

VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO HISPANOAMERICANO
IDENTIDAD Y DIÁLOGO

Humanidades
Lenguaje



VARIACIONES SOBRE EL ENSAYO
HISPANOAMERICANO
IDENTIDAD Y DIÁLOGO

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO
(coordinadora)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego
Rector

M.A.E. Georgina María Arredondo Ayala
Secretaria de Difusión Cultural

Dra. en E.P. María Isabel Rojas Ortiz
Directora de Divulgación Cultural



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

2012

*Este libro fue positivamente dictaminado conforme a
los lineamientos del Consejo General Editorial
vigente a partir de 2002*

1ª edición 2012

© Carmen Álvarez Lobato
(coordinadora)

*Variaciones sobre el ensayo hispanoamericano
Identidad y diálogo*

© Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000, México

<http://www.uaemex.mx/>

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
-incluyendo el diseño tipográfico y de portada- sea cual fuere el medio,
electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito
de la Universidad Autónoma del Estado de México.

ISBN: 978-607-422-265-4

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

MANIFIESTO Y POESÍA: EL MONISMO EN VICENTE HUIDOBRO

Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza

INTRODUCCIÓN

Entre las diversas razones por las que los estudios literarios han relegado al manifiesto, destaca la dificultad de definirlo, de fijar sus características. A partir de la revisión de todos los escritos integrados por Jorge Schwartz (2002) a sus ejemplos de “documentos programáticos” de la vanguardia latinoamericana, en este estudio me centro en las reflexiones estéticas de Vicente Huidobro. De entre ellas, “*Non serviam*” es la que más se corresponde con lo que Mangone y Warley (1994) llaman género manifiesto (manifiestos ortodoxos); el resto presenta la función o efecto manifiesto (no ortodoxos), determinada por las posibilidades de lectura –la forma en que se puede recibir– más que por sus características morfogenéricas.

Como complemento a estos autores, resulta muy provechoso el concepto de *archimanifiesto* (Demers y Mc Murray, 1986), a partir del cual es preciso tomar en cuenta tres tipos de propiedades:

1. Morfogenéricas (reconocemos que este texto está hecho como manifiesto).
2. Indicios de adscripción o intencionalidad (por ejemplo, el título).
3. Efecto (un texto no cubre ninguno de los requisitos anteriores, pese a lo cual es percibido así).

Por último, también se aprovechará la distinción entre manifiesto literario y autopoética (Sobrino, 2001). El manifiesto es colectivo —pues el autor se asume como vocero de un grupo—, busca transformar el arte, cuestiona la institución completa; mientras que la autopoética es individual, tiene como propósito central explicar la obra artística del emisor:

la autopoética establece una relación de dependencia con la producción artística anterior del mismo autor, [mientras que] el manifiesto constituye una toma de posición autónoma, que no depende de ninguna obra de creación en concreto, sino que opera en el plano de las normas, y las tomas de posición con las que mantiene una relación más inmediata son, por lo tanto, las otras manifestaciones explícitas de la conciencia artística (Sobrino 2001: 10).

LA VANGUARDIA

En su primera acepción —histórica y por frecuencia de uso—, el término *vanguardia* remite a una sección de la fuerza armada que se adelanta para explorar terreno y señalar el camino al resto de sus compañeros. Por un productivo mecanismo de la lengua, el vocablo fue metafóricamente trasladado al espacio artístico e inte-

lectual.¹ Actualmente, al hablar de vanguardia es común referirse al trabajo experimental o innovador en arte o política, sin tener en cuenta la procedencia militar del término ni las particulares circunstancias que permitieron su extrapolación de la milicia al arte y la cultura en general. Para efectos de este texto, la acepción de vanguardia es inseparable de su condición como promotora de radicales reformas sociales —desde el arte—, con el manifiesto cual punta de lanza —simultáneamente ideario y muestra creativa—, en un periodo circunscrito a las tres primeras décadas del siglo xx.

Pese a que la expresión referencial se emplea comúnmente en forma singular —*la vanguardia*—, en realidad el referente es una compleja variedad de movimientos artísticos, algunos predominantemente literarios, cuya datación conjunta es igualmente fuente de controversia. Asimismo, es preciso tener en cuenta que dichos movimientos pueden autoasumirse como vanguardias o bien ser catalogados como tales por la crítica (Flaker, 1984: 189).

