excesivo “yoísmo”, propio de su estética creacionista acompañadas por poses vanguardistas, sufre un corrimiento paulatino hacia el objeto —como vimos en “El árbol en cuarentena”— para finalmente, escoger una voz más intimista, que intenta acercarse al “tú” a fin de acompañarlo y manifestarle su fuerte compromiso e interpenetración entre uno y otro —“Tiempo de alba y vuelo”—. “Aquí estamos”, por su parte, habla desde el “nosotros” a fin de convocar la unión de lo disperso, el regreso al principio, la búsqueda de la armonía. La construcción del sujeto y su lugar de enunciación, entonces, exponen el posicionamiento del poeta frente a la coyuntura y, pensando sobre todo en “Tiempo de alba y vuelo”, es una marca del giro que debe llevar a cabo Huidobro a fin de responder a los diseños políticos pensados por él y por el círculo de intelectuales antifascistas.

Si retomamos el problema que detecta Grant Moss sobre la tensión atravesada por los poetas chilenos defensores de la República Española al apoyar una causa popular y simultáneamente producir una obra elitista, podríamos pensar que Huidobro responde a esta preocupación mediante la mitigación de las experimentaciones vanguardistas con la forma, por lo que se reinventa a través de una nueva manera de escribir y un nuevo lugar desde donde hablar con el fin de llegar a un público lector más amplio o de generar otro modo de impacto en la praxis vital. Sin embargo, dicha transformación no implica una eliminación total de sus búsquedas creacionistas ni la alusión explícita de referentes directos a la situación política del momento. Tal es el caso de “Aquí estamos”, composición en la que no es posible encontrar una conciliación visible entre las temáticas y las formas escogidas con los propósitos sociales de su manifiesto “Total”. No obstante, sí es reconocible en la variación de la noción de sujeto y su relación con el objeto el traslado de una poesía que apuesta a la exploración visual, el humor, el caos, el yoísmo a una poesía del repliegue, unidad, estabilidad, armonía y angustia.

Mediante el análisis de los tres poemas de Vicente Huidobro, intentamos reconocer un itinerario entre los discursos programáticos y sus textos poéticos, pero también identificar las contradicciones o zonas de tensión. En ocasiones, a pesar de que la publicación manifieste con claridad y vehemencia un proyecto intelectual, las composiciones estéticas incluidas a veces pueden entrar en tensión con sus propios ideales. De igual modo, hemos podido reconocer que el encasillamiento de la poesía de Huidobro dentro de la categoría de vanguardia artística en desmedro de la vanguardia política revela matices, en tanto se trata de dos tendencias interdependientes e imbricadas, en donde hay líneas de continuidades y discontinuidades.



Bibliografía

- Barón, Emilio (1981). "André Breton y Vicente Huidobro: Las poéticas surrealista y creacionista". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. IX, Nº 10: 67-83. Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8181110067A/24433>. Último ingreso 26/07/2021.
- Bürger, Peter (1974). *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.
- Caracciolo Trejo, Enrique (1974). *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos.
- Castro Morales, Belén (1992). "Os traigo los recuerdos de Altazor. Creacionismo y metapoesía en Ver y palpar, de Vicente Huidobro". *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, 159: 379-392. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5039>. Último ingreso 26/07/2021.
- Clair, Jean (1983). *Giorgio de Chirico*, París, Centre Georges Pompidou.
- Fernández Moreno, César (1960). *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Editorial Talía.
- Foffani, Enrique (2008). "Vanguardias". Amícola, J. y de Diego, J.L. (comps.) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*, La Plata, Ediciones Al Margen. 46-60.
- Forster, Merlin (1979). "Ver y palpar y El ciudadano del olvido: ¿Fórmulas gastadas o creaciones nuevas?". *Revista Iberoamericana* 106-107: 285-290.
- Frenk, Margit (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Huidobro, Vicente (2012a). *Altazor o el viaje en paracaídas*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores y Fundación Vicente Huidobro.
- Huidobro, Vicente (2012b). *Poesía y creación*, Madrid, Banco Santander Río.
- Huidobro, Vicente (2012c). *Revistas: Ombligo / Vital / Total / Actual*, Santiago, Ocho Libros Editores y Fundación Vicente Huidobro. Prólogo de Kurt Folch.
- Huidobro, Vicente (2015). *Textos inéditos y dispersos*, Santiago de Chile, Ediciones Tácitas. Recopilación y estudio preliminar de José Alberto de la Fuente Arancibia.
- Jitrik, Noé (1995). "Las dos tentaciones de la vanguardia". Pizarro, Ana (coord.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade*, São Paulo, Memoriai; Campinas, UNICAMP. 57-74.
- Lihn, Enrique (1968). "Prólogo a Vicente Huidobro". Huidobro, V. *Poesías*, La Habana, Las Américas.
- Louis, Annick (2014). "Las revistas literarias como objeto de estudio". Ehrlicher, H. (ed.). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen, Shaker Verlag. 31-57.



- Martínez Gómez, Juana (2007). "Chilenos en Madrid. Cronistas de la Guerra Civil (Edwards Bello, Huidobro, Romero y Délano)". *Anales de Literatura Chilena*, 8: 111-132. Disponible en <http://146.155.94.41/bitstream/handle/11534/7477/000494467.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Último ingreso 26/07/2021.
- Mignolo, Walter (1982). "La figura de poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119: 131-148.
- Monteleone, Jorge (2004). "El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950". *Pasajes = Passages = Passagen: Homenaje a Christian Wenzlaff- Eggebert*, Sevilla, Universidad de Sevilla. 539-550. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/74922>. Último ingreso 26/07/2021.
- Morelli, Gabriele (2012). "Vicente Huidobro, demiurgo y cantor del verbo nuevo". Huidobro, V. *Poesía y creación*, Madrid, Banco Santander Río. VIII-LXV.
- Moss, Grant (2008). "La retórica de la propaganda como agente de cambio literario en Huidobro durante la Guerra Civil Española". *Anales de Literatura Chilena*, 9: 205-220. Disponible en <https://search.proquest.com/openview/fefcaae9e5ecb7908a9fa9a9b1c46c3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=28523>. Último ingreso 26/07/2021.
- Rojas, Waldo (1999). "Sobre algunos acercamientos y prevenciones a la obra poética de Vicente Huidobro en Lengua Francesa". Huidobro, V. *Obras poéticas en francés (Edición bilingüe)*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 9-38. Traducción, introducción y notas de Waldo Rojas.
- Sarlo, Beatriz (1992). "Intelectuales y revistas. Razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10: 9-16.
- Ostrov, Andrea (2006). "Altazor de Vicente Huidobro: la realidad en el lenguaje". Graña, M.C. (ed.). *La suma que es el todo y que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Pelossi, Claudia Teresa (2014). "España, aparta de mí este cáliz, de César Vallejo: un diálogo fecundo entre Cristianismo y Marxismo". *Gamma*, XXV, 53: 63-78. Disponible en <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/3053/3780>. Último ingreso 26/07/2021.
- Vergara, Sergio (2002). "Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de vanguardia". *Logos: Revista de Lingüística, Literatura y Filosofía*, vol. 5/nº 5: 17-39. Disponible en <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/159>. Último ingreso 26/07/2021.
- Yurkievich, Saúl (1973). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Girondo, Neruda, Paz*, Madrid, Barral Editores.