De manera general, el momento de la vanguardia clásica —de 1909 a 1930, en Europa, y de 1916 a 1935 en América Latina (Verani, 2006: 138; Schwartz, 2002: 36ss)— puede describirse como destructivo, pues se caracteriza por el estallido de críticas, denuncias, cuestionamientos, negaciones y disentimientos, al extremo de que hay artistas que hacen de tales rasgos su *modus vivendi*. Tal etapa es frecuentemente designada vanguardia histórica. El segundo momento —el vanguardismo asordinado— es constructivo, corresponde a la consolidación de las formas experimentales —su institucionalización—, lo cual determinó su desaparición. Este

¹ No hay consenso entre los especialistas sobre el origen de este uso metafórico, pero el término en lengua francesa —*avant-garde*— es empleado con esta acepción también en alemán e inglés; lo cual confirma la afirmación de Calinescu (1986: 101ss), quien hace un recorrido histórico del uso del término, a raíz del cual sitúa en Francia, a mediados del siglo xix, el origen de la acepción aquí considerada.

escenario fue entonces ocupado por ricas formas literarias que se nutrieron de los experimentos vanguardistas.

Los diversos movimientos de vanguardia surgen en medio de crisis económicas, políticas y sociales que incidieron en el arte, el cual también entró en crisis, entre cuyos diversos síntomas encontramos algunos precedentes de las décadas finales del siglo XIX. Tal estado de cosas afectó el fundamento mismo de la institución arte; de ahí los cuestionamientos sobre qué es la literatura, que a su vez se tradujeron en la abundancia de manifiestos, dedicados a establecer un programa estético, a fin de suplir ese vacío.²

EL MANIFIESTO

El manifiesto —declaración pública de principios e intenciones— ha existido desde hace siglos,³ inicialmente en forma de imposición, generado por la autoridad. En la época moderna ha prevalecido la modalidad de oposición o contestataria ante la autoridad. De acuerdo con Sobrino (2001: 5), el manifiesto en la literatura —siempre contestatario— es un fenómeno cuyos orígenes se remontan al siglo XIX; para Mangone y Warley (1994: 21ss) inicia específicamente con el romanticismo.

Como fundamental instrumento ideológico de la vanguardia, el manifiesto es una declaración pública de quienes se consideran adelantados a sus contemporáneos y, además, revolucionarios (Calinescu, 1986: 105). En correspondencia con el espíritu renova-

² Este contexto fue común a todo Occidente; sin embargo, en América Latina la vanguardia tuvo características originales, como la visión panamericanista y la revaloración del campo, del indigenismo y del afroamericanismo (Osorio, 1995).

³ En el marco de su comentario al trabajo de Demers y McMurray, Sobrino (2001: 4) cita un ejemplo del siglo XIV.

dor y transformador de la vanguardia, el manifiesto trasciende las convencionales constricciones genéricas y se presenta lo mismo en hojas volantes que en revistas, libros y poemas,⁴ sin ajustarse tampoco a las limitaciones canónicas sobre el “adecuado” uso de la prosa o el verso.

Surgido en un grupo que denuncia la necesidad de combatir el estado de cosas e instaurar un nuevo régimen, el manifiesto sintetiza los puntos esenciales de la nueva contraideología. Busca la simpatía y afinidad estética de los lectores, se vale del lenguaje literario para hacer propuestas estéticas; por lo cual funciona simultáneamente como documento histórico-literario y como obra artística.

De acuerdo con Mangone y Warley (1994: 9), el manifiesto es literatura de combate cuyo sujeto de enunciación —sea o no individual— se asume como contestatario de la autoridad y vocero de una colectividad. El documento que ha marcado pauta como modelo a seguir, según estos autores, es el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels, publicado en Londres en 1848. La estructura de este manifiesto consiste en una introducción-ataque, recapitulación histórica, análisis de la situación, polémica con otras posiciones, programa y apelación final. Además, su tópica⁵ ha resultado contundente, en particular la metáfora del fantasma (comunismo) que recorre Europa, que a su vez se vincula con uno de los objetivos de la palabra reveladora e iluminadora: “señalar el camino [desde] la ilusión a la realidad” (Mangone y Warley, 1994: 27ss). Otros dos

⁴ Como es el caso del “famoso poema-programa ‘Arte poética’” con que inicia la antología de Schwartz (2002), y que es aquí analizado, ejemplo al que puede sumarse “Creacionismo” de Gerardo Diego.

⁵ *Tópica* y *tópico* son versiones castellanizadas del término griego para ‘lugar’: *topo*, *topoi*, singular y plural, respectivamente. En retórica, la tópica es el inventario de temas o lugares comunes que son usados de manera reiterada en la conformación de textos. Puesto que el carácter del manifiesto es en buena medida persuasivo, la tópica es uno de sus más destacados recursos argumentativos.

elementos de la tónica en este manifiesto son las cadenas —previamente usadas en la Revolución francesa, y antes aun en la Biblia— y los elegidos (proletariado), también un *topo* bíblico.

VICENTE HUIDOBRO: EL CREACIONISMO

Los textos aquí estudiados fueron consultados en la selección preparada por Jorge Schwartz (2002), quien los subdivide en diversas categorías —tales como manifiestos, poemas-programa y editoriales de revista—, cada una estructurada en orden cronológico. La muestra estudiada se ha conformado con textos de Vicente Huidobro en los que era más notable la estrecha relación entre manifiestos y lírica. La exposición de estos textos sigue un orden fundamentalmente cronológico: inicia con “*Non serviam*” (1914), “Arte poética” (1916), “Prefacio a Adán” (1916), “La creación pura” (1921) y “El creacionismo” (1925), que son los escritos tipificados por Schwartz como manifiestos —archimanifiestos es la denominación más precisa—, hasta desembocar en el “Prefacio” a *Altazor o el viaje en paracaídas* (1919-1931), que si bien no es incluido por Schwartz, sí presenta características comunes a los otros, por lo cual puede ser leído —de manera ancilar a su condición de creación lírica— también como un archimanifiesto.

Los archimanifiestos

Huidobro es reconocido como el pionero de la vanguardia en América Latina, no sólo por ser iniciador de esta tendencia, sino además por la calidad y profusión de su obra. Su tónica —entre cuyos elementos encontramos la esclavitud y la libertad— gravita alrededor del concepto del hombre-dios que crea.

“*Non serviam*” es una clara muestra del credo estético de Huidobro: con su escritura, el poeta debe dotar de vida a las cosas, no limitarse a reflejarlas o imitarlas fielmente. En una antitética declaración —no exenta de alusión a Platón—, reconoce su respeto por la naturaleza, ante la cual se rebela: no será imitador, sino creador. El poeta ha despertado a la conciencia de su condición de demiurgo, no de subordinado.

Por lo que respecta a su estructura, en “*Non serviam*” hay tres segmentos claramente discernibles. El texto inicia con un relato en tercera persona —“Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*”—, a mitad del cual, el sujeto de enunciación cede la palabra al personaje designado como “el poeta”. En este discurso directo regido —“el poeta dice a sus hermanos: ‘Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada’”—, el sujeto de enunciación metadieético se expresa en primera persona del plural, de manera que al dirigirse a sus colegas reitera la recíproca identificación entre ellos. La última parte consiste en la directa confrontación entre el poeta —ahora fundido con el sujeto de la enunciación— y la derrocada naturaleza: “No he de ser tu esclavo, Madre Natura; seré tu amo”. El sujeto de enunciación asume las marcas discursivas que lo revelan claramente, se enfrenta a su antagonista —tipificada como “viejecita encantadora”— y

anuncia su mayoría de edad⁶ —y por tanto la de todos los poetas representados por él—, así como el inicio de una nueva era.

La figura retórica que nutre esta declaración de principios es la prosopopeya —Naturaleza, personificada por el uso de mayúscula inicial, y más aun al designarla *madre, madrastra, viejecita*— e, incluso, retarla: “Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos”.

El tema del poeta-creador también articula “Arte poética” (1916), donde se aprecia el carácter autotélico que Huidobro concebía para el acto de escritura poética: “Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra”, “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”. Además, al mejor estilo kantiano, la pugna entre razón y sentidos —entre la conciencia y lo ajeno a ésta, lo que sólo puedo percibir por los sentidos— se resuelve estableciendo el diálogo entre ambos: “Cuanto miren los ojos creado sea” y “El vigor verdadero / Reside en la cabeza”.

Este poema-manifiesto inicia con una construcción subordinada sin subordinante, típica de las bendiciones, las maldiciones o las imposiciones por parte de la autoridad: “Que el verso sea como una llave / Que abra mil puertas”. Esta “introducción” permite establecer simultáneamente el objetivo —cómo debe escribirse— y el carácter —discurso normativo— del escrito. La segunda parte es una cascada de versos-aforismos. El más famoso de ellos —“Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema”— tiene un

⁶ “Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos”, afirmación que coincide con el núcleo del planteamiento kantiano en el ensayo “¿Qué es la Ilustración?”, fuertemente criticado por Hamann y los demás miembros del primer círculo romántico alemán (Berlín, 2000). Resumido *grosso modo*, para Kant la ilustración es atreverse a aprender por sí mismo, lograr la autarquía del pensamiento. Desde su punto de vista, ser ilustrado es haber llegado a la mayoría de edad, lo cual se aprecia en el libre uso de la razón.

dejo de reproche y confrontación que se concilia con el siguiente: “Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol”. La conclusión del texto es una contundente metáfora *in praesentia*: “El poeta es un pequeño Dios”, síntesis no sólo de este archimanifiesto, sino también de la propuesta estética del creacionismo.

En “Prefacio a Adán” se distinguen tres apartados: la dedicatoria a Emerson, la advertencia y la defensa del verso libre, que se cierra de manera circular con el reconocimiento al gran maestro aludido al principio. En la advertencia, la figura retórica que recibe al lector es una notoria antítesis: el contraste entre el Adán bíblico —“mono de barro”— y el Adán científico, prototipo del hombre moderno: “el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración”.

En esta caracterización destaca una de las problemáticas centrales que han ocupado a filósofos como Dilthey y Ricœur: la distinción entre explicar y comprender. Para la hermenéutica, el científico “duro” —el dedicado a las ciencias “exactas”, cuyo modelo es la física— resulta incapaz de comprenderla —porque no es su creación, porque es ajeno a ella como demiurgo—, así que se limita a explicarla. En contraste, los humanistas se desenvuelven en el ámbito de la creación humana, ámbito de su competencia, del cual forman parte, por lo cual les es posible comprenderlo.

El Adán de Huidobro ha rebasado esa dicotomía. Como hombre nuevo, le ha sido concedida la capacidad de comprender a la Naturaleza. Producto de la modernidad, es el hombre que verá la tierra prometida, el futuro “no muy lejano en que el Arte esté hermanado, unificado con la Ciencia”. Los profetas enarbolados por Huidobro son Ilya Mechnikov, premio Nobel de medicina 1908, y

el fisiólogo René Quinton,⁷ cuya hipótesis de que hay homología entre la constitución del agua marina pura y el plasma sanguíneo dio inicio a la talasoterapia.

Indudablemente, este texto tiene elementos de autopoética, pues Huidobro está indicando las principales referencias para comprender mejor su poema: “Tanto me he ceñido a la Ciencia que en el canto ‘Adán ante el mar’ puede fácilmente advertirse el origen marino de la vida, que es un fenómeno acuático, según ha demostrado hace pocos años M. Quinton y según creen todos los grandes sabios de Europa”. Pero no deja de reiterar su llamado a romper moldes previos, a innovar, como lo ha señalado en los otros textos suyos aquí revisados, y particularmente sintetizado en “El creacionismo”, según se verá más adelante.

La tónica de la libertad se destaca en el último apartado, dedicado a la entonces “forma nueva” que es el verso libre —“mezcla de ritmos [...] y de versos perfectamente rimados”—, el verso idóneo para expresar lo que él considera que es su tema. En este caso hace un breve recorrido por la tradición, a fin de probar que los genios innovadores son incomprendidos por la mayoría de sus coetáneos, miopes ante la necesidad del cambio progresista. En su propia lucha entre lo que él considera engaño de la Naturaleza al hombre —“la Naturaleza es muy sabia y muy irónica [...] les dijo: ‘Ahí tenéis eso, hijos míos, y engañad a los que podáis’, y les dio facilidad de palabra y los hizo retóricos”— y la libertad de que sea el pensamiento quien dicte la estética, Emerson fue su puerto seguro; con él se identifica, a su doctrina se afilia.

“La creación pura” (1921) inicia con otro análisis, en este caso de la historia de las manifestaciones artísticas, resumida en dos esquemas. El primero corresponde a las posibles manifestaciones del

⁷ En el texto aparece “M. Quinton”, errata de origen incierto.

arte a partir de su relación con el medio: reproductivo (imitación), de adaptación (en armonía con el medio) y creativo (superación del medio). Mediante el segundo, identifica tres etapas para cada una de las referidas frases: predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad; apogeo debido a la armonía entre inteligencia y sensibilidad; y decadencia, con predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia. De nueva cuenta vemos aquí el equilibrio kantiano entre razón y sentidos, la necesidad del diálogo entre ambos a fin de lograr la completitud humana, que en este caso sólo puede ser alcanzada por el poeta.

Ajustarse a los usos es comprender cómo devinieron en un automatismo que Huidobro rechaza y del cual acusa a los artistas superficiales responsables de las etapas de decadencia. De ahí la necesidad del vanguardista, cuya misión es impulsar la renovación, “la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios” a fin de encontrar la verdad propia del arte.

El filósofo presente de manera explícita en este escrito es Schleiermacher, cuya estética romántica —el monismo (el hombre es indisolublemente razón y sentimiento) con que los románticos se rebelan ante el dualismo (la dicotomía razón frente a sentimiento) de la Ilustración— identifica al poeta-creador como el verdadero poseedor y generador del conocimiento: “El arte y la poesía sólo expresan la verdad de la conciencia singular”. Es decir, no se busca el conocimiento universal y absoluto pretendido por los positivistas, sino el particular, el individual del genio creador —que de esta forma se integra a lo infinito sin perder su condición de individuo—, pues la verdad que busca el poeta “nada tiene en común con la verdad objetiva”. El texto termina con la provocación característica de los manifiestos: “Ha llegado el momento de llamar la atención de los artistas acerca de la creación pura, sobre la que se habla mucho, pero nada se hace”.

Huidobro concentró sus postulados en “El creacionismo”, donde presenta una cronología de sus aportaciones, que confluyen en la preeminencia de la poesía, con clara conciencia de su significado etimológico: “Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?” Asimismo, refuerza su concepción autotélica del trabajo poético:

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro (Schwartz, 2002: 16).

El primer párrafo de este manifiesto opera cual introducción, en la que se defiende que el Creacionismo es una teoría estética general iniciada por Huidobro alrededor de 1912. El resto del documento es la exposición de pruebas: fechas, lugares y publicaciones que confirman la génesis y maduración del Creacionismo a manos del genio chileno-cosmopolita. Éste es el caso más peculiar de los aquí revisados, pues, pese a estar en la subdivisión de los manifiestos en la antología de Schwartz, su estructura se asemeja más a la autopoética, pues Huidobro construye un mapa para ser leído, nos informa dónde dijo qué y cuándo lo dijo; orienta, pone señales, marca el camino: “En el número 5 de la revista chilena *Musa Joven*, yo decía: [...] Más tarde, hacia 1913 o 1914, yo repetía casi igual cosa” (Schwartz, 2002: 115). Es tan férrea la guía construida que salirse de sus indicaciones es estar fuera de la posibilidad de comprender el Creacionismo.

Complementariamente, también rebate a sus críticos y cita a otros grandes poetas, mudos testigos y garantes de su estética. Agotado el inventario de argumentos, concluye con varios párrafos breves que reiteran la aportación del creacionismo a la humanidad, al tiempo que conminan a las jóvenes promesas de la lírica a recibir en herencia este concentrado de la filosofía creacionista, descartando a los coetáneos: “Los casi-poetas de hoy son muy interesantes, pero su interés no me interesa”, para concluir: “El viento vuelve mi flauta hacia el porvenir”.

De lo anterior conviene recuperar tres aspectos: el poeta-dios creador; la naturaleza vista como la maestra a superar —se reconoce su importancia, se la integra, pero no con sus reglas, sino con las que el poeta ha impuesto—;⁸ y la libertad en el uso del lenguaje. Si bien estos aspectos no son los únicos, me centraré en ellos para seguir los postulados de los manifiestos en el “Prefacio” de *Altazor o el viaje en paracaídas*.

Del manifiesto a la lírica

Altazor o el viaje en paracaídas está integrado por “Prefacio” y siete cantos. Si bien ahora me centro en el “Prefacio”, debe tenerse en cuenta que los elementos aquí destacados están presentes a lo largo de todo el poemario. Posiblemente el rasgo más conocido es la gradación en el uso de la lengua, que paulatinamente va adquiriendo mayor libertad, hasta desembocar en el Canto VII, donde no hay un solo ítem léxico que pueda encontrarse en cualquier diccionario de la lengua española (ni de ninguna otra, por cierto). El del Canto VII es un sujeto lírico sin atadura de ninguna especie, el perfecto creador.

⁸ Siguiendo con las presencias filosóficas en Huidobro, acá se reconoce el principio dialógico de Schleiermacher.

De entrada encontramos la declaración de reinicio prototípica de los manifiestos: surge ahora una nueva era, el sujeto lírico nace “a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo” (Huidobro 1981), es decir, ocupa el lugar de éste y decreta el fin del estado precedente.

Nuevamente se identifica en Huidobro la influencia de Schleiermacher, para quien la cultura es prolongación de la naturaleza. Desde la perspectiva religiosa del pietista alemán, la naturaleza es la perfecta creación divina y, puesto que el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios, también tiene la posibilidad de crear. La creación humana es la cultura, de ahí el paralelismo naturaleza-cultura. En palabras de Bernardo Ruiz (1980: 7), “a través de la mirada de *Altazor* [se encuentra] la correspondencia de cada objeto que integra la Naturaleza con cada manufactura humana”. Huidobro hace explícita la conjunción entre la naturaleza y los elementos creados por el hombre, según puede apreciarse en imágenes como: “bajo las hortensias y los aeroplanos del calor”, “profundo mirar de pichón, de túnel y de automóvil sentimental”, “amo la noche, sombrero de todos los días”; en ocasiones con un sentido del humor que destaca la juguetona irreverencia del poema, su inteligente y mordaz desacralización de instituciones como la religión: “Hice un gran ruido y ese ruido formó el océano y las olas del océano. Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales”.

En esta primitiva etapa, el sujeto lírico tiene un padre y una madre positivamente presentados. Pero entonces toma la decisión de hacer el viaje en paracaídas —abandonar el paraíso—, pese a las lágrimas maternas y sabiendo que se dirige a la muerte. En este estado de transgresión escucha hablar al Creador —interesante elección léxica, en lugar de la palabra *Dios*, además de que lo tipifica como “sin nombre”— y conoce cómo fue el primer génesis.

La Biblia es explícita en cuanto a la prohibición de comer del árbol de la ciencia, el árbol que da conocimiento a cambio de la inocencia, el árbol cuya fruta es medio para la muerte: “Y mandó Jehová Dios al hombre, diciendo: De todo árbol del huerto comerás; mas del árbol de ciencia del bien y del mal no comerás de él; porque el día que de él comieres, morirás” (Gén. 2: 16s).

Así, conocer devino en muerte, pues “la paga del pecado es muerte” (Rom. 6: 23). Como en la Biblia, el conocimiento conlleva muerte, pero, en este caso, en la suerte del sujeto lírico hay una fusión entre dos situaciones bíblicas: la caída de Luzbel —el más hermoso de los ángeles, el que pecó de soberbia— y el pecado original de Adán y Eva.

El conocimiento que derivó en la caída-pecado original es muy revelador de los postulados creacionistas, pues el sujeto lírico perdió la gracia divina cuando escuchó al creador decir: “Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador”. Esta alusión al órgano físico es claramente dilógica: el hombre asume la palabra creadora, toma lo que no le corresponde —el verbo creador con que inicia el evangelio de Juan— y aprende a usarlo.

La caída del sujeto lírico es detenida por una estrella apagada, reposo que aprovecha para elaborar su manifiesto creacionista —o mini manifiesto, como lo designa Pacheco (2006: 56)—: “Los verdaderos poemas son incendios. [...] si yo no hiciera al menos una locura por año, me volvería loco”. Concluido el manifiesto, la estrella ya no está apagada, ahora es una estrella en marcha desde la cual el sujeto lírico se lanza con su paracaídas.

En este punto entra un elemento que ilumina la razón de los “suspiros de acróbata”. Se trata de la Virgen “sin mancha de tinta humana”. Como en el catolicismo, ella será la mediadora: “Áma-

me, hijo mío, pues adoro tu poesía y te enseñaré proezas aéreas”, de manera que se convierte en la musa del poeta: “Me dormí y recité entonces mis más hermosos poemas”.

Esa Virgen-musa es equiparable a la maestra-naturaleza de “*Non serviam*”, pues de ella aprende, para luego separarse: “Las llamas de mi poesía⁹ secaron los cabellos de la Virgen, que me dijo gracias y se alejó, sentada en su rosa blanda. / Y heme aquí, solo, como el pequeño huérfano de los naufragios anónimos. Ah, qué hermoso..., qué hermoso”. La madurez proclamada en “*Non serviam*” —“lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos”— se reitera en este momento. El poeta ha llegado a la mayoría de edad, y así lo reconoce: “Ah, ah, soy Altazor, el gran poeta, sin caballo que coma alpiste, ni caliente su garganta con claro de luna, sino con mi pequeño paracaídas como un quitasol sobre los planetas”.

Su primer acto como adulto-poeta-creador retoma otros dos elementos bíblicos: la maldición de subsistir mediante el sudor de la frente¹⁰ y la creación cedida a los subordinados para que le pongan nombre:¹¹ “De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino”. Obsérvese, de nuevo, la juguetona presencia de las creaciones humanas al lado de las divinas —que ya no simplemente naturales—, así como la hipálage, pues lo común es emplear botellas de vino

⁹ Recuérdese el ya citado “los verdaderos poemas son incendios”.

¹⁰ En la Biblia, después del pecado original, el hombre está condenado a pasar penurias y a morir: “En el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas á la tierra; porque de ella fuiste tomado: pues polvo eres y al polvo serás tornado” (Gén. 3:19).

¹¹ De acuerdo con la Biblia, “formó, pues, Jehová Dios de la tierra toda bestia del campo, y toda ave de los cielos, y trájolas á Adam, para que viese cómo las había de llamar; y todo lo que Adam llamó á los animales vivientes, ese es su nombre” (Gén. 2:19).

para bautizar naves; no son las botellas las bautizadas, sino los instrumentos para tal efecto.

En su papel de deidad, Altazor lo ve todo y tiene poder, mas no es omnipotente. La serie que constituye una descripción de sí mismo en tercera persona —“aquel que todo lo ha visto”, “aquel que oye durante la noche” y demás— desemboca en otra serie, igualmente marcada por anáforas, pero ahora en segunda persona y con carácter preceptivo —“sé triste”— que culmina con una sentencia desengañadora: “La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer”.

Siguiendo con las gradaciones, Huidobro distingue entre hombre —para quien el paracaídas es motivo de vértigo—, poeta —para quien el imán conduce a un abismo, pues no lleva la poesía a sus últimas consecuencias— y mago —superior a los anteriores, el único que puede competir con la divinidad—: “Mago, he ahí tu paracaídas que una palabra tuya puede convertir en parasubidas maravilloso como el relámpago que quisiera cegar al creador”.

El fin del prefacio es una apelación o conminación —elemento formal propio de los manifiestos—: “Abre la puerta de tu alma y sal a respirar al lado afuera”. “¿Qué esperas?”, “Y el paracaídas aguarda amarrado a la puerta como el caballo de la fuga interminable”.

CONCLUSIÓN

Uno de los rasgos distintivos de las vanguardias es la innovación en los usos lingüísticos; la conciencia de que el lenguaje nos induce a modelar la realidad, como una manera de atentar contra la imagen establecida del mundo. El más destacado poema de Vicente Huidobro, *Altazor o el viaje en paracaídas* (1919-1933), es un claro ejemplo del lenguaje como protagonista de las van-

guardias. No es sólo novedad, sino toma de conciencia sobre el lenguaje, por lo cual permite apreciar la forma en que Huidobro integró los postulados de sus archimanifiestos en su poesía.

La muestra aquí analizada —compuesta tanto por manifiestos ortodoxos como por efectos manifiesto, de acuerdo con sus características morfogenéricas— puede designarse de manera global bajo el concepto de archimanifiesto, pues si bien no todos cumplen con los dos primeros rasgos de la categoría manifiesto —marcas morfogenéricas e indicios de adscripción—, todos presentan el efecto manifiesto; así lo prueba tanto el hecho de aparecer en la antología de Schwartz como los elementos que aquí se han expuesto.

A los textos reconocidos por Schwartz como manifiestos, podemos sumar el “Prefacio” de *Altazor o el viaje en paracaídas*, pues en él se aprecia la coincidencia con los principios estéticos correspondientes a los manifiestos de Huidobro aquí bosquejados. El poema trata la voluntaria y consciente caída de un sujeto que renuncia a la promesa inútil de lejanos paraísos, a fin de crear nuevas realidades, para lo cual se vale de la lengua, renovada en la poesía al extremo de la originalidad pura, irreconocible conforme a las normas de escritura y los cánones estéticos, y por eso mismo, auténtica creación.¹²

Altazor conjuga muy diversos elementos ya identificados en sus archimanifiestos, como las preocupaciones filosóficas, la “relatividad de los valores humanos”, el “sentido angustiado de no ser” y el “tono apocalíptico” (Verani, 2006: 144), sin faltar el sentido del humor de este poeta-dios creador que juega con, combate y vence a la naturaleza —maestra a superar— y la libertad en el uso

¹² Discrepo aquí de Verani (2006: 144), para quien el final de *Altazor* es un cuestionamiento a la poesía, “caída de la consciencia humana en un mundo hostil y ominoso”.

del lenguaje que evoluciona en espiral ascendente, no descendente, pues es lenguaje creado por un mago, por aquel que puede tomar la palabra y transmutarla en parasubidas. Como tal, es síntesis y puesta en escena del credo huidobriano.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlin, Isaiah (2000), *Las raíces del romanticismo*, Henri Hardy (ed. y trad.), Taurus, Madrid.
- Calinescu, Matei (1986), "La idea de vanguardia", en *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Tecnos, Madrid.
- Flaker, Aleksandar (1984), "Sobre el concepto de vanguardia", Desiderio Navarro (trad.), en *Criterios*, 5-12, I. 1983-XII-1984, pp. 189-197.
- Huidobro, Vicente (1981), *Altazor o el viaje en paracaídas. Poema en VII cantos*, Premiá, México, [edición facsimilar de la publicada en Madrid por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1931].
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994), *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires.
- Osorio, Nelson (1995), "Vanguardismo", en Nelson Osorio, (coord.), *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, 3 ts. Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila, CONAC, Caracas, tomo O-Z (3), pp. 4843-4853.
- Pacheco, Carlos (2006), "Evolución del manifiesto literario de vanguardias hispanoamericanas: del desapego al compromiso", *Divergencia, Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, vol. 4, núm. 1.
- Ruiz, Bernardo (1980), "Prólogo", en Huidobro, *op. cit.*
- Sociedades Bíblicas en América Latina (1909), *Santa Biblia*, Editorial Vida, Miami, antigua versión de Casiodoro de Reyna (1569), [revisada por Cypriano de Valera (1602) y posteriormente cotejada con diversas traducciones de los textos hebreo y griego].
- Schwartz, Jorge (2002), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, [edición corregida y aumentada de la de Cátedra].
- Sobrino, Iria (2001), "El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de la producción cultural", en <http://www.ensayistas.org/critica/manifiestos/iria.htm>.
- Verani, Hugo (2006), "La vanguardia y sus implicaciones", en Roberto Gonzáles Echevarría y Enrique Pupo-Walker, (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 ts. Gredos, Madrid, t. 2, pp. 138-159, [traducción actualizada de *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge University Press, 1996, 3 ts.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

7

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES: ENTRE EL CANON Y EL MARGEN

Filoctetes deja la isla. El ensayo latinoamericano moderno

David de la Torre Cruz

15

Para dar un sentido al tiempo: "Pasado inmediato"

de Alfonso Reyes

Claudia L. Gutiérrez Piña

49

La imagen poética de la Revolución en la obra ensayística
de Octavio Paz

Carmen Álvarez Lobato

71

"Influencia de las mujeres en la formación del alma
americana", de Teresa de la Parra: la construcción
de la memoria desde la imaginación, la oralidad y la historia

Mayuli Morales Faedo

91

EL DIÁLOGO INELUDIBLE: ENSAYO Y POÉTICA

Lope de Vega, Góngora y Gilberto Owen

Francisco Javier Beltrán Cabrera

Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza

123

La Beatrice de Dante y los ensayos de Borges
para refigurarla en su Beatriz

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

María Luisa Bacarlett Pérez

137

AFINIDADES GENÉRICAS:
CRÍTICA, MANIFIESTO Y AFORISMO

La crítica literaria de Ramón López Velarde <i>Alfredo Rosas Martínez</i>	159
Manifiesto y poesía: el monismo en Vicente Huidobro <i>Cynthia Araceli Ramírez Peñaloza</i>	185
El aforismo, contextualización e intertextualidad: Nicolás Gómez-Dávila y sus Escolios a un texto implícito <i>Marco Aurelio Ángel-Lara</i>	207



Variaciones sobre el ensayo hispanoamericano. Identidad y diálogo es un libro en el que colaboran diversos estudiosos de la literatura hispanoamericana quienes, desde diferentes puntos de vista y metodologías, analizan temas fundamentales de la ensayística hispanoamericana: el establecimiento de la identidad hispanoamericana, la reflexión sobre la propia literatura y el diálogo con otros géneros.

Las variaciones aquí reunidas giran en torno a la obra de consagrados ensayistas: José Martí, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, entre otros, pero también reflexionan sobre autores poco conocidos, al menos como ensayistas, como es el caso de Teresa de la Parra o Gilberto Owen. Revisan además textos cercanos al ensayo de Ramón López Velarde, Vicente Huidobro y Nicolás Gómez-Dávila. Estas lecturas quieren ser una reflexión colectiva sobre la situación del ensayo hispanoamericano y pretenden prolongar el diálogo que inicia todo ensayista al ofrecernos su punto de vista sobre el mundo.

CARMEN ÁLVAREZ LOBATO. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesora-investigadora en la Facultad de Humanidades de la UAEM. Líder del Cuerpo Académico "Literatura y pensamiento crítico" en esta misma Institución y miembro del SNI. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran el libro *La voz poética de Fernando del Paso. José Trigo desde la oralidad*, y la compilación *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana*, además de diversos artículos sobre la obra de Fernando del Paso, la estética de lo grotesco, la intertextualidad y la ensayística hispanoamericana.



Humanidades
Ciencias del Lenguaje

